



# ХРЕСТОМАТИЯ

к программе «Массовая музыкальная культура»  
для 7-8 классов общеобразовательной школы

## ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗА И ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Составитель - И. А. Белков



ВОЛОГДА  
1999

**Из истории джаза и популярной музыки.** Хрестоматия к программе «Массовая музыкальная культура» для 7–8 классов общеобразовательной школы. Составитель И.А.Белков. Вологда. 1999. – 96 с.

И–32

В хрестоматии представлен материал к программе «Массовая музыкальная культура». Программа была утверждена и рекомендована экспертным Советом при Управлении образования Вологодской области (от 5 июля 1996 года) как один из вариантов преподавания музыки в 7 – 8 классах общеобразовательной школы.

Сборник содержит материалы книг и статей, посвященных истории становления основных жанров и стилей джаза, поп- и рок-музыки, авторской песни, приводятся биографические сведения о композиторах и исполнителях, чье творчество наиболее ярко характеризует данную разновидность музыкального искусства. Отдельные главы раскрывают особенности русской, советской эстрадной музыки.

В книге собраны самые разнообразные, порой контрастные взгляды на одно и то же явление в массовой музыкальной культуре, позволяющие педагогу самостоятельно определить свое отношение к той или иной проблеме.

Пособие предназначено для учителей музыки и педагогов учреждений дополнительного образования.

Хрестоматия, кроме того может быть интересна учащимся и их родителям, так как позволит им определить ценностные ориентиры в таком сложном явлении XX века как массовая музыкальная культура.

ББК 85.318

© 1999. И. А. Белков

## Предисловие

Развитие музыкальной культуры подрастающего поколения – проблема, которая требует сегодня от учителей музыки поиска оптимальных и эффективных путей решения. Именно в музыке, как ни в каком другом виде искусства, наблюдается противоречие между накопленным веками «золотым фондом» мировой музыкальной культуры и отсутствием потребности современных школьников общаться с высоким искусством.

Музыкальный масскульт прочно вошел сегодня в повседневную жизнь каждого человека.

Богатство музыкальной информации, связанное с бурным развитием средств массовой коммуникации, имеет как положительные, так и отрицательные стороны. Проблема легкой музыки сейчас стала одной из ключевых и в плане взаимоотношений педагога с учащимися, особенно старшего подросткового возраста. Известный театровед и педагог Л.Красновский спрашивает себя: «Знаю ли я, наставник молодежи, что знает и любит мой ученик? Что так привораживает и привлекает в роке юных – не одного, не сотни – миллионы? Все ли в роке по-роковому плохо?»

Проблемам массовой музыкальной культуры посвящен ряд публикаций в журнале «Искусство в школе». Разработаны методические аннотации по курсу «Рок-музыка» авт. Л.Н.Березовчук и др.

Сегодня вниманию учителей музыки предлагается новое пособие, содержащее дополнительный материал к программе «Массовая музыкальная культура». Составитель сборника – учитель музыки Куржинской средней школы Вологодского района И.А.Белков. В пособии дается анализ явления массовой музыкальной культуры, предлагается хрестоматийный материал по истории развития джаза. Анализируются социально-экономические и художественно-эстетические предпосылки, ставшие основой для его появления и развития. Дается анализ рок-музыки, как явления современной молодежной культуры, вызывающего большое количество споров и дискуссий. Рассматриваются художественно-эстетические и идеологические аспекты этого явления.

Мы надеемся, что предложенные материалы окажут несомненную помощь учителям музыки и другим категориям педагогических работников не только в осмыслении проблемы, но и в определении путей ее реализации.

**А. М. Яшина**

методист Вологодского областного  
института развития образования

# ЛЁГКАЯ МУЗЫКА?

---

## ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

За что мы любим лёгкую музыку? Каждый ответит на это сразу и просто: она приносит нам бодрость, надежду, свет (недаром по-английски «лёгкая музыка» произносится «Light music» – светлая музыка); она понятна любому, она – верная и желанная спутница нашего отдыха. Она нас ободряет, утешает, развлекает. Она – зеркало наших чувств, под неё мы веселимся и танцуем.

Однако, иногда слышишь такое мнение: лёгкая музыка, дескать, потому и лёгкая, что она не серьёзная.

Её приятно исполнять и слушать, она не требует от человека глубоких философских раздумий, размышлений о судьбах мира и смысле жизни, – это удел серьёзной музыки – симфоний, ораторий, кантат, опер и других музыкальных произведений крупных форм, а также серьёзной камерной музыки; а предназначение лёгкой – скорее развлечение, чем размышление, скорее беспечный досуг, чем духовная драма.

Так лёгкую музыку хотят лишиться духовного смысла, отводят ей роль лишь ритмичного фона для танцев и бездумного безделья, роль забавы для «потребителей звуков». Таких потребителей, увы, не так мало. Именно они навязывают мнения, что лёгкая музыка – это всего лишь грохочущий «ритмический конвейер», «звуковой наркотик», который отключает разум и подхлестывает нервы. Именно они отличаются нетерпимостью и своеобразной музыкальной глухотой, потому что не хотят знать и слушать ничего, кроме того, что им понятно и нравится сегодня. Нравится же им, как правило, очередная модная песенка. А через месяц, а то и неделю, её безвозвратно вытеснит другая, и снова на каком-то модном сегодня диске для них «клином сойдётся» весь мир лёгкой музыки. И этот огромный, разный, невероятно пёстрый мир останется скрытым от них навсегда, если они не захотят сами открыть его, отказываясь от предвзятости, излечившись от добровольной самоглухоты.

Наше время смешало все понятия о лёгкой и серьёзной музыке. И джаз, и рок-музыка ещё тридцать лет назад причислялась к лёгкой музыке. Теперь для многих профессиональных музыковедов ходячими терминами стали «серьёзный джаз», «серьёзный рок». Что, например, «легче» «Музыка на воде» Г.Ф.Генделя или композиция «Обратная сторона луны» «Пинк Флойда»? Парадокс: Гендель выступает в «лёгком весе», а «Пинк Флойд» – в «тяжёлом». И таких парадоксов в современной музыке немало.

Многое смешалось в океане лёгкой музыки, но всё же главные течения в нём прежние: песня, танец, оркестровая миниатюра, театр лёгкого жанра. И главным преимуществом лёгкой музыки остаётся доступность, понимание всеми, её популярность.

Лёгкой музыке отдали щедрую дань великие композиторы. Вот некоторые примеры.

Бах, в котором, как утверждал его первый биограф Форкель, были «весёлость и шутливость мудреца», с удовольствием сочинял шуточные кантаты и озорные песни «кводлибеть» – «кто во что горазд».

Отец Леопольд Моцарт предостерегал сына Вольфганга Амадея: «Я рекомендую тебе во время твоей работы думать не только и не единственно о музыкальной, а также и о немusical публице. Ты знаешь, что на десять истинных знатоков приходится сто невежд, так что не забывай о так называемом «пополаре» (по-итальянски – «популярном»), которое щекочет и длинные уши...» Сын успокаивал отца: «О так называемом «пополаре» вы не беспокойтесь, потому что в моей опере есть музыка для всякого рода людей, за исключением длинноухих». Ещё через несколько лет сын заметит о своих клавирных концертах: «концерты создают переход от слишком «тяжёлой» к лёгкой музыке, они блестящи, приятны для слуха, конечно, если не отличаются пустотой; временами лишь знатоки могут получить полное удовлетворение, но при этом и непонимающие люди также будут довольны, не зная почему».

Итак, да здравствует лёгкая музыка, если она не пуста!

Й.Гайдн «улыбается» в симфониях «Медведь», «Курица», «Чась». Бетховен оставил не только великие симфонии, но и весёлые застольные песни. Шостакович в молодости с энтузиазмом писал музыку для джаза Утёсова и Ленинградского Мюзик-холла. Никто из них не считал лёгкую музыку несерьёзной.

Конечно, есть лёгкая музыка для ножек и для забавы. А есть другая – она способна сыграть в жизни каждого столь же важную роль, как музыка классическая или современная в крупных «серьёзных» жанрах.

Из стенаний блюзов выросли большая поэзия и большая музыка. Вся история афро-американского джаза, любой подлинный негритянский блюз, многие французские шансонье, песни протеста 60-х годов, социальные песни рок-групп 70-х годов отрицают снисходительный взгляд на лёгкую музыку.

Известный автор, мастер лёгкой музыки композитор Филипп Жерар вёл по французскому радио еженедельную передачу: «...Мой профессор когда-то говорил, что знает только два рода музыки –

хорошую и плохую. Я тоже придерживаюсь этого взгляда. Поэтому для меня не существует музыки «лёгкой». Прежде всего она должна быть хорошей. А в таком случае в одной радиопередаче можно соединить и лучшие образцы народного творчества, и современную песню, и, скажем, концерт Чайковского». А ведь, казалось бы, вещи несоизмеримые.

Великий композитор современности Д. Шостакович однажды уточнил, что он в лёгкой музыке никогда не видел «лёгкого дела», «но до сих пор «серьёзные» мастера – да и иные слушатели и критики – относятся высокомерно к благородному искусству массовой музыки... От того ли, что с чьей-то лёгкой руки её называют «лёгкой»?

Вот в этих словах – «благородное искусство массовой музыки» – ключ к разгадке того, что такое лёгкая музыка.

## **МУЗЫКА АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ: К УТОЧНЕНИЮ ПОНЯТИЙ**

**«Академическая».** Ближе всего по смыслу – «профессиональная», «серьёзная», «классическая» музыка.

«Классическая музыка» – обиходное выражение. Под ним подразумевается не только классическая музыка (то есть выдающиеся произведения, шедевры далёкого и близкого прошлого), но и сочинения, которые в ранг классических зачислены быть не могут, во всяком случае пока: имеется в виду симфоническая, камерная и оперная музыка, создаваемая сегодня. Здесь выдвигается не ценностный момент (классика – от латинского «classicus», то есть образцовый, первоклассный), а принадлежность к классической, вернее европейской академической традиции и сложившейся в ней системе жанров.

«Профессиональная музыка – «индивидуальное авторское творчество, в котором значительна роль личного «изобретения», идущего в разрез с традициями; продукты такого творчества фиксируются письменно, в виде текста ... которому обязан следовать исполнитель и с помощью которого произведение распространяется» (Г. Головинский. «Композитор и фольклор»).

Таким образом, академическая музыка имеет такие важнейшие отличительные признаки, как примат музыкального произведения, имеющего автономно-художественное назначение, являющегося результатом индивидуального авторского творчества и достаточно полно зафиксированного в виде нотного текста; высокую степень упорядоченности основных составляющих художественной коммуникации, стабильности взаимоотношений композитора, исполнителя и слушателя, образующих при всех модификациях устойчивые формы бытования.

**«Массовая музыка».** Родственные по смыслу: «лёгкая», «развлекательная», «обиходная», «поп-музыка».

«Лёгкая музыка» в точном смысле слова должна быть отнесена к области музыкального содержания, объединяя те разновидности музыки (танцы, песни, эстрадные оркестровые пьесы, музыкально-комедийный театр и т.п.), которые призваны воссоздавать неотягощённые глубокими мыслями и серьёзными коллизиями безмятежные моменты в жизни человека. «Лёгкость» содержания диктует и соответствующую ей простоту стиля и общедоступность восприятия. В обиходе термин «лёгкая» характеризует то содержание, то стиль, то степень популярности.

В какой мере можно отнести, например, к разряду «лёгкой музыки» ориентированное на массовое восприятие, простое по музыкальной структуре и языку, но отнюдь не по строю эмоций и характеру образов трагическое искусство Эдит Пиаф или Владимира Высоцкого? В то же время, если брать за основу степень языковой простоты или, напротив, сложности, то можем ли объяснить, почему иные песни Шуберта или мазурки Шопена принадлежат к «серьёзной» музыке, а развёрнутые композиции арт-рока, использующие современные выразительные средства вплоть до авангардных – к «лёгкой»? По-видимому, главную роль на практике играют мера популярности, распространённости, способность удовлетворять потребности массового слушателя. В таком случае понятие «массовая музыка» будет куда более точным. «Лёгкую» же в собственно содержательном смысле тогда можно представить как одну из её разновидностей.

Это же относится и к определению «развлекательная музыка», имеющая функцию развлекать, заполнять беспечный досуг людей, их весёлое время-провождение, неважно в каких условиях: дома ли, в дискотеке или в театре. Очевидно, что музыка такого рода составляет лишь часть массового музыкального искусства. Правда, эта часть стала безмерно разрастаться, наполняя собой все каналы массовой информации, концертные площадки, места массового общения людей, что вызывает серьёзную и вполне понятную озабоченность.

Термин «бытовая» (обиходная музыка) подчёркивает ещё одну грань «массовой» музыки – характер и способ его бытования, обстановку исполнения и восприятия.

Каждая эпоха вносит в культуру свои формы музыкального обихода, а соответственно и свои жанры. Наше время также породило новые принципы организации музыкального быта, например, дискотеки с соответствующей им в стилевом и жанровом отношении музыкой, движение самодеятельной

песни и связанные с ним специфические формы бытования – клубы, фестивали, слёты.

«Поп-музыка». Трудно со всей точностью сказать, когда родилась эта «загадочная» приставка «поп», но совершенно очевидно, что поначалу она действительно была не более, чем сокращением слова «популярная». В 50-е годы слово «поп» получило широкое хождение в среде джазовых музыкантов. В то время, как они всё дальше уходили от сферы чистой развлекательности, и образовавшаяся брешь начала заполняться новыми видами лёгкой танцевальной музыки, понятием «поп» они стали именовать всю легко-жанровую эстраду, в том числе и ту, что находилась в русле джазовой традиции, а также получившую широкое распространение бытовую танцевальную музыку в стиле «ритм-энд-блюз» и её новый коммерческий вариант – «рок-энд-ролл».

Так определение просуществовало до 60-х годов, то есть до возникновения и выхода на американскую и европейскую арену британского бита, который стал началом широкого музыкального движения, захватившего весь мир и получившего впоследствии название «рок-музыка». Её невиданная популярность, отодвинувшая на второй план многие виды массовой музыкальной продукции, преобладание на первых порах достаточно простых песенных форм привели к отождествлению понятий «рок» и «поп», которые теперь стали употребляться фактически как синонимы. Однако уже в конце 60-х и особенно в 70-е годы, когда достигли своего апогея процессы расщепления и поляризации в самой рок-музыке, в ней стали проявляться, с одной стороны, концептуальность, усложнение содержания композиции и стилистики, усвоение принципов музыкального мышления, сложившихся в академической и джазовой музыке, а с другой – гипертрофия танцевальной стихии, давшая импульс для возникновения нового жанрово-стилевого направления – диско; представители рок-движения стали открепиваться от понятия «поп-музыка», закрепляя за ним иные жанры: современный шлягер, диско, соул...

У нас в стране на протяжении длительного периода (приблизительно до середины 70-х годов), когда активно насаждалось отношение к рок-музыке как к сугубо кризисному явлению современного буржуазного искусства, соответственно интерпретировалось понятие «поп-музыка» (преимущественно в социологическом и при этом однозначно негативном плане). Но по мере того, как рок обрел права гражданства, существенно меняя их облик, стала меняться и трактовка термина, который теперь начал обозначать всё новые явления массового музыкального быта.

«Современная поп-музыка – сложный конгломерат жанров, стилистических моделей, способов исполнения. В её широкий поток вливается жизнь общедоступной эстрады – прежде всего шлягеры популярных певцов, ансамблей, виртуозов-инструменталистов, всё притягательное, что исходит от музыки фильмов, радио и телевизионных программ, от музыкального театра – оперетты, и мюзикла» (Д. Житомирский. «Музыка для миллионов»).

В таком широком понимании определения «поп-» и «массовая» музыка сближаются. И всё же отождествлять их было бы не верно, поскольку первое из них, в той или иной трактовке, относится тем не менее к более ограниченному кругу явлений, родившихся недавно, в то время как второе включает в себя, помимо разновидностей, возникших в последние десятилетия, также и множество традиционных жанров, не утративших своей актуальности и имеющих сегодня достаточно широкое бытование, а потому более полно представляет картину современного массового музицирования.

Таким образом, «массовая» как явление и как понятие обобщает в себе другие выше названные виды с точки зрения их содержания, стиля, жанрового состава, социальных функций, условий бытования и возраста.

Главный критерий здесь – степень общественной распространённости, обращённость к большой массе людей и способность увлечь её.

В наше время, в условиях современных средств информации, масштабы такого воздействия становятся беспредельными, несоизмеримыми ни с какой из прошлых эпох.

#### «ПОЧЕМУ ПОДРОСТОК «ВЫБИРАЕТ» МАССКУЛЬТ?»

Музыкальный опыт является основой при определении предпочтения в «океане» стилей, направлений и жанров музыки. Каждый человек обладает как общими, так и индивидуальными признаками в своём музыкальном опыте.

«Общее» задаётся «биологией» индивидуума и временем, в котором он живёт. Это отчётливо проявляется в беседах с подростком на темы связанные с событиями эпохи. Трудней составляется разговор об «индивидуальном» музыкальном опыте – это зависит от воспитания, семейно-бытовых условий, и других причин.

При слушании музыки человек «ищет» то, что ему близко, понятно, знакомо или то, что вызывает у него какие-либо генетические «воспоминания». Так в семье «фольклористов», ребёнок будет отзываться на фрагменты народной песенности, танцевальности, частушки и тому подобное, но останется равнодушен к полифонии, сонате или квартету...

Опыт может формироваться искусственно. С десяти лет ребёнок начинает проявлять настойчивость и изобретательность, чтобы избежать ненужной ему музыки (для него это просто «набор звуков») и найти «свою».

По мере взросления, ребёнок проходит несколько фаз как физиологического развития, так и накопления музыкального опыта.

Подростковый (пубертатный) период – особенно важный период для становления личности будущего взрослого человека. У подростка появляются неизвестные ранее ощущения, которые не достигли ещё того состояния, чтобы он обратился к врачу, родителю – чаще всего они учатся называть эти ощущения, читая заборные надписи, слушая брань своих друзей – в этом нет ничего стыдного, это нормально с точки зрения подростка.

Выражая свою личность в музыке, он туда переносит выше сказанное. Отсюда следует непонимание подростка старшим поколением: якобы бездуховность, безнравственность, а подросток другого пока не знает и стесняется спросить.

Романтические грёзы, мечтательность, потребность в уединении, томление – основные мотивы поведения девочек в этот период. Для мальчиков – драчливость, борьба за лидерство, стремление выделиться (например в классе).

Именно это и составляет опасность для подростка, так как многие «взрослые дяди и тётки» именно на этом (вышеперечисленном) строят свой бизнес – сочиняют стихи и музыку, исполняют ее, организуют концерты, распродают записей, музыкальной атрибутики (плакаты, значки и тому подобное), «продолжая» эти мотивы поведения – насаждают культ насилия, сексуальной безнравственности, распущенности. Как следствие, происходит изменение личности, формирование ложных идеалов.

В это время начинаются посещения дискотек. Здесь происходит поиск «единомышленников», формирование «референтных» групп, которые влияют на поведение подростка и, конечно же, совместные музыкально-ритмические движения. Но танец – это и пластическое выражение сексуальной потребности, полового влечения (ещё с первобытных времён) и любви. Существует огромная разница между половым влечением и любовью, но именно этого и не понимают подростки, когда сексуальное удовольствие путают с любовью. Ещё древние греки обращали внимание на воспитание своих подростков. Они говорили: «вы стремитесь к совокуплению, но не сможете этого сделать, но вы найдёте то, что это заменяет в жизни – спорт и ответственное отношение к учёбе». Что же доступнее всего? Танец – музыка, движение и общение.

Поэтому, когда подросток выбирает музыку по душе, то берёт ту, которая решает его самые главные проблемы: самоутверждение, соответствие избранным идеалам и музыкальному опыту.

Как происходит выбор?

Главный принцип – идентификация – отождествление себя с исполнителем, музыкой; «я люблю то, которое показывает меня таким, какой я есть на самом деле», – «я люблю то в музыке, что показывает каким бы я хотел быть».

Подростки, слушая и глядя на исполнителя, выбирают потенциальный объект полового влечения или выраженную в исполнителе модель поведения, которая поможет ему самоутвердиться, самовыразиться или реализовать какой-нибудь план. Проще говоря – «я хочу быть похожим на такого-то исполнителя, я хочу одеваться также как мой кумир, буду поступать так как мой идеал; буду делать то, что делает мой идеал (например: кофе в кровать – и я хочу, мой исполнитель коротко острижен – и я хочу, куртка в заклёпках – и я хочу такую же, мой певец «рычит» или «визжит» на сцене – и я исполняю его песни также).

Всего этого не требует классическая музыка. При переживании музыкального образа, слушатель идентифицирует не силу мышц, округлость бёдер или пестроту костюма, а духовное содержание образа вложенное композитором (обратите внимание на костюм исполнителей такой музыки – это строгие формы, строгие черно-белые тона, ткань закрывает грудь, руки, плечи исполнителя; всё подобрано так, чтобы не костюм привлекал внимание, а сама музыка, её содержание), – в этом её высочайший культурный потенциал.



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

---

## Глава 1

### ИСТОКИ

«Зри в корень!» – советовал Козьма Прутков. Чтобы понять язык современной массовой музыки, необходимо «рассмотреть корни» этого, широко разросшегося, «дерева». Некоторые из них «проросли» на земле Северной Америки.

Формирование американской национальной музыки начинается с конца XVII века. Наиболее яркие и подлинно национальные её виды возникли в народном искусстве. Своеобразие народной музыки Северной Америки обусловлено пестротой национального состава населения. Фольклорные традиции различных народов Европы, Азии, Африки, оказавшись в ближайшем соседстве, дали начало новым музыкальным направлениям. В результате взаимодействия английского и африканского фольклора сложилась музыка негров США, в недрах которой и зародились такие специфические жанры американского искусства, как спиричуэл, блюз, джаз. Определённое влияние на музыкальную культуру США и Канады оказал фольклор коренных жителей Америки – индейцев.

Строгие нравы первых колонистов из Англии способствовали утверждению взгляда на искусство как на что-то второстепенное в духовной жизни человека. Музидирование в их среде ограничивалось пением гимнов и псалмов на религиозных собраниях и дома. В связи с этим особое значение приобрело хоровое пение. В певческих школах обучали нотной грамоте и пению псалмов.

Рост городов способствовал развитию музыкальной жизни. Первые концерты светской музыки состоялись в Нью-Йорке (1736) и Бостоне (1731). Различные музыкально-просветительские организации знакомили американских слушателей с европейской музыкой. В 1832 году в Бостоне открывается Академия музыки.

Во время войны за независимость (1775–1783 гг.) в США широкую популярность завоевали жанры военной музыки.

К 40-м годам XIX века относится зарождение **«театра менестрелей»**.

Американские менестрели не имеют отношения к средневековым менестрелям (аналогам скоморохов в Древней Руси), их можно рассматривать как далёких потомков, образовывавших яркий элемент светской, антицерковной культуры.

Театр вырос из отдельных комедийных сенок, исполнявшихся, как правило, бродячими белыми актёрами, гримировавшимися под негров, и в окарикатуренной манере передававших их произношение, манеры, музыку. На эти представления большое влияние оказал собственно негритянский фольклор.

Танцы пронизывали всё представление. Они вторгались в разговорные сцены, завершали собой вокальное исполнение баллад, иногда его прерывали, многократно фигурировали в виде самостоятельных номеров.

Другой основой спектакля было банджо. Именно на нем держалась вся музыкальная ткань представления – аккомпанементы жиг, баллад, сольные выступления. Здесь же сложился новый стиль инструментального ансамбля – «банда». Ядро «банда» составляли банджо, тамбурин и кости. К нему добавляли ещё один инструмент (скрипка, позднее аккордеон или второе банджо).

Отдельные танцевальные и музыкальные номера повлияли на регтайм, на формирование раннего джаза, специфику многих модных танцев.

На рубеже XIX–XX веков менестрельный театр подвергается сильной коммерциализации. Из него развиваются американский музыкально-театральный мир лёгкого жанра: оперетты «в европейском духе», музыкальные комедии Бродвея, джазовые ревю, и тому подобное, вплоть до голливудских кинокомедий и новейших рок-опер.

После гражданской войны (1861–1865 гг.) получает развитие негритянское искусство. Трудовые песни, спиричуэлы, блюзы, регтаймы и джаз привлекли всеобщее внимание своей самобытностью.

...В беспросветной, полной нескончаемых страданий жизни чёрных невольников единственным выходом в мир духовных ценностей было христианство (в его протестантской разновидности). В гимнах и духовных песнях белых американцев – искусстве серьёзном, обращённом к глубинам жизни, совмещающем в себе человеческое и небесное, – рабы увидели возможность выразить свой внутренний мир. Из скрещивания отдельных черт обрядовых танцев и песен тропической Африки с хоровым протестантским гимном и с народной англо-кельтской балладой родилась музыка потрясающей трагической силы – **спиричуэл**, духовная песня американских негров (от англ. «spiritual» – духовный).

Возникла в южных штатах США. В 60-х годах XIX века появились первые записи спиричуэлов, после чего они получили большую известность.



Поэтические тексты связаны с библейскими образами, которые сочетаются с темами повседневной жизни негров (преимущественно трагического настроения, порой протест, но иногда и юмористические темы). Музыка – доступная и выразительная мелодия, своеобразная в ладовом и ритмическом отношении. Диатонические попевки сочетаются в спиричуэле с постоянно колеблющейся мажорной и минорной терцией (так называемая блюзовая тональность); часто используются нетемперированные звуки, глиссандирование. Ритмическое своеобразие определяется постоянным наложением синкоп (рэггирование) на традиционные ритмические формулы европейского происхождения. Спиричуэлы поются хором «а саррелла» (с хлопками и танцевальными движениями), образуя сложную подгруппочную ткань, или солистами с сопровождением.

Многие композиторы использовали мелодии и общий склад спиричуэлов (Дж. Гершвин, Ф. Диллиус, Дж. Пауэлл и другие). Среди ведущих исполнителей – М. Джексон, П. Робсон, С. Воан, М. Андерсон. Спиричуэл оказал влияние на формирование джаза, поп-музыки.

Одной из модификаций спиричуэла является жанр «госпел-сонг», или просто **«госпел»** (англ. Gospel – Евангелие). Это Евангелические песни, которые стали пользоваться особой популярностью с 30-х годов XX века.

Обычно госпел создаются композиторами на стихи, принадлежащие поэтам. Поэтому несколько ограниченными оказываются здесь и сами возможности для импровизации. Она чаще связана с развитием и варьированием мелодической линии, обогащением её различными орнаментальными приёмами. Преобладают сольные образцы госпел, которые исполняются с аккомпанементом органа, фортепиано или какого-либо ансамбля. В отличие от спиричуэла, который несёт в себе выражение коллективного, «общинного» чувства, в госпел, наоборот преобладает индивидуальное начало, что сближает его с блюзом и балладой. Одно из важнейших качеств госпел – постоянное наличие в них джазового бита и свинга. Взаимопроникновение элементов религии и джаза происходит довольно легко.

Возможно, известную роль в этом процессе сыграло отношение негров к джазу не как к развлечению, но как к неизбежному порождению окружающей их действительности, которая полна несправедливости и страданий. Джаз являлся для негров как бы частицей их собственного «я», которое находило выход в музицировании. Таково же было и их отношение к духовным жанрам.

**«Эпоха регтайма»** длилась всего два десятилетия – с середины 90-х годов прошлого века до периода первой мировой войны.

Регтайм был музыкой, всецело предназначенной для фортепиано, единственный вид афро-американской музыки предджазовой эпохи, который не культивирует импровизационность и вообще не тяготеет к ней.

Почему же проводником регтайма стало фортепиано?

Фортепиано было безоговорочно самым распространённым, «домашним», доступным в исполнительском смысле, инструментом Америки той поры. Музыкальная жизнь «одноэтажной Америки» была сосредоточена в гостиной и салоне, в небольшом, уютном, «мещанском», довольствующемся простейшими развлечениями.

«От пятого авеню до Клондайка» американцы культивировали фортепиано, как свой домашний, повсеместный, массовый инструмент.

Не следует пренебрегать и авторитетом европейской фортепианной музыки. Великолепные достижения «романтического пианизма», ореол славы великих концертирующих артистов проникали в Новый Свет, вызывая у американцев особое преклонение перед «королём инструментов» и желание приобщить его к своему быту.

Буквально регтайм означает «рваное» или «разорванное время». В музыке это связано с особенно ярким, сразу же хорошо ощутимым на слух использованием синкопированного ритма в мелодической линии, в то время как в сопровождении идёт ровное, метроритмически точное движение четвертями или восьмыми. Характерные синкопы встречались и в музыке менестрельного театра, в частности – в кейкуоке, который в некоторых случаях по манере исполнения ничем не отличается от раннего регтайма.

Черты регтайма присутствуют и в стиле наиболее раннего архаического джаза (так называемая музыка хонки-тонк или баррел-хаус). В этих первых видах джаза ещё отсутствовала упругая, пружинистая метроритмическая пульсация, возникающая при появлении свинга как качества, свойства исполнения. Но музыка эта сплошь была построена на синкопах, причём во всех пластах фактуры совпадали все сильные и слабые доли, что напоминало обычный характер чёткого марша. Эта ранняя джазовая музыка именовалась регтаймом.

Модификации данного рисунка возникли позже.

Для раннего регтайма характерна простая схема А-В-С-Д или А-В-А-С-Д. (Известный регтайм «Артист эстрады» имеет форму: вступление-АА-ВВ-А-СС-связка-ДД).

Как правило, форму регтайма представляют следующей схемой: последование четырех (реже пяти) самостоятельных тем, каждая из которых обязательно укладывается в 16-тактовое построение.

Темы непосредственно сопоставляются (как правило, переходные структуры отсутствуют). Все вместе они организованы в два ясных раздела. Внутри первого господствует элементарная трёхчастная репризность по схеме AA-BB-A; второй раздел, по ассоциации с формой военного марша, обычно называется «трио» и звучит в субдоминанте по отношению к тонике первой части. Расположение материала в «трио», как положено, следует схеме СС-ДД (например, регтайм «Кленовый лист»).

Среди известных исполнителей-авторов регтаймов: Дж.Сеймор, С.Джоплин, Дж.Лэм, Дж.Скотт, Дж.Р.Мортон.

В профессиональной музыке стиль регтайма использовали А.Дворжак (струнный квартет «Американский» – 1892 год, симфония «Из Нового Света» – 1893 год), И.Ф. Стравинский (балетная пантомима «История солдата», регтаймы для 11 инструментов).

К регтайму восходят танцы тустеп, уанстеп, фокстрот

...Где, когда и как он возник – неизвестно. Первые звукозаписи **блюзов** были сделаны только в начале 1920-х годов, когда этот вид негритянской музыки уже сформировался.

Сам термин мог возникнуть из словосочетания «The blue devils» – «куньи, меланхолия, хандра», а впервые встречается в печати в 1912 году, когда был опубликованы мемфисские и далласские блюзы («Memphis Blues», «Dallas Blues»).

Принято считать, что блюз развился из спиричуэла, поскольку оба они по жанру «грустные». На самом деле спиричуэлы нередко бывают радостными, а блюзы в целом печальны, хотя подчас и они не лишены юмора и флиртных намёков. Наиболее вероятно, что блюз возник в русле общей музыкальной традиции, которая лежала в основе трудовой песни с её разновидностями и спиричуэла.

В свободные часы негру в первую очередь вспоминались трудовые песни, и он их пел. И где-то каким-то образом из них родился блюз – новый, более совершенный вид музыки, призванный рассказать о чувствах и чаяниях трудящихся – мужчин и женщин.

Особенно важную роль играл такой вид трудовой песни, как **«уорк-сонг»**. Для него была характерна вопросно-ответная форма: ведущий исполнял строку, а остальные отвечали короткой фразой (иногда это был всего один слог), причём ответ совпадал со взмахом весла или ударом молота, топора. Слова песни импровизировались солистом и были связаны с определённым кругом тем: несправедливость хозяев или работодателей, изнурительный труд, тоска по дому, тяготы кочевой жизни и тому подобное. Это ещё раз подтверждает, что блюз произошёл от трудовой песни: по своей тематике он ближе к уорк-сонгу, чем к спиричуэлу. В этих песнях было много речитации, пение могло переходить в диалог, крик, могло исполняться фальцетом, и нередко вокальная tessitura была ограничена 2–3 тонами. Мелодия строилась на звукоряде, содержащем особые лабильные (подвижные, неустойчивые) тоны, характерные для всего негритянского музыкального фольклора.

Примерно до 1920 года, между уорк-сонгом и классическим блюзом существовал **кантри-блюз**, (одно из названий раннего блюза, подчёркивающее его принадлежность к сельскому фольклору).

Как и в современном блюзе, строфа в этих ранних блюзах состояла из трёх равных частей, каждая из которых содержала одну стихотворную строку. Обычно, вторая строка повторяла первую, а третья завершала строфу, что нередко встречается и в трудовой песне:

«Как увидишь, что я иду, открой окно пошире;  
Как увидишь, что я иду, открой окно пошире.  
Как увидишь, что я ужою, склони голову и плачь.»

За каждой из этих строк следовал ответ – короткая инструментальная вставка – «филл». Сам певец играл эту вставку на банджо или гитаре, аккомпанирующие музыканты – на фортепиано или духовых инструментах, а при исполнении современного блюза – играет весь оркестр (оркестр Каунти Бейси). В развитом блюзе, каждый из этих небольших разделов – 4 такта, причём вокальная строка занимала 2 – 2,5 такта, инструментальная вставка – всё остальное время. Но в ранних блюзах исполнитель по своему желанию может продолжить одну строку сколь угодно долго.

Довольно трудно установить размер такта при исполнении ранних блюзов. Естественным был нечёрный-четвертной размер, а такой такт, первая половина которого шла в более быстром темпе, а остальная его часть медленнее.

Таким образом, блюзовая форма чаще всего подразумевает двенадцатитакт из трёх фраз А-А'-В. Данной структуре соответствует определённая функционально-гармоническая модель (квадрат) с типичной для блюза каденцией D-S-T. Устойчивость многократно повторяемого «блюзового квадрата» служит организующим фактором мелодической импровизации. Специфика блюзовой формы может проявляться и в рамках тематических структур иного масштаба (8, 10, 16, 20, 24, 32 такта). Гармоническая основа квадрата чаще соответствует модели: А – 4 такта, сопровождаемые тонической гармонией; А' – субдоминантовой и тонической (по 2 такта), В – также по 2 такта – доминантой и тоникой.

Однако самое существенное в блюзе – это мелодика. Блюзовые мелодии чаще всего строились на звукорядах негритянской народной музыки. Определяющее значение в них имеют «офф-питч-тоны» blues notes – «блюзовые ноты». С ними связано немало недоразумений. Часто их принимали за обычную минорную третью и седьмую ступени (es и b in C), типичные для европейской гармонии. В действительности, они не принадлежат ни к мажору (e), ни к минору (es). Их нельзя точно воспроизвести на фортепиано, так как они не совпадают с клавишами. Эти лабильные тоны могут быть извлечены на любых инструментах (например струнно-смычковых), кроме клавишных и ксилофонообразных, поскольку для них характерна фиксированная высота звуков.

Блюзовые ноты в отличие от диатонических ступеней, проявляют тенденцию к перемещению то вверх, то немного вниз. Интерес представляет характер исполнения блюзовых тонов в мелодиях блюзов. Нередко первая фраза начинается блюзовой седьмой ступенью, с последующим переходом к пятой или к тонике через блюзовую пятую или третью ступень. Вторая фраза сходна с первой, но её начальным звуком может быть верхняя тоника. Третья фраза может начинаться атакой блюзовой седьмой ступени (или другой). Заканчивается фраза, как предыдущая, тоникой. Схема эта находит широкое применение, но она далеко не единственная.

В блюзе выразительная кульминация приходится на начало фразы. Такое строение мелодии не характерно для европейской музыки, отличающейся волнообразным мелодическим движением, отсутствием недиатонических блюзовых тонов и достижением кульминации преимущественно в конце, а не в начале фразы.

Ранние блюзы обычно завершались минорной седьмой ступенью, входившей в заключительный аккорд гитары или фортепиано, либо являвшейся последним звуком короткого каденционного мелодического оборота.

Блюз исполнялся в живой, импровизационной манере или сочинялся. В манере интонирования различают 2 основных типа – близкий к речитативу, выкрикиванию слов текста или междометий (шаут-блюз) или более напевный, мелодический, отличающийся широтой дыхания, часто большим диапазоном.

Блюзы подразделяются на ряд подвидов: сельский (архаический), городской (классический), послеклассический, софистизированный, эклектический (в стиле свинг), модерн-блюз и другие.

По своим исполнительским признакам блюз может быть подразделён на собственно вокальный, вокально-инструментальный, чисто инструментальный (сольный и ансамблевый – комби-блюз, ранние разновидности – гитарный и другие), оркестровый – биг-бэнд-блюз.

С блюзом связаны и ранние, переходные к джазу (и уже принадлежащие к нему) формы: баррел-хаус-блюз, хонки-тонк, бути-вути, ритм-н-блюз, стили – фанки, соул, коммерческий рок-н-ролл, твист, халли-галли, рок-музыка (особенно на первом этапе её развития и на синтезе черт джаза и рока – джаз-рок).

Влияния блюза не избежали многие жанры и виды современной развлекательной музыки – поп-музыки (например, кантри-н-вестерн). Блюз стал одним из важнейших внутренних качеств и характеристик джаза в целом, где он предстаёт как целостный жанр или как тот или иной элемент выразительней системы. Блюзовая традиция представлена практически во всех основных джазовых стилях.

К блюзу обращались в своём творчестве ведущие академические композиторы XX века, в том числе, М.Равель, Д.Мийо, Дж.Гершвин, А.Онеггер и другие.

Под его влиянием возникли многие формы и жанры современной популярной и танцевальной музыки.

Среди исполнителей классическими признаны интерпретации блюзов знаменитыми негритянскими певицами Мами Смит, Ма Рейни, Бесси Смит и многие другие.

Подобно сонету, блюз отличается лаконичностью и законченностью, он способен возбудить в каждом из нас непосредственные эмоциональные переживания. Его сложившаяся гармоническая основа – традиционная последовательность Т, S, Д – остаётся плавенствующей и в европейской гармонии. Три раздела блюзовой формы можно соотносить с тремя частями классической драмы: началом, серединой и концом, согласно формуле Аристотеля. Сочетание принципов европейской и африканской мелодики придаёт блюзу особую окраску, которая ранним исследователям давала повод говорить, что они слышат в блюзе «крик истерзанной негритянской души». Нет ничего удивительного в том, что джазовые музыканты вновь и вновь возвращаются к этому маленькому чуду. Вот уже 100 лет они очарованы блюзом, этим неиссякаемым источником вдохновения.

## СКОТТ ДЖОПЛИН

Мы не знаем, кто был автором первого регтайма. Насколько известно, сам термин впервые встречается в названии «Ma Ragime Baby» – пьесы, написанной Фредом Стоуком и опубликованной в 1893 году. Но кто бы ни был первым, всё же самым выдающимся из них был, по всеобщему признанию, Скотт Джоплин.

Джоплин родился в 1868 году в Тексаркане, небольшом городишке в северо-восточной части штата Техас. Его отец, железнодорожный рабочий, играл на скрипке; мать пела и играла на банджо. И неудивительно, что все три сына Джоплин – Уилл, Роберт и Скотт – увлеклись музыкой. В одном из соседних домов оказалось фортепиано – возможно, в семье, где миссис Джоплин служила горничной, и Скотт получил возможность время от времени подходить к инструменту. Очень скоро выяснилось, что у мальчика есть способности, и отец с трудом собрал деньги, чтобы купить подержанный, старомодный рояль.

В те времена фортепиано в бедной негритянской семье было редкостью, но не такой, как это может сейчас нам показаться. В последние десятилетия прошлого века США переживали что-то похожее на фортепианную лихорадку. Бедные негры, желавшие дать своим детям образование, могли тогда потратить все свои сбережения на приобретение инструмента. Как бы то ни было, Джоплин стал регулярно играть на рояле. Слух о талантливом негритянском мальчике быстро разнёсся по округе, и через какое-то время у него появился учитель – это был немец, который взялся учить Джоплина бесплатно. Но кто бы ни был его педагогом, мы знаем, что Джоплин получил серьёзное музыкальное образование и был хорошо знаком с творчеством крупнейших европейских композиторов начала XIX века и более ранних эпох. Джоплин, как музыкант обладал и основными теоретическими знаниями. Разумеется, он знал и негритянский фольклор, был знаком с традицией шаутов («шаут» – крик, в африканском фольклоре и джазе «крикливая» манера пения,) и трудовых песен. Но основной его репертуар составляла европейская романтическая музыка XIX века.

Судя по всему, сильное влияние на Джоплина оказала его мать. Именно она следила за его музыкальным образованием. Она умерла в 1882 году, когда Джоплину было 14 лет, и вскоре после этого он покинул отчий дом и стал одним из тех музыкантов, которые ради заработка кочуют по всей Америке.

Но Джоплин не был похож на типичных пианистов того времени, озабоченных только тем, как заработать побольше денег и получше провести время. Тихий, сосредоточенный, даже застенчивый, он был хорошим и надёжным товарищем, всегда готовым прийти на помощь. Заурядная внешность скрывала гордую натуру человека, решившего добиться известности в том, что он называл своим искусством. В этом отношении он, возможно, был первым американским негром, осознавшим себя творцом негритянской музыки.

Кочевая жизнь Джоплина привела в 1886 году в Сент-Луис, который станет его постоянным местом жительства почти на два последующих десятилетия. Он даёт концерты в Сент-Луисе и его окрестностях, отвечая на все поступающие приглашения, и постепенно завоевывает репутацию одного из ведущих пианистов своего стиля на всём Среднем и Южном Западе. Дважды в течение этого периода он какое-то время жил в городке Седейлия, железнодорожном узде в центре штата Миссури. О том, с какой серьёзностью он относился к музыке, видно уже из того факта, что в конце 90-х годов, когда ему было почти тридцать лет, он поступил там в негритянский колледж Дж. Смита. Мы знаем, что в колледже читали серьёзный курс по теории музыки, и можно предположить, что Джоплин прослушал его. В то же время он играет на корнете в маленьком духовом оркестре, руководит собственным танцевальным оркестром и, время от времени, гастролирует с вокальным квартетом (в составе которого были также два его брата), причём этот квартет он сам организовал и возглавил. Всё это свидетельствует о том, что к тридцати годам Джоплин был высококвалифицированным музыкантом – он преподавал музыку, занимался аранжировкой, руководил музыкальными коллективами, пел, играл не только на фортепиано, но, возможно, в соответствии с модой тех лет, на многих других инструментах.

Тогда же он начинает сочинять музыку. Его первые произведения – типичные для того времени сентиментальные песенки – мало отличались от тысяч им подобных. К 1897 году страну охватило повальное увлечение регтаймом. Это было сущее безумие, одно из многих, которые Америка пережила в связи с популяризацией различных форм негритянской музыки. Подобно джазовой лихорадке 20-х годов, свинговому буму 30-х и бешеной моде на соул 60-х, увлечение регтаймом было связано с танцем; танцем этим был кэйкуок. Белые музыканты быстро освоили регтайм, и в период между 1900-1915 годами он доминировал в популярной музыке США. Регулярно устраивались конкурсы регтаймов, получили распространение школы регтайма, издавались популярные книги и учебные пособия. Мода перекинулась в Европу, где композиторы стали использовать темы из регтаймов в своих сочинениях. Наиболее известное из них «Galliwog's Cakewalk» К. Дебюсси.

Этот бум коснулся и Джоплина. В 1899 году он принёс издателю несколько своих регтаймов. Издатель выбрал всего один – «Original Rags». Среди отвергнутых был и регтайм, который Джоплин назвал «Maple Leaf Rag». Однако Джоплин знал себе цену. «Когда-нибудь, – говорил он своему

другу, – этот рэг делает меня королём регтайма». И в самом деле, вскоре эту мелодию случайно услышал в исполнении Джоплина торговец нотными изданиями по имени Дж.С.Старк. Она ему так понравилась, что он сразу же предложил Джоплину опубликовать её; Джоплин согласился. Эта встреча сыграла решающую роль в жизни и того, и другого.

Регтайм имел быстрый и грандиозный успех: в течение шести месяцев было продано несколько сотен тысяч экземпляров нот; это позволило Старку перевести своё дело в Сент-Луис. В последующие десять лет он оставался издателем, другом и доверенный лицом Джоплина.

С этого момента Джоплин становится если и не богатым, то, по крайней мере, состоятельным человеком, если и не знаменитым, то, уж во всяком случае, известным. Регтайм остаётся и до сих пор наиболее любим почитателями этого жанра. Сам Джоплин, как он и мечтал, был признан лучшим композитором регтайма.

Этот успех позволил ему отказаться от работы в увеселительных заведениях и посвятить себя композиторской деятельности и преподаванию музыки. Джоплином было опубликовано тридцать три регтайма, около двух с половиной десятков песен, вальсов и сольных пьес, а также руководство по регтайму.

Джоплин очень строго подходил к исполнению своих регтаймов. Он не терпел упрощенчества в популярных регтаймах, осуждал пианистов, которые ради дешёвого эффекта ускоряли темп. Он настаивал, чтобы его регтаймы исполнялись так, как написаны; считал, что регтайм – жанр композиторской музыки и разрабатывается с той же тщательностью, как, например, этюды Шопена, – поэтому относиться к регтайму надо с подобающей серьёзностью.

И действительно, регтайм – форма очень строгая. Левая рука задаёт чёткий ритм. Этот бас может быть смещающимся – то есть состоять из последовательности отдельных тонов или октав, как бы «блуждающих» вниз и вверх по клавиатуре – или же исполненным в так называемой манере «страйд», для которой характерны отдельные тоны или октавы на первой и третьей долях, и полные аккорды на второй и четвертой, что придает звучанию типичный «маршевый» ритм: «раз-два, раз-два». Правой рукой играется сильно синкопированная и в классических регтаймах часто достаточно сложная мелодическая линия.

Для регтайма типичны два следующих приёма мелодического развития.

Во-первых, повторение – приём, известный любому поклоннику музыки Баха, – когда одна и та же музыкальная фраза повторяется в другой тональности, обычно отстоящей от первоначальной на секунду или терцию.

Во-вторых, для регтайма характерен уже известный нам принцип «вопрос-ответ», когда вторая фраза противопоставляется первой. Размеры регтаймов, как правило, стандартны: 2/2; 2/4; 3/4; 4/4; 6/8.

Большинство тем регтаймов состоит из двух- или четырёхтактных фигур, которые, повторяясь или варьируясь, образуют 16-и или 32-тактные построения. Рэг состоит из трёх, четырёх или даже пяти таких построений, обычно повторяемых или варьируемых через определённые интервалы по типу рондо. Рэг – музыка, построенная по гармоническим квадратам.

Истоки регтайма находят во многих музыкальных формах, и, прежде всего, танцевальных – кадрилих, лансье, польках, но самое большое влияние на регтайм оказал марш. Марширующий оркестр имеет долгую историю в США и, как мы уже видели, в течение многих десятилетий играл большую роль в негритянской музыке. Марш был самой популярной музыкальной формой, и поэтому неудивительно, что именно марш сыграл решающую роль в становлении регтайма. Немало регтаймов в нотных изданиях назывались маршами, например «Champagne Rag» Лэмба, «The Fascinator» Скотта.

Ко времени вступления США в первую мировую войну популярность регтайма резко падает. Это можно объяснить по-разному – и слишком долгой популярностью жанра, и возросшим интересом к джазу и блюзам, и тем, что в музыкальном отношении он не отличался особенной глубиной.

Существенно изменились к этому времени и интересы самого Джоплина. Приблизительно в 1907 году он переезжает из Сент-Луиса в Нью-Йорк. С каждым годом он создаёт всё меньше регтаймов, почти полностью отдавая себя сочинению музыки в европейском стиле.

В 1903 году им уже была написана регтайм-опера «A Guest of Honor», которая исполнялась всего один или два раза. Партитура её не сохранилась. Начиная с 1910 года он отдаёт всё своё время новой опере – «Tremonisha». Джоплин был необычайно увлечён работой. В 1915 году он ставит оперу без декораций и с собственным музыкальным сопровождением на фортепиано.

Гарлемской публикой, большей частью неграми, опера была принята равнодушно. Несмотря на недостатки, она заслуживает определённого внимания. Джоплин использует элементы народной африканской музыки. Эти музыкальные фрагменты – одни из самых заразительных и весёлых, когда-либо написанных американцем.

Работая над большими музыкальными формами в европейской традиции, Джоплин поддался искушению, которому в той или иной степени поддались многие джазовые музыканты после его: Дюк Эллингтон, Бикс Бейдербек, Вудди Герман, Орнет Коулмен и другие. За редким исключением, качество

этой музыки не совсем высокое, и можно предположить, что произведения создавались не по вдохновению, а из желания отличиться в «престижной» области.

После этого Джоплин работал мало (лишь десятков регтаймов) и 1 апреля 1917 года он умер.

Смерть Джоплина совпала с закатом регтайма, но жанр этот не умер.

В течение последних десятилетий всегда находились энтузиасты, которые организовывали клубы, осуществляли публикации, копались в музыкальных архивах и выступали с концертами, записывали пластинки.

Регтайм принёс Джоплину истинную славу и вошёл в историю музыки, и хотя эту музыку не назовёшь выдающейся, в своих лучших образцах регтайм очаровывает неординарностью и изящной простотой.

## Глава 2

### ДЖАЗ

Джаз – род профессионального музыкального искусства. Сложился в южных штатах США на рубеже XIX–XX веков в результате синтеза элементов двух музыкальных культур – европейской и африканской. Носителями последней выступали американские негры – потомки рабов, вывезенных из Африки, сохранившие ряд художественных традиций своей древней родины. Это проявилось в обрядовых плясках, рабочих песнях, духовных гимнах – спиричуэлах, лирических блюзах и фортепианных регтаймах, возникших на протяжении двух веков в процессе ассимиляции неграми культуры белого населения США.

Важнейшие из этих традиций: основополагающая роль ритма – регулярная метрическая пульсация, или «бит» (англ. beat – биение); мелодические акценты, порождающие ощущение волнообразного движения – так называемый «свинг» (англ. swing – качание); остиная повторность коротких мотивов, или «риффов», носящая характер переключки голосов («вопрос – ответ»); специфические способы интонирования звуков – так называемые «блюноты» (англ. blue notes – печальные ноты); напряжённо-насыщенное, так называемое «горячее» звучание (англ. hot sounding); использование широчайшего спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов; импровизационное начало, допускающее широкое варьирование ритмических, мелодических и тембровых рисунков в рамках предустановленной структурной схемы пьесы.

Сложившийся таким образом тип афро-американской культуры органически впитал в себя также элементы протеста против социального неравенства негритянского населения США, отразил активные формы утверждения человеческого достоинства. Это исключительно ярко проявилось в произведениях джазовой музыки.

Возникновение джаза неразрывно связано с процессом урбанизации афро-американской музыки, остававшейся до конца XIX века в основном на уровне сельского вокального фольклора, развитием оркестровой практики и становлением профессионализма.

.. Широко известная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда на старых колёсных пароходах добрался по Миссисипи до Мемфиса, Сент-Луиса и, наконец, до Чикаго. Легенда, по-видимому, недалеко от истины. Джаз действительно возник в Новом Орлеане, в его бедных кварталах и пригородах, и потом распространился по всей стране.

Это подтверждают грамзаписи. Все без исключения джазовые пластинки, записанные и неграми и белыми до 1924 года, сделаны музыкантами из Нового Орлеана или откровенными имитаторами стиля их игры.

Новый Орлеан не похож ни на один город США. С первых дней своего основания в 1718 году он стал крупным городом Юга, неся в себе в значительно большей степени черты франко-испанской, чем англосаксонской культуры. Его духовной родиной была Франция. Для города был характерен дух свободы, выразившейся, помимо прочего, в любви к развлечениям и увеселениям.

Однако в Новом Орлеане музыка звучала не только на танцах. Иногда здесь одновременно показывали спектакли три оперных труппы – факт поразительный для города с населением менее пятидесяти тысяч человек. Кроме того, в городе всегда было несколько симфонических оркестров, в том числе и оркестр Негритянского филармонического общества. Полтора десятка городских танцевальных оркестров в основном состояли из чернокожих музыкантов. Они играли на танцах для белых и для чёрных. Нередко бывали и смешанные оркестры.

Множество полупрофессиональных музыкальных коллективов негров и креолов играли марши на парадах, траурную музыку на похоронах, популярные песни и регтаймы на пикниках и вечеринках.

В кабаре и всякого рода увеселительных заведениях публику развлекали пианисты. Музыка звучала везде.

В отличие от креола и белого негр не считал для себя зазорным быть профессиональным музыкантом: зарабатывать на жизнь музыкой было легче, чем проливать пот на погрузке бананов. Даже если музыка и не была основным его занятием, она приносила ему наслаждение, делала его известным, предоставляла возможность дополнительного заработка.

Это вовсе не означает, что между неграми и белыми существовало хотя бы относительное равенство. Большинство негритянского населения города было вынуждено заниматься изнурительным физическим трудом. Новый Орлеан во всех смыслах оставался городом Юга. Но почти полтора века, со времени его основания и до Гражданской войны, музыка и танцы были единственной сферой общественной жизни, где между неграми и белыми не было непреодолимого барьера.

Таким образом, к 1890 году в США существовало три самостоятельных и непохожих друг на друга сплава африканской и европейской музыки: регтайм, афро-американский фольклор, представленный в виде блюзов (обе эти формы были созданы неграми), и популяризированный вариант негритянского музыкального фольклора, созданный главным образом белыми американцами.

В 1890-1910 годах три направления слились воедино. В результате этого возник джаз – новый вид музыки, которая стала распространяться по всей стране.

Джаз является по преимуществу исполнительским искусством. Слово «джаз» (первое время в сочетании «джаз-банд») вошло в употребление с конца 10-х годов XX века, применительно к небольшим ансамблям (труба, кларнет, тромбон) и так называемой ритм-секции (банджо, или гитара, туба или контрабас, ударные и фортепиано); которые интерпретировали мелодии спиричуэлов, регтаймов, блюзов и популярных песен.

Исполнение строилось как коллективная полифоническая импровизация духовых инструментов, образующих случайный контрапункт трёх голосов. Ведущую партию играла труба, кларнет орнаментировал основные контуры гармонии и темы. В более поздних образцах джаза коллективная импровизация сохранилась лишь во вступительном и заключительном эпизодах, в остальных – солировал какой-либо один голос, поддерживаемый ритм-секцией и несложным аккордовым звучанием духовых. Наиболее известные ансамбли и произведения такого типа были созданы уроженцами Нового Орлеана, поэтому сам стиль получил название «новоорлеанского», а в своей завершающей фазе (где предусматривалась сольная импровизация после коллективного изложения основной мелодии) – «чикагского», когда центр развития джаза переместился в Чикаго.

Виднейшими представителями перечисленных стилей традиционного джаза стали: трубачи Джо Кинг Оливер и Сатчмо Армстронг, кларнетисты Дж.Доддс и Дж.Нун, тромбонист Эдуард Кид Ори, пианист и композитор Джелли Ролл Мортон, гитарист Дж.Сент-Сир и ударник Уоррен Бейби Додде.

Параллельно негритянским развиваются и «белые» ансамбли – диксиленды.

**Диксиленд** – название первых джазовых ансамблей новоорлеанского стиля, состоявших исключительно из музыкантов-белых. Название происходит от распространенного в американском фольклоре обозначения южных штатов страны – «страна Dixie». Термин был введен в обиход белыми музыкантами, – чтобы подчеркнуть его отличие от негритянского джаза и избежать употребления самого слова «джаз», отношение к которому в течение довольно длительного времени было весьма пренебрежительным.

Наиболее ранние образцы диксиленда относятся к концу XIX века, окончательно этот стиль сложился в 1910 году.

В начале деятельность белых музыкантов ограничивалась слепым подражанием новоорлеанскому стилю и была малопродуктивной. Так называемое «второе поколение» музыкантов (20-е годы) освоило основные выразительные средства негритянского джаза, вступив на путь постепенного преодоления расовых барьеров.

На раннем этапе диксиленд развивался под воздействием менестрельных традиций, музыки архаических марширующих духовых капелл и особенно регтайма. Окончательная переориентация его на классический негритянский джаз произошла около 1916 года. Многие характерные признаки диксиленда сохранились в пришедшем ему на смену в 20-е годы чикагском стиле.

**Марширующий оркестр** – это тип негритянского духового оркестра, получивший распространение в период архаического джаза (предшествовал новоорлеанскому – классическому стилю) в Новом Орлеане. Возник по образцу военных марширующих оркестров, существовавших во французской армии ещё со времён наполеоновских войн. Репертуар марширующих капелл Нового Орлеана состоял в основном из маршей и популярных танцев, исполняемых в характерной для негров синкопированной манере. Такие оркестры участвовали в карнавалах и праздниках, торжественных шествиях и парадах. Они играли важную роль в формировании новоорлеанского стиля и классического джаза в целом.

Ансамбли диксиленда раньше, чем негритянские джазовые коллективы, получили известность за пределами южных штатов и способствовали распространению джазовой музыки. Один из первых коллективов диксиленда – «Ориджинал диксиленд джаз-банд» в 1919 году гастролировал в Европе, а чуть ранее (в 1917г.) – его исполнение пьес было записано на граммпластинки.

Его техника, поражающая новизной и интенсивностью эмоционального воздействия, была подхвачена большим числом исполнителей и наложила неизгладимый отпечаток на всю развлекательную музыку США и Западной Европы.

Продолжалось и дальнейшее становление сольных форм фортепианного джаза – баррел-хаус, бутти-вуги.

Центр джаза постепенно перемещался в Нью-Йорк, где возникли свои модификации перечисленных стилей.

**Баррел-хаус-стиль** (англ. «трактир, пивная»), возник во второй половине XIX века и получил распространение к началу XX века как архаический стиль негритянского фортепианного джаза. Музыка исполнялась на фортепиано в остросинкопированной, ударной манере, без педали, с чётким разделением функций правой и левой руки пианиста: правая рука – свободная синкопированная мелодия, левая рука – аккомпанемент типа «бас-аккорд» со строго выдержанной метрической пульсацией.

Стиль практиковался в небольших ансамблях, в состав которых кроме фортепиано могли входить банджо, гитара, мандолина, губная гармошка, бас и ударные, а также примитивные фольклорные инструменты (казу, джиг, «поющая пила», гребешок папиросной бумаги, уошбэрд – стиральная доска, и другие).

**Бутти-вуги** – фортепианный блюзовый стиль, один из наиболее ранних разновидностей негритянского инструментального блюза. Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения. Стиль возник в США во второй половине XIX века, получив широкое распространение в первые десятилетия XX века.

Некоторые черты джазового бутти-вуги (двенадцатитактовый блюзовый квадрат, моторная ритмика, быстрый темп, остигатность басовых фигур) стали атрибутами созданного в 30-е годы коммерческой индустрией развлечений модного эксцентричного танца с тем же названием, популярного в Европе с 1945 года.

В начале 30-х пришёл стиль **«свинг»**, олицетворяемый, прежде всего, большими оркестрами типа **«биг-бэнд»**, включавшими 3-4 саксофона, 3 трубы, 3 тромбона и ритм-секцию. Увеличение состава заставило отказаться от коллективной импровизации и перейти к исполнению предварительно созданных аранжировок, записанных на ноты или разучиваемых прямо на слух по непосредственным указаниям автора (обычно руководителя или кого-нибудь из членов оркестра).

**Аранжировка** стала одним из первых проявлений композиторского начала в джазе: она устанавливала главную тему, исполняемую в начале и в конце пьесы; рисунок основного мотива и порядок чередования солирующих инструментов, каждому из которых разрешалось играть *ad libitum* определённое количество периодов, следующих друг за другом.

После интродукции в изложении темы группами духовых (каждая группа выступала как один мелодический голос – **секция**, обмениваясь фразами «вопрос-ответ») создавался мощный эффект ритмического «раскачивания» – свинг, давший название новому направлению.

Виртуозные импровизаторы осуществляли значительно более индивидуализированную разработку своих партий, чем это было при коллективной импровизации, а произведение в целом отличала яркость и простота строения.

Наиболее значительный вклад в становление и развитие стиля внесли: Ф.Хендерсон, Э.Кеннеди, Дюк Эллингтон, У.Каунт Бейси и другие. В каждом из них сочетался талант руководителя оркестра, аранжировщика, композитора и инструменталиста. Вслед за ними появились оркестры Б.Гудмена, Т.Дорси, Г.Миллера и других, которые заимствовали технические достижения негритянских музыкантов.

К исходу 30-х годов многие видные мастера «свинга» начинают развивать жанры камерного и концертного джаза. Продолжают своё развитие стили **«джангл»** (экзотическая музыка «джунглей», где использовались специфические инструментальные эффекты: различного рода сурдины, имитация человеческого голоса, граул-манера – хриплое, «рычащее» звучание, перенесённое из негритянского пения и так далее); «муд» (утончённая лирическая музыка настроения) и другие.

Коммерческая направленность развития свинга превращает его в разновидность танцевально-развлекательной музыки (свит-свинг).

В начале 40-х годов группа негритянских музыкантов – гитарист Ч.Крисчен, контрабасист Дж.Блэнтон, альтсаксофонист Ч.Паркер, трубач Д.Диззи Гиллеспи, пианист Т.Монк, ударник К.Кларк возглавили новое направление джаза, назвав его звукоподражательным словом **«би-боп»** (сокращённо «боп»), утверждающее окончательный разрыв джаза с развлекательностью музыки.

Отвергая танцевальность, песенную мелодику, гомофонный склад и живописную палитру свинга, «боп» предлагал нарочито угловатые, насыщенные диссонансами темы, режущее сухое звучание и поток свободных импровизаций, которые являлись не варьированием известного мотива, а вполне оригинальной линейной конструкцией, опирающейся на заданную последовательность полигональных «аккордовых гроздьев» или «корд-кластеров».



«Боп» символизировал активный протест против эстетических и расовых ограничений, сковывающих творческую инициативу негритянских артистов. В художественном отношении он открыл дорогу самостоятельному развитию джаза, как одной из ветвей современного музыкального искусства.

Наряду с продолжением линии «боп» и отчасти как реакция на его непримиримо воинственный дух в конце 40-х годов возникает направление **«холодного»** (или «прохладного») – cool-джаза, характеризующего умеренной звучностью, прозрачностью красок и отсутствием резких динамических контрастов. Возникновение этого направления связано с деятельностью трубача М. Дейвиса.

Начиная с 50-х годов появилось большое количество различных джазовых школ, направлений, стилей: «хард-боп» (твёрдый), «фри-джаз» (свободный), джаз-рок, модальный и другие.

Новые школы импровизационного джаза нашли отражение в практике биг-бэндов, заметно усложнивших образный, интонационный строй музыки, оркестровую фактуру, гармонию. На этой основе возникли стили «прогрессив» с массивным, тяжёлым оркестровым звучанием и «третье течение», синтезировавшее современную музыку и джаз (Г. Шуллер, Дж. Льюис).

Появление джаза в Европе в конце 10-х годов XX века сразу же привлекло внимание передовых композиторов.

Отдельные элементы структуры, инструментально-ритмические обороты и приёмы джаза использовались в своих произведениях К. Дебюсси, И. Стравинский, Д. Мийо, М. Равель и другие.

Вместе с тем, влияние джаза на творчество этих композиторов носило ограниченный и непродолжительный характер. В США слияние джаза с музыкой европейской традиции породило творчество Дж. Гершвина, вошедшего в историю музыки в качестве виднейшего представителя **симфоджаза**.

Европейские джазовые ансамбли стали возникать в начале 20-х годов, но вплоть до окончания Второй мировой войны (1939–1945 гг.) отсутствие поддержки со стороны массовой аудитории вынуждало их исполнять, главным образом, эстрадно-танцевальный репертуар. После 1945 года на протяжении последующих 15–20 лет в большинстве столиц и крупных городов Западной Европы сформировались кадры инструменталистов, владеющих техникой исполнения всех стилей и форм джаза.

К числу европейских солистов и руководителей ансамблей, получивших международную известность, принадлежат: К. Лютер, М. Соляль, М. Легран (Франция), К. Литлтон, Р. Скотт, Дж. Данкворт (Великобритания), Р. Квасницкий (Польша) и другие.

Углубившийся разрыв между джазом и областью развлекательной музыки, окончательно оттолкнул от него широкие круги публики.

В поисках подходящего заменителя, танцующая молодёжь начала обращаться к жанру бытовой негритянской музыки – «ритм-энд-блюз», сочетавшему экспрессивное вокальное исполнение в блюзовом стиле с энергичным аккомпанементом ударных и репликами электрогитары или саксофона.

В конце 50-х годов к ритм-н-блюзу присоединяется другой популярный жанр – «соул», представляющий собой светский вариант одной из ветвей негритянской духовной музыки.

Параллельно с этим, сплав направлений ритм-н-блюз и соул с интонационными элементами сельского американского фольклора, получивший название «рок-энд-ролл», а в последствии «биг-бит», послужил основой для становления поп- и рок-музыки – качественно новой формы музыкального искусства, впитывающей любые национальные влияния.

## ТРУБА И ГОЛОС ЛУИ АРМСТРОНГА

*«Теперь уже ясно, что с конца 20-х и до середины 40-х годов в джазе господствовал стиль Луи Армстронга». (Из «Истории джаза» М. Уильямса)*

«Век джаза – это век Армстронга». Это, пожалуй, верно не только потому, что Луи Армстронг родился в Новом Орлеане 4 июля 1900 года, а умер 6 июля 1971 года. Это верно ещё и потому, что труба и голос Луи Армстронга исполнили всё, чем славен был «век джаза» и что осталось от него новым поколениям: старые блюзы, спиричуэлы, музыку из мюзиклов и фильмов, популярные песни американских и европейских композиторов. Петь с ним считали за честь выдающиеся певицы Америки – От Бесси Смит до Эллы Фитцджеральд и Барбары Стрейзанд. Играть с ним почитали за счастье другие замечательные джазовые музыканты – для них это означало «пройти академию Армстронга».

Да, он стал символом джаза: золотая труба, а за нею его добродушное, с глазами на выкате, шоколадное лицо, ликующее и в то же время страдальческое, и руки на трубе, и губы впились в мундштук трубы так, как будто сплелись с нею воедино.

И ещё отношение к искусству Армстронга стало «пробным камнем» отношения к джазу вообще. Ведь до сих пор есть многие, которым неприятны «горловой» голос Луи Армстронга, его «скэт» –

звукоподражание: бессмысленные на первый взгляд звукосочетания, заменяющие слова. Говорят: «Он не поёт, а хрипит, давится». Но Армстронг довёл до совершенства народную негритянскую манеру подражать в пении инструментам. Отсюда дробящиеся, шершавые «комки звуков» в горле Армстронга, его kloкочущее вибрато, его «скэт» – выкрики, то горестные, то радостные, его «о, yes», вздохи, бормотания, смех... В нём джаз обрёл не только единственного в своём роде певца, но и единственный, рождающийся раз в столетие двуликий «инструмент джаза», где труба и голос не делимы. Труба Армстронга до сих пор не знает себе равных.

Итак, Луи Армстронг родился в Новом Орлеане, в старом доме на грязной улице Джейми-аллей, где жили жулики, сводники, шулера, проститутки и воры. Двери кабаков и салунов были здесь всегда открыты, оттуда вечно неслась музыка, и музыка эта заглушалась бранью женщин и пальбой уличных банд. Потом Армстронг говорил: «Африка – мой родной дом». Он считал, что его родина – Золотой Берег.

Бабка и дед его были рабами. Отец работал на скипидарной фабрике, дядя – грузчиком в порту. Да и сам Луи в детстве и отрочестве хлебнул чёрной работы, в которой не было недостатка в Новом Орлеане: разгружал угольные баржи, собирал старьё, продавал «новости», всовывая прохожим свежие газеты и выкрикивая заголовки своим ломающимся голосом... Он привык к тому, что его обед нередко сводился к котелку красной фасоли и риса. Но мог обходиться и без этого котелка. Единственно, без чего он не мог обходиться – музыка.

Конечно, маленький Луи гонял с другими ребятами мяч по улицам, но с улицы его тянуло в церковь.

«В те дни я, конечно, не знал, что это такое – труба в оркестре. Я регулярно ходил в церковь... В церкви в воскресной школе я много пел. Полагаю, что именно здесь я и получил свои первые вокальные навыки».

... Однажды Луи где-то нашёл старый револьвер. Близился Новый год, и Луи решил отметить это событие «личным салютом»: стрельбой из револьвера. Он был схвачен полицейским и препровождён на полтора года в исправительное заведение. Если церковь дала ему «первые вокальные навыки», то исправительный приют оказался его «консерваторией». Он начал играть в оркестре малолетних правонарушителей сначала на ударных, потом на саксофоне, потом на корнете.

Корнет ему подарил Джо Оливер.

«... Какой он был человек! – вспоминал Армстронг. – С сердцем, огромным, как у кита... Я счастлив, что это огромное сердце билось и для меня. Джо верил в мои возможности и делал всё, чтобы помочь мне выбраться из ямы».

Джо Оливер заметил Луи, когда тот бегал в коротких штанах. Его поразил этот малыш. Достаточно было раз напеть мелодию, чтобы Луи мгновенно её запомнил. И если потом он играл её, то никогда больше не забывал.

Итак, «старый корнет папы Джо» достался Армстронгу. Он обрезал мундштук, чтобы тот больше соответствовал его удивительному «трубному аппарату» – сильным губам и огромному рту, за который его прозвали Сэтчмо («рот-сумка»).

Первая труба Армстронга... Она зазвучала в тюремном приюте. Потом пела в прокуренных хонки-тонках, на перекрёстках Нового Орлеана, на кладбищах, на открытых платформах и палубах старых пароходов.

Трубу Армстронг воспринимал как живое родное существо. Играя, он словно советовался с трубой, о чём-то говорил с ней, ободрял её и ждал её поддержки и утешения. Он тревожился, если её не было рядом с ним. И так всю жизнь.

Свой первый оркестр Армстронг создал, когда ему было 14 лет.

Первые слушатели были неприятельны: рабочие парни развлекались в обществе девушек, совершая регулярные рейсы от стойки бара к танцевальной площадке и обратно. «Эти ребята всё время пили и дрались друг с другом: бутылки со свистом летели мимо эстрады, где мы сидели, стрельба и поножовщина не прекращались ни на минуту. Но я словно не замечал всего этого – так я был счастлив, что могу играть хоть где-то».

Джо Оливер, уезжая из Нового Орлеана, предложил вместо себя Эдуарду Киду Ори в оркестр «Коричневокожи» своего ученика. «Он не хуже меня», – сказал Джо Оливер. Так Луи попал к Киду Ори.

Жил Армстронг так же, как те парни, о которых он пел в блюзах: ютился в ветхих галереях с прохудившейся крышей, мылся в жестяной лохани, стирал бельё в корыте, влюблялся в невежественных девочек, ревнивых и бешеных, как мартовские кошки, но владевших «блюзовым искусством» сочетать скандалы с поцелуями.

Предание рассказывает, что, когда в 1922 году Луи Армстронгу вручили телеграмму Джо Оливера, вызывавшего его в Чикаго, он запрыгал от восторга, хотя только что вернулся с очередных новоорлеанских похорон.

Однако, выйдя из такси-кеба у Линкольн-гарденз в Чикаго, где играл оркестр Оливера, Армстронг долго не решался войти. «Господи, – повторял он про себя, – и вправду ли я хорош, чтобы играть в таком оркестре и жить в таком городе, как старый Чикаго?»

Потом Луи Армстронг скажет: «20-е годы в Чикаго были моим лучшим временем». Он скажет это, несмотря на то, что в середине 20-х на несколько лет «отлучался» в Нью-Йорк, в Гарлем. Трубочник Рекс Стюарт вспоминал: «Я, как и остальные, был от него без ума. Старался ходить, как он, говорить, как он, есть, как он. Даже купил такие же грубые полицейские сапоги...» Тогда в Гарлеме Армстронг не только свёл с ума своей игрой, но и записал на пластинки классические блюзы, которые пела Бесси Смит.

И всё же он никогда не забывал, что первые пластинки с его участием были записаны в 1923 году в Чикаго. Пусть он всё ещё числился «второй трубой» в оркестре Оливера («первой» был сам Джо Оливер), но для слушателей их дуэт с самого начала стал дуэтом равных.

Он никогда не забывал, что, прежде чем Гарлем открыл ему сердце, ещё раньше это сделал Саус-Сайд – Южная сторона Чикаго.

В Чикаго Луи Армстронг обрёл наконец тихую «семейную пристань»: его женой стала пианистка Лил Хардин. Здесь с ноября 1925 года стали выходить его пластинки, на этикетке которых появилось и его имя: «Горячая пятёрка Луи Армстронга», а потом: «Горячая семёрка Луи Армстронга». Теперь считают, что на этих пластинках – хрестоматия классического джаза.

Здесь, в чикагских клубах, кафе, танцевальных залах, Луи Армстронг впервые смог ощутить всевластие своей трубы. Как пишет Ю.Панасье, «одни кричали от восторга, другие молчали, онемев от нахлынувших чувств, третьи плакали. Рассказывают, что самые впечатлительные в течение нескольких дней не могли есть.»

Прослышав о мастерстве джазового трубача, один маэстро попытался переманить его в симфонический оркестр. Луи Армстронг ухмыльнулся: «И за миллион я не рискнул бы на такой эксперимент».

Но чтобы убедиться в своеобразии его голоса, в мощи и чистоте его трубы, надо было побывать на ночных чикагских «джэм-сэйшнз» (от «джэм» – удовольствие, «сэйшн» – собираться: «собираться для удовольствия»).

Покинув в полночь насквозь прокуренные кафе и раскалённые дансинги, час-другой спустя, глубокой ночью, они собирались вновь где-нибудь в пустой мастерской или заброшенном гараже, или, случалось, возвращались в опустевшее и уже прохладное кафе («Сансет-кафе») и начинали импровизировать – ради собственного наслаждения, только ради него, сравнивая, как звучит тема у одного музыканта, и у другого, и у третьего, возвращаясь к ней и уходя от неё, демонстрируя всю свою вдохновенную творческую фантазию и изобретательность. Это было торжество свободной, ничем не омрачённой и не стеснённой импровизации, пиршество музыкальной изощрённости. Тут царствовала Музыка Сама по Себе. Тут выбирались лучшие, но не было ни победителей, ни побеждённых. Луи Армстронг играл столь невероятно, звук его трубы был так прозрачен и могуч, так великолепен, что казался действительно не порождением человека, а загадочным, величавым явлением природы.

К концу 20-х годов он уже стал тем, кем оставался до конца жизни. Ансамбль выдающихся импровизаторов обрел в нём гения импровизации, неистощимого не только в своём исполнительском совершенствовании, но и в изобретении собственных музыкальных идей, приёмов, языка.

Отныне всякий желающий в совершенстве «овладеть джазом» не сможет это сделать, не узнав, не поняв и не полюбив Армстронга, как нельзя войти в американскую литературу, не прочитав и не узнав Уолта Уитмена. Не только трубачи заговорят на «языке Армстронга». Но трубачи в особенности будут учиться у него манере звукоизвлечения или постановке дыхания.

Оркестр стал «пусковой площадкой», с которой взлетела «ракета» – солирующий Луи Армстронг. Оркестр равных, в котором царствует один.

В 1929 году Луи Армстронг со своими музыкантами тронулся из Чикаго в Нью-Йорк. Они купили старые автомобили, которые были, наверно, сродни «Антилопе-гну» Козлевича, и покатали по Америке. Армстронг спал на заднем сидении. Никогда в жизни он так много не спал, как после «лучших дней в Чикаго». Просыпаясь в городах, где они останавливались, чтобы поесть и прогуляться, он всюду слышал себя: радио передавало его концерты, записанные в Чикаго, и без конца «гоняло» его пластинки. А он и не предполагал, что так популярен!

В негритянском квартале Нью-Йорка, Гарлеме, его ждала триумфальная встреча. Он меньше всего походил на типичного героя кино, даже напротив, скорее смахивал на комического персонаж. В книге «Жажда жить» М.Меззров вспоминал:

«Луи всегда держал в руке платок, потому что на сцене и на улице сильно потел. Это породило настоящую моду – в знак симпатии к нему все юнцы ходили с платком в руке. Луи имел обыкновение с добродушной непринуждённостью складывать руки на животе. Вскоре молодёжь тоже стала скрещивать руки на животе, нога чуть впереди, белый платок между пальцами. Луи всегда был аккуратно одет, и самые неряшливые начинали заботиться об одежде».

Нью-Йорк превратился в постоянное пристанище Луи Армстронга. Здесь, в Куинсе, он купил дом.

Но его подлинным концертным залом стал весь мир, потому что пластинки Армстронга, выходявшие с начала 30-х годов всё большими тиражами, а потом и гастроли его во многих странах открыли всем единственное в своём роде, «чудо джаза» по имени Луи Армстронг.

...Когда он впервые выступал в Лондоне в 1932 году, музыканты не верили, что в человеческих возможностях так играть на трубе (тут его прозвали «стальногубый»). Украдкой даже осматривали его трубу: нет ли в ней каких-нибудь хитрых механических устройств и приспособлений.

Когда Армстронг приезжал в Африку, там забывали о межплеменных войнах. Его называли «африканским Орфеем» – Окуко Локоле. Музыкай он останавливал войны.

Въезд в ЮАР был ему строжайше запрещён.

У него не было врагов, но завистники и недоброжелатели, конечно, были. Они называли Луи Армстронга «дядя Том», по имени героя книги Бичер-Стоу, который для воинствующих негров стал ненавистным символом кротости, безропотности и смирения.

В годы борьбы за гражданские права негров в США и в годы вьетнамской войны Луи Армстронг поднял свой голос против социальной несправедливости и расового угнетения, против истребления невинных людей. Он испытал на себе слепую ненависть расистов. Вся Америка была потрясена гневным заявлением Армстронга, вызванным бесчинством белых экстремистов в Арканзасе. По телевидению Армстронг увидел, как белый громила плюнул в лицо негритянской девочке. Он воспринял это как плевок в лицо себе. И заклеил двуличие губернатора Арканзаса, «сволочную полицию штата», правительство страны, президента. Полагают, что именно он, джазовый музыкант, своим моральным авторитетом заставил президента Эйзенхауэра выступить со словами осуждения расистов, именно он, Армстронг, вызвал такую волну возмущения против арканзасских человеконенавистников, что им пришлось отступить.

...Когда в июле 1971 года Луи Армстронг умер, и его отпевали в маленькой баптистской церкви, над гробом навеки умолкнувшего Сэтчмо звучал его заветный спиричуэл «Никто не знает, сколько горя я испытал». Все «короли» и «королевы» джаза пришли проститься с ним. И снова тысячная толпа томилась за стенами церкви и ждала чуда: а вдруг он снова выйдет, Сэтчмо, сверкнёт белками: «Эй, люди, слушайте!». И снова заведёт, как когда-то на похоронах в Новом Орлеане, мелодию «Когда святые пойдут маршем...»

Но он всё не выходил. И тогда толпа начала за него петь, и кто-то крикнул: «Ты слышишь, архангел Гавриил, это идёт наш Сэтчмо!».

«Играют святые джаза, великие старики...» – увы, эти слова поэта Евгения Евтушенко уже не скажешь ни о Луи Армстронге, ни о Дюке Эллингтоне, ни о многих других классиках джаза.

Французская фирма «Сельмер» подарила Армстронгу трубу, сделанную из чистого золота. Золотая труба Армстронга осталась, но без его дыхания померкло само золото.

И всё же, благодаря пластинкам, «играют святые джаза, великие старики», они с нами.

## ЭЛЛИНГТОНИЯ

Вернёмся в 20-е годы, в негритянский квартал Нью-Йорка Гарлем, ставший такой же «столицей джаза», как и Саус-Сайд и Чикаго. Здесь, в клубах и дансингах, выступали лучшие джазовые исполнители.

Сегодня самым популярным стал «Коттон-Клуб» («Хлопковый клуб»). В зал набилось множество людей. Все смолкли, когда появился Дюк Эллингтон со своим оркестром. Предчувствие необыкновенного охватывает зал. В Эллингтоне джазовая оркестровая музыка обрела своего гения.

Большинство поклонников Эллингтона убеждено, что титул «дюк» («герцог») ему был дан за талант виртуозного джазового пианиста, композитора, аранжировщика и дирижёра. Но его биографы утверждают, что «герцогом» Эдварда Кеннеди Эллингтона прозвали ещё в школе – за врождённое изящество манер и внешность, а также за неизменную элегантность костюма. Впрочем, одно не противоречит другому: уже в школе он играл на фортепиано труднейшие регтаймы столь легко, что вполне мог заслужить звание «Моцарта регтаймов».

Жизнь Дюка Эллингтона начиналась не совсем так, как у других «великих стариков» джаза – музыкантов его поколения.

Он родился 29 апреля 1899 года, родился не на Юге, а в столице США – Вашингтоне.

Его отец был дворецким, потом правительственным служащим. Он рано начал учить сына музыке.

В 15 лет мальчик ещё хотел быть архитектором. В 17 лет в кабачке «Пудель» ему сказали, что он превосходный пианист. Кстати, там же, он впервые сыграл рэг собственного сочинения. Но сочинять он начал раньше, в 14 лет.

Итак, выбор сделан. Эллингтон зарабатывает на жизнь игрой на рояле и поражает ценителей регтаймов своим «сверкающим стилем» и «гениальными руками». Руками, для которых 10 лет непрерывных, многочасовых, иногда целыми днями и ночами, упражнений не прошли бесследно.

В 19 – он играет в маленьком оркестре «Вашингтонцев».

В 1922 году пятёрка «Вашингтонцев» совершает неудачный вояж в Нью-Йорк и там не находит ни признания, ни денег. Но Эллингтон ошеломлён искусством гарлемских пианистов и скрепя сердце возвращается в правительственный Вашингтон, который выглядит как «джазовое захолустье».

Уже через год он, вместе с «Вашингтонцами», окончательно порвёт с Вашингтоном, чтобы начать новую жизнь в Гарлеме. Потом у Дюка Эллингтона среди джазовых композиций будет не одна, вдохновлённая воздухом Гарлема. Потом Эллингтон «научит» инструменты своего джаза «разговаривать» так, как разговаривал Гарлем. Для этого музыканты применяют особые сурдины. Вставляя их в раструбы трубы или тромбона, они будут учиться произносить сначала «уа-уа», чтобы потом из этих слогов творить музыкальные поэмы, в которых, соперничая с певцами блюзов, оркестр «человечьими голосами» станет жаловаться, смеяться и рыдать, мурлыкать песню над колыбелью... И ещё издавать рык джунглей, и ещё воссоздавать переключку органа, хора и певца в церкви, и стук ночного поезда, и говор, смех и крики запоздалых прохожих на улицах Гарлема... Эллингтон неумоимо строил свою музыкальную страну «Эллингтонию». В ней были не только джунгли, в ней возводились храмы по правилам классического искусства. Но в этих храмах появлялось все больше диковинных, неслыханных прежде в джазе латиноамериканских и африканских инструментов. Однако при этом всегда лидировал в оркестре рояль «герцога».

Помощник Дюка Эллингтона, Билли Стрейхорн вспоминал: «Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент – Оркестр. Каждый музыкант оркестра для него – определённый «звуковой цвет», источник каких-то эмоций, которые он смешивает причудливо и необычно, чтобы добиться того, что я бы назвал «эффектом Эллингтона». Иногда это фиксируется на бумаге, но чаще твориться прямо на репетиции».

Эллингтон одним из первых в джазе стал придавать такое важное значение тщательно продуманным, предварительно выверенным оркестровкам, то есть совершенной партии каждого инструмента в идеальном звучании всех. Но если так, значит, утратил прежнюю силу «главный джазовый закон» – свободная импровизация? Нет, импровизация поднялась на новый уровень – импровизировал «человек-оркестр» по имени Эллингтон, вовлекая в это, согласно своей творческой воле всех остальных и при этом, предоставляя свободу их талантам. Он добился неповторимого звучания своего оркестра.

Сначала тема игралась Эллингтоном на рояле. Потом её подхватывал трубач. Он развивал её, удлинял, сокращал... «Нравится?» Дюк одобрял, шли дальше. Несколько трубачей подхватывали развитие темы. Потом наступала очередь тромбонистов, кларнетистов, саксофонистов... Каждый из них в свою очередь мог предлагать свои идеи, и вновь родившиеся темы проходили также «сквозь строй» всего оркестра. Потом Дюк записывал партии на бумаге, но не для того, чтобы сделать их дотмой. «Ноты экономят время, но они нас не связывают», – любил повторять Эллингтон.

С начала 30-х годов радио и пластинки сделали Д.Эллингтона всемирно знаменитым. Пожалуй, большинство из нас впервые привёл в «Эллингтонию» его «Караван» – пряная, жаркая мелодия, впоследствии заигранная до неузнаваемости.

Когда в сентябре 1971 года оркестр гастролировал в Советском Союзе, Дюк Эллингтон представил нам как бы «избранного Дюка». И, конечно, вновь звучал «Караван»... Не без искреннего удивления Эллингтон сказал специальному корреспонденту «Недели» А.Марьямову: «Часть музыки, которую мы играем, написана довольно давно, но я смог убедиться, что у вас она хорошо известна. Мне показалось, что самая популярная моя вещь – «Караван»... Если я даже не объявляю, что сейчас будет композиция Билла Стрейхорна «Садись в поезд А» или же «Искушение Леди», аудитория безошибочно откликается на знакомую мелодию. «Гарлем», конечно, наиболее сложная вещь. Но и она воспринимается вашим залом. Одно из последних моих сочинений – название его трудно перевести, пожалуй, его можно назвать «Всемирной скитой» – мы исполняем в концерте лишь частично. В этом отрывке солирует саксофонист Гарольд Эшби. Идея скиты родилась у меня во время последних поездок по разным странам мира. Почти везде я слышал не ту музыку, которую ожидал услышать. В мире, по-моему, появляется какая-то всеобщая музыка, и всё труднее уловить в ней настоящие национальные мотивы, принадлежащие тому или иному народу. Потому я и написал свою скиту, в музыке которой я хотел отразить весь мир, но средствами негритянского джаза».

Оркестр играл тогда почти всё, что стало «музыкальным портретом» Дюка: «В настроении индиго», «Рок в ритме», «Одиночество», «Атласную куклу» и фрагменты из больших своих произведений, таких, как «Чёрное, коричневое и бежевое». Среди пьес была и такая – «Гутти для Кути», Кути был любимым трубачом Эллингтона. «Для него, Кути Вильямса, он ещё в 30-х годах написал два концерта. Тогда критики посчитали эти концерты лучшими джазовыми вещами, когда-либо вообще написанными. Труба, как певец, покший госпел, говорит с оркестром, и оркестр, как хор певцу, отвечает трубе...»

Он продолжал и в 74 года неумоимо сочинять, писал для театра, кино, радио, телевидения и, как в молодости, вечно был в пути.

Эллингтон (часто вместе с Билли Стрейхорном) написал более двух тысяч композиций. Он работал в автобусах, поездах...отелях, ночью и днём. Он не очень любил давать интервью: они отнимали время у репетиций, сокращали часы сочинения музыки. Им написано больше популярных джазовых мелодий, чем кем-либо. И песни, сочинённые им, стали столь же любимыми выдающимися негритянскими исполнителями, как блюзы и спиричуэлы.

Став впервые в истории джаза творцом крупных оркестровых скит, Эллингтон внёс в стихию негритянского джаза тончайшие и глубоко продуманные оркестровые замыслы, заставил отнестись к джазу как к высокому искусству. Как сказал один критик, он возвёл джаз в ранг серьёзной, глубокой музыки. Теперь никто больше не мог сказать что это «музыка для ног», а не для слуха и души.

24 мая 1974 года навсегда опустело место Дюка Эллингтона у рояля.

Для новых слушателей слава его не была столь всемирной, какой была для современников. Ведь он объездил весь мир. Потомок чёрных рабов, он давал концерты в Белом доме американскому президенту. Во Франции его наградили Орденом Почётного легиона. В Того вышла марка с его изображением. Во многих странах он избран был членом музыкальных академий.

...Когда Элла Фитцджеральд вновь поёт старую песню Дюка «Я люблю вас безумно», эта песня звучит как гимн Эллингтону.

### Глава 3

## ДЖАЗ В СССР

Появление джаза в СССР связано с деятельностью В.Я.Парнаха, А.Н.Цфасмана, Г.В.Лансберга и Л.Я.Теплицкого, создавших в 1920-х годах первые ансамбли типа джаз-бэнд и познакомивших широкую аудиторию с новым музыкальным жанром.

В годы первой мировой войны державы, союзничавшие с Америкой, и прежде всего Франция, познакомились с негритянскими армейскими джаз-бэндами, среди которых лучшим был оркестр Джима Юропа. Этот оркестр вызвал такую сенсацию, что спрос на негритянских музыкантов, и без того высокий, поднялся ещё выше. Париж послал гонцов за океан ангажировать негритянские джаз-бэнды. В 1919 году ансамбль Луиса Митчелла «Jazz Kings» покорила сначала брюссельскую, а затем и парижскую публику. Ошеломлённая печать едва находила подходящие эпитеты для новой музыки. В парижские кабаре «Казино де Пари» и «Трокадеро», где выступали негры, попасть было почти невозможно. В июле 1921 года среди посетителей «Трокадеро» оказался 30-и летний худощавый блондин с открытым лицом и обаятельной улыбкой. Звали его **Валентин Яковлевич Парнах**. Ему было суждено стать первооткрывателем джаза в нашей стране.

Уроженец Таганрога, Валентин Парнах жил в Париже с 1913 года, занимаясь поэтическим творчеством. Октябрьская революция и открытые ею перспективы манили его домой. Как только окончилась гражданская война, он, избранный к тому времени председателем парижской Палаты поэтов, выехал в Москву. В его багаже, помимо стихов, была полная экипировка для джаз-бэнда: банджо, саксофон, набор сурдин, тамтам с ножной педалью, тарелки и диковинные шумовые инструменты.

Джаз-бэнд Луиса Митчелла произвёл на В.Парнаха неизгладимое впечатление. Вскоре по приезде в Москву он опубликовал серию статей о джазе и таким образом оказался первым, кто описал это явление и привлек к нему широкое общественное внимание. Он же, очевидно, и употребил впервые на русском языке само слово «джаз» в статье «Джаз-бэнд» (1922 год) опубликованной в журнале «Вещь». Слова «Jazz-band» были переведены как «оркестр-переполох», и было сказано, что он явился в Европу из Северной Америки, «занесённый неистовыми музыкантами-неграми».

Поначалу Парнах отнёсся к джазовой музыке несколько утилитарно. Она заинтересовала его, прежде всего, как ритмо-мелодический аккомпанемент к пластическим движениям, систему которых он хотел противопоставить традиционному балету. Эксцентрическая концепция танца, которую прокламировал В.Парнах, оказалась близка некоторым театральным течениям начала 20-х годов. Может быть поэтому советский джаз, в отличие от других национальных ветвей этого жанра, родился в театральной среде и первые его шаги были так или иначе связаны со зрелищем.

В 1922 году был организован «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр» – джаз-бэнд Валентина Парнаха». Первоначально он состоял из шести человек – тромбониста (или саксофониста), ксилофониста, пианиста, банджиста, барабанщика (ударная установка которого включала гудки, клаксон, погремушки, звонки и медные тарелки) и дирижёра, который играл на трешётках, пищалках и других невиданных шумовых атрибутах.

С самого начала В.Парнах утверждал, что джаз-бэнд является «мимическим оркестром». Став практиком, он решил театрализовать джаз-бэнд, поручая артистам вместе с музыкальными актёрские и мимические партии в соответствии со своими представлениями о них.

В воскресенье 1 октября 1922 года в Большом зале государственного института театрального искусства состоялась премьера первого советского джазового оркестра. Этот день можно считать днём рождения советского джаза.

Музыкальный и театральный мир благожелательно встретил начинание В.Парнаха. «Джаз-бэнд – вещь целесообразная, утилитарная, современная, эксцентричная. Джаз – великолепное средство для оздоровления танцзала... Джаз-бэнд – вещь, посредством которой можно превосходно «организовать» ту часть времени трудящегося, которая посвящена отдыху» – писал театральный режиссёр В.Фёдоров. Известный дирижёр Н.Малько высказал точку зрения профессионального музыканта: «Возможно, джаз приоткроет ту область тембров, в которой музыка много даст в будущем».

Учитывая интерес публики к джазу, Росфил (концертное общество «Российская филармония») решила организовать в СССР гастролы настоящих джаз-бандов.

В 1926 году приезжает ансамбль Луиса Митчелла, квинтет п/у Франка Уитерса, ещё не были закончены их выступления, а газеты анонсировали предстоящие гастролы негритянской оперетты «Шоколадные ребята» и джаз-банд Сэма Вудинга – одного из популярнейших гарлемских ансамблей того времени. Концерты проходили в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе «главным образом в кинотеатрах, а также на частных приёмах и на танцах».

Н.Малько, делаясь своими впечатлениями о выступлении ансамбля Ф.Уитерса, писал: «Росфил привёз в СССР настоящий Джаз-Банд. Настоящий без кавычек, ибо всё бывшее у нас до сих пор в этой области... было лишь опытом культивирования чужого растения на чужой почве. Теперь приехали настоящие негритосы... так резко отличающиеся по своей музыкальной культуре от европейской, что и говорить о них можно как о явлении для нас совершенно новом...» Далее он высказывает замечательное наблюдение: «Нас, музыкантов, восхищает элемент настоящей, подлинной игры, присутствующей здесь в таком объёме, как об этом можно мечтать при самом первоклассном исполнении. Играющие именно ИГРАЮТ, а не побеждают трудности. Их переходы к новым темпам, новым ритмам не есть выполнение писанных нот... а есть игра подчинённая свободно развивающейся мысли пьесы. Ансамбль идеален и не нуждается ни в каких зрительных сигналах, как в оркестре с дирижёром». Автор едва не произносит здесь слово «импровизация», которое так и слышится за строками текста.

Итак, к 1927 году у нас в стране не было ещё ни настоящих джаз-бандов, ни своей оригинальной джазовой музыки. Вместе с тем важно отметить, что в статьях В.Парнаха и Н.Малько, в книге Н.Мацы «Искусство современной Европы» и сборнике С.Гинзбурга «Джаз-банд и современная музыка» были опубликованы все необходимые сведения о джазе, давшие в общем верное представление о нём как о художественном явлении.

К концу 20-х годов относятся и первые попытки определить, каков должен быть советский джаз-банд. Отправной точкой для развития первых советских джазов стал оркестр С.Вудинга, его состав и манера исполнения, а отчасти и репертуар (в него входили три трубы, тромбон, два саксофона, фортепиано, банджо, сузафон и ударные). Основополагающую роль в становлении советского стиля джаза сыграла организация в 1929 году **«Теа-джаза» п/у Л.О.Утёсова**, выдающегося исполнителя советской песни, собравшего в своём оркестре первоклассных музыкантов.

В 1928 году молодой актёр Леонид Утёсов побывал в Берлине и Париже. В Берлине он посетил концерт английского оркестра Дж.Хилтона. У Хилтона был довольно большой по тому времени состав (около 20 человек). Концерты оркестра отличались определённой строгостью: музыканты чинно сидели на сцене во фраках, так что внешне их выступления ничем (кроме инструментов и репертуара) не отличались от симфонического концерта.

Зато американский оркестр Теда Люиса, увиденный и услышанный Л.Утёсовым в Париже, был совершенно иным. Люис имел к тому времени пятнадцатилетний стаж комедийного и водевильного актёра. В программах своего оркестра он выступал не только в разговорно-песенном жанре, но и как солист на кларнете. Т.Люис стремился превратить каждый концерт в яркое и увлекательное зрелище. Музыканты разыгрывали диалоги, мимические сцены, двигались – иными словами, выступали как полноправные актёры. Выступление оркестра произвело на Л.Утёсова большое впечатление именно своей яркой театрализацией.

Он задумал создать нечто подобное. Вернувшись в Ленинград, Утёсов совместно с трубачом-солистом Яковом Скоморовским, собрал состав из десяти человек. Это был «стандартный состав западного джаз-банды, так сказать, массового типа». В него вошли солисты из разных симфонических и оперных оркестров. Художественное руководство разделили Л.Утёсов и Я.Скоморовский.

После шести месяцев репетиций оркестру представился случай выступить. Рассказывает тромбонист оркестра И. Гершкович: «В 1929 я был председателем местного комитета Малого оперного театра. Помню на одном из заседаний обсуждался вопрос об организации концерта работников театра в честь Международного женского дня. Тогда я предложил, чтобы в одном из отделений концерта выступил никому ещё неизвестный оригинальный по своему жанру оркестр. Нашему джазу предоставили сцену театра для проверки звучания оркестра. Из костюмерных театра мы подобрали для выступления костюмы».

Концерт мы начали с быстрого фокстрота, строго ритмичного и очень темпераментного. По окончании номера аплодисменты долго не смолкали. У артистов поднялось настроение и весь наш концерт, состоявший из шести номеров, мы провели с большим подъёмом. Успех был большой. Нас обнимали, поздравляли с успехом. Мы поняли, что наш джаз-оркестр может выступать перед широкой публикой.

Вскоре мы получили предложение на гастроли – 30 концертов на курортах Северного Кавказа. Поскольку средств на оформление джаза у нас не было, мы дали концерт в саду им. Дзержинского и на вырученные деньги приобрели костюмы – белые брюки и тёмно-голубые джемпера с эмблемой «Т.Д.» на левой стороне груди. После гастролей мы вернулись в Ленинград и продолжали выступление в Саду отдыха».

Первая программа называлась «Теа-джаз» (театрализованный джаз), была довольно пёстрой и мало отличалась от программ тогдашних ревю и мюзик-холлов. Здесь была сентиментальная «Чикита» Мэйбл Уэйн, «Сант-Луис блюз» У.Хэнди (Утёсов выступал здесь как скрипач-солист), блатная песенка «Одесский кичман» из спектакля «Республика на колёсах», популярный романс «Где б ни скитался я» и американский шлягер и «Good Bye» (в русской версии «Пока, пока»).

Критика в целом весьма благожелательно отнеслась к молодому коллективу. Название первой программы дало имя новому оркестру. Идея театрализации сразу определила лицо ансамбля и характер его выступлений.

Поставив перед собой задачу создания нового репертуара, связанного с массовой песней и народной музыкой, коллектив в содружестве с композиторами, работавшими в области массовых музыкальных жанров, и в первую очередь с И.О.Дунаевским, показал концертные программы «Джаз на повороте» (1932 г.), «Музыкальный магазин» (1933 г.), и др. В 1934 году оркестр снимался в одной из первых советских звуковых кинокартин – комедии «Весёлые ребята» (музыка И.О.Дунаевского). До этого – 1931 г. – музыку к театрализованной программе оркестра «Условно убитый» писал Д.Д.Шостакович. В дальнейшем тесное сотрудничество с композиторами – песенниками (братья Покрасс, К. Листов, В.Кручинин, Е. Марковский, А. Островский и др.) привело к созданию ряда широко популярных программ.

Связь с массовой песней послужила стимулом создания нового стиля, который условно можно назвать **«песенный Джаз»**. Так, к середине 30-х годов в концертной практике оркестра Л.Утёсова заложены основы нового жанра, построенного на отечественном музыкальном и поэтическом материале, синтезировавшего отдельные элементы зарубежных театрализованных представлений, эстрады и джаза. Этот жанр, называвшийся сначала «театрализованным джазом», затем «песенным джазом», а впоследствии, уже после войны, просто «эстрадной музыкой», с годами всё больше развивался и жил по своим законам.

С 30-40-х годов джаз становится проводником и популяризатором советской песни. Повышению профессионализма в области джазового исполнительства способствовала организация в начале 30-х годов А.Варламовым, Я.Скомороховым, А.Цфасманом больших эстрадно-танцевальных (джазовых) оркестров.

Признанием значения джазовой музыки как самостоятельного жанра явилось создание в 1938 году Государственного джаза СССР (под руководством М.Блантера и В.Кнушевицкого). Репертуар его складывался в основном из песенных и инструментальных произведений советских композиторов (в том числе сюита для джаз-оркестра Д.Д.Шостаковича).

В эти годы больше внимания уделялось художественному качеству аранжировок. Сложилась группа музыкантов, посвятивших свою деятельность аранжировке и инструментовке произведений для джаз-оркестров, среди них Л.Дидерихс, В.Кнушевицкий, Т.Ходорковский и др.

**В годы Великой Отечественной войны** 1941-1945 гг. многие джаз-оркестры вели большую концертную работу и со специально созданным репертуаром неоднократно выезжали в воинские части для выступлений перед бойцами и командирами Советской армии. Одновременно в крупных воинских подразделениях создавалось множество джаз-оркестров, часто на базе армейских, дивизионных и полковых духовых оркестров. Благодаря своей мобильности эти коллективы проникали в самые отдалённые и передовые районы расположения воинских частей. Среди них – оркестры п/у В.Кнушевицкого, Б.Карамьшева, Краснознамённого Балтийского флота п/у Н.Минха (КБФ).

В самые первые дни войны многие джазовые музыканты явились на мобилизационные пункты. Рядовыми солдатами ушли они в действующие боевые части, в ополчение. Они были убеждены в том, что только этим оружием можно защитить Родину. Но вскоре оказалось, что музыка – тоже оружие, нужное фронту для победы.

Джаз-оркестры в кратчайшие сроки подготавливают военные программы и выезжают на фронт. Каждый оркестр готовил для фронта специальную программу.

Так оркестр Л.Утёсова – теперь это Государственный джаз-оркестр РСФСР с программой «Вей врага» выступает в «Эрмитаже», играет на московских вокзалах для отъезжающих на фронт бойцов, затем показывает эту программу на Урале, в Сибири, на Дальнем Востоке. Оттуда оркестр едет на Калининский и Волховский фронты, выступает в частях действующей армии, непосредственно на фронтовых позициях.



Артисты, выезжавшие на передовую, нашли новую форму общения с бойцами. Это были так называемые «пятёрки» или «джаз-бригады». Пять человек – певица или певец, актёр и музыканты, вооружённые, одетые в маскировочные халаты по ходам сообщений пробирались в окопы и блиндажи, находившиеся порой в 200–300 метрах от врага. И там вполголоса звучала любимая бойцами песня, стихи, монолог. А благодарные слушатели тоже почти беззвучно, но со всей полнотой чувства аплодировали артистам.

Концерты в госпиталях выглядели своего рода конвейером: актёры, певцы, музыканты, исполнив свой номер в одной палате, переходили в следующую, где повторяли выступление, а их место занимала другая группа артистов. В течение одного такого «концерта-конвейера» каждому участнику приходилось выступать более десятка раз.

...Ленинград в дни блокады. Обстрелы, холод... В самое голодное время 1942 года в городе шли джаз-представления «Будем знакомь».

Сотни концертов для осаждённых ленинградцев дал джаз-оркестр Клавдии Шульженко, музыкальным руководителем которого был талантливый трубач Алексей Семёнов. В блокадный Ленинград приезжал Л.Утёсов со своим джаз-оркестром. Частым и желанным гостем был здесь и джаз-оркестр КБФ.

Джазовые музыканты не только создавали новую музыку и песни, выступали; нередко, вырученные от концертов средства они передавали в фонд обороны, и на эти деньги строились танки и самолёты. Оркестр Л.Утёсова собрал средства на постройку двух истребителей, получивших название «Весёлые ребята».

#### КЛАВДИЯ ШУЛЬЖЕНКО

Когда Клавдия Шульженко пела «Синий платочек» с фронтовым джаз-оркестром перед бойцами осаждённого Ленинграда, этот «платочек, что был на плечах дорогих», казался долгожданной вестью из дома, вызывал в памяти знакомый почерк, милый образ, ласковые слова. Песни, исполнявшиеся до войны («Записка», «Руки», «Встречи», «О любви не говори»), вдруг стали самыми необходимыми в её военном репертуаре. А слова, которые когда-то даже отдавали «пошлинкой» («руки, вы словно две большие птиць», «мне не забыть твоих горячих рук»), теперь воспринимались как клятва.

Шульженко исполняла и новые военные песни – «Вечер на рейде», «Давай закурим!», но потом её обязательно просили: «Синий платочек», «Маму», «Старые письма»...

За первый год войны Ленинградский джаз-оркестр К.Шульженко и В.Коралли дал 500 концертов на фронте. Директор оркестра И.М.Руммель вспоминал: «Для певицы подобная нагрузка была немислима, но Клавдия Ивановна была поистине неутомима. Я ни разу не слышал от неё какой-либо жалобы».

И снова выступления в блиндажах, палатках, кубриках, цехах оборонных заводов, однажды даже в огромной погасшей печи для обжига кирпича.

Лётчики дарили певице ... сбитые фашистские самолёты. – «Будет мир, а он будет, – обещали они, – мы будем дарить вам цветы, а пока запишите на свой боевой счёт эти самолёты».

Великая Отечественная война была войной народной, и джазовые музыканты, активно представляя своё искусство на фронте и в тылу, с честью доказали, что они плоть от плоти своего народа. В тяжёлую военную годину они проявили себя подлинными патриотами Родины. Многие из них встретили долгожданный День Победы с боевыми орденами и медалями на груди.

В послевоенный период количество джаз-оркестров значительно выросло. Название «джаз-банд» было заменено названием «эстрадный оркестр». В СССР все существовавшие профессиональные эстрадные коллективы были государственными. Старейший из них – Государственный эстрадный оркестр РСФСР п/у Л.Утёсова. На Всесоюзном радио работает эстрадно-симфонический оркестр п/у Г.Силантьева (до 1954 – В.Кнушевицкий). В 1945 году в Ленинградском радиокомитете Н.Минх организует большой эстрадный оркестр. При комитетах по телевидению и радиовещанию многих союзных республик также функционируют оркестры эстрадной музыки.

Активную деятельность ведут гастролирующие оркестры О.Лундстрема (Москва), К.Орбеляна (Ереван), Р.Паулса (Рига) и др. Эти коллективы развивают лучшие традиции и достижения современного джазового искусства, их репертуар складывается из произведений, опирающихся на многонациональную музыку народов СССР.

Известную роль в развитии советской эстрадной музыки сыграли оркестры Всесоюзного комитета по телевидению и радиовещанию п/у В. Людвиковского (дирижёр Г.Гаранян) и оркестр «Голубой экран» п/у В.Карамышева.

Большое количество оркестров в 50–60-е годы подготовило первоклассных солистов-инструменталистов, владеющих самыми разнообразными приёмами джаза и искусством импровизации. Среди них: Г.Гаранян, А. Зубов (саксофон), Г.Лукиянов, А.Товмасын, К.Носов (труба); К.Бахолдин (тромбон); Н.Громин, А.Кузнецов (гитара); Б.Рычков, И.Бриль, В. Фрумкин (фортепиано); А.Гареткин, В.Буланов и др. (ударные); А.Исплатовский, А. Егоров (контрабас) и др. Многие из них являются авторами и исполнителями собственных сочинений.

С середины 50-х годов наряду с джазовыми номерами в эстрадных программах, для которых писали музыку В.Людвиковский, Ю.Саульский, К.Караев, А.Петров, Я.Френкель, Б.Троцюк, О.Хромушин, И.Якушенко и другие композиторы; начинает развиваться джаз в небольших любительских коллективах («Восьмёрка ЦДРИ», «Ленинградский диксиленд» и др.).

Шефство над любительскими коллективами взяли на себя комсомольские и студенческие организации, которые провели в 60-е годы несколько музыкальных фестивалей, где получили путёвку в жизнь многие видные исполнители (Таллин, Тарту – 1957 год, Ленинград – 1962 год, Москва, Воронеж, Куйбышев, и др.).

В 70-е годы советский джаз становится профессиональным искусством. Начинается подготовка кадров на эстрадных отделениях музыкальных училищ, издаются учебные пособия, ноты, пластинки.

Регулярно выступают у нас в стране и за рубежом ансамбли п/у И.Бриля, «Арсенал», «Аллегро», «Каданс» (Москва), квинтет Д.Голощёкина (Ленинград) и др.. Полностью посвящены джазу программы оркестров О.Лундстрема, К.Орбеляна, А.Кролла и др..

При всём стилистическом многообразии советского джаза – от диксиленда до экспериментальных течений свободной импровизации – для него характерен синтез принципов джазового исполнительства с ладово-интонационным и ритмическим богатством музыкальных традиций народов СССР. Первые опыты в этом направлении находят продолжение в творчестве многих коллективов и композиторов, работающих в области джаза.

## Глава 4

### АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

#### Авторская песня, как литературный факт

Во второй половине 50-х – начале 60-х годов XX века у русской поэзии появилось новое, параллельное русло. Его создатели «поющие поэты» – авторы стихов и музыки своих песен, являющиеся одновременно их исполнителями (как правило, под аккомпанемент гитары). В одних случаях это были профессиональные поэты, сочетавшие песенное творчество с созданием не песенных стихотворений (Б.Окуджава, А.Городницкий, Н.Матвеева). В других случаях – авторы песен, именно в этом жанре реализовавшие свой поэтический талант (Ю.Визбор, В.Высоцкий, Ю.Кукин и мн. др.). Песни такого рода поначалу исполнялись в дружеских компаниях, в туристических походах и геологических экспедициях, зачастую они предназначались для узкого круга, и прямой контакт исполнителя и слушателей создавал неповторимую, неформальную и доверительную атмосферу.

Со временем некоторые из авторов песен начали выступать с публичными концертами (чаще всего неофициальными или полуофициальными), ещё больше расширили их аудиторию магнитофонные записи, сделанные как во время публичных, так и во время домашних концертов. Внедрившиеся в быт магнитофоны подорвали монополию власти на распространение звучащей информации, которая до тех пор проходила только через радио, телевидение и пластинки под строжайшим цензурно-идеологическим контролем. Как одна из разновидностей неподцензурного «самиздата» сформировался так называемый «магнитоиздат». Поющих поэтов стали слушать и петь тысячи незнакомых им людей по всей стране.

Вскоре начались споры о том, как обозначить, как назвать новое общественно-художественное явление. Появилось выражение «самодеятельная песня», возникли клубы самодеятельной песни (КСП), стали проводиться многочисленные слёты и фестивали. В основе своей это было естественно возникшее молодёжное движение со свободно-демократическими принципами и законами, однако власти пытались регламентировать работу клубов, навязать слётам и фестивалям комсомольские вывески и лозунги. Это позже вызвало неприятие термина «самодеятельная песня» со стороны независимых настроенных участников движения и прежде всего со стороны тех авторов, которые не без оснований считали себя не «самодеятельными» сочинителями, не любителями, а профессионалами в искусстве.

Когда поющие поэты появились на радио, то посвящённая им передача радиостанции «Юность» получила полухуотливое наименование «Барды и менестрели» (использованы были западноевропейские старинные названия певцов-поэтов). Из этих двух слов в обиходе прочнее укоренилось слово «бард»: им до сих пор продолжают называть тех, кто сочиняет песни и сам исполняет их, аккомпани-

руя себе на гитаре (в этом значении слово живёт и в ряде иностранных языков). Однако, самым общепринятым стало выражение «авторская песня», впервые употреблённое, по-видимому, журналисткой Аллой Герберт на страницах журнала «Юность». Это выражение подхватили многие, его – с оговорками или без – согласились применять к своей работе такие лидеры и авторитеты, как Б.Окуджава, А.Галич, В.Высоцкий. Поэтому понятие «авторская песня» дошло до нашего времени и даже вошло в справочные издания. Бесплезно теперь спорить с этим обозначением, придирааться к его внутренней смысловой противоречивости, к тому, что «авторскими», являются все песни, за исключением фольклорных, поскольку у них есть авторы музыки и стихотворного текста (например, И.Дунаевский и В.Лебедев-Кумач). Любой термин несёт в себе ту или иную степень условности, соглашения между теми, кто им пользуется. Достаточно того, что под выражением «авторская песня» большинство говорящих подразумевает примерно одно и то же.

Обычно термин-название появляется позже, чем сам феномен, им обозначенный. Когда же родилась авторская песня? Соблазнительная возможность точно указать «первую ласточку» жанра: кто предлагает в этом качестве «Бригантину» П.Когана и Г.Лепского, кто напоминает о Вертинском, а кто видит первого «барда» в Денисе Давыдове... Если увлечься подобными ретроспективами, то, в конце концов, можно добраться и до древнегреческой поэзии, исполнявшейся, как известно, под аккомпанемент кифары (предшественницы гитары). Но здесь необходимы разумные пределы. Песня, как таковая, предшествовала рождению всех поэтических жанров и является их общим источником. А тот тип песен, о котором у нас идёт речь, сформировался именно в годы так называемой «оттепели» и отчётливо противопоставлял себя песням другого типа.

**Авторская песня** возникла как альтернатива «советской массовой песне» – жанру тоталитарного искусства, создававшемуся композиторами, поэтами и певцами. Среди деятелей литературы и искусства, работавших в этой области, было немало талантливых людей. Но никто из них не был автором песни в полном смысле слова. Композитор должен был порой класть на музыку совершенно безразличные ему тексты. В других случаях стихотворец сочинял слова на готовую ритмо-мелодическую схему (так называемую «рыбу»). Не вполне свободны были в выборе репертуара и певцы. Мы не берёмся здесь оценивать достоинства и недостатки массовой песни (имевшей «общественно-политическую» и «эстрадно-лирическую» разновидности) – это особая эстетическая проблема. Но совершенно очевидно, что именно в противовес такому типу песни та, о которой у нас идёт речь, предпочла назвать себя «авторской». Один человек сочетает в себе автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора – вот признак авторской песни как культурного феномена. А доминантой здесь является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения. Это чётко осознано музыковедами: «В связи с главенствующим значением текста творцами авторской песни являются обычно не музыканты, а поэты» (Булчевский Ю., Фомин В. «Краткий музыкальный словарь для учащихся». Ленинград, 1988 год) – говорится в краткой статье «Авторская песня» популярного справочника.

Бывали, конечно, исключения. Не всякий из творцов авторской песни непременно предстаёт «един в четырёх лицах». Так, например, А.Городницкий сочиняет стихи, мелодию, исполняет свои песни, но при этом аккомпанирует ему кто-то другой. Мир авторской песни нельзя представить без Дм. Сухарева, хотя он сочиняет только тексты, мелодии его песен принадлежат чаще всего В.Берковскому и С. Никитину, которые стихов не пишут, но как композиторы и певцы являются своего рода классиками, вошедшими навсегда в историю авторской песни. Нередки были случаи, когда барды исполняли песни друг друга, что порой создавало путаницу и недоразумения по поводу авторства. Наконец, в движении КСП появился целый ряд исполнителей-певцов: благодаря им песни Юрия Визбора например, звучат не только в записях, но и в разнообразных исполнительских интерпретациях. Но все эти отклонения не меняют сути дела. Исключения лишь подтверждают общее правило.

Доминантная роль поэтического текста определяет и критерий оценки авторской песни. Эстрадную песню часто любят за музыку (например: И.Дунаевского, М.Таривердиева, А.Петрова), за исполнение (например: К.Шульженко, М.Бернес, А.Пугачёва); «тексты слов» (по шуточному выражению Ю.Кима) во внимание принимаются тут редко. Авторская песня в первую очередь оценивается в зависимости от качества стихотворного текста.

Многие песни соотносятся с иными **литературными жанрами**. Бывают песни-баллады (слово «баллада» нередко выносили в названиях своих произведений М. Анчаров, А. Галич, В. Высоцкий). Авторской песне присуще драматургическое начало, отсюда песенные монологи, диалоги, сценки. Возможны и целые песенные поэмы (например, у А. Галича). Авторская песня в комплексном смысле – многогранное социокультурное явление, в известной мере – общественное движение 50–90-х годов XX века.

Когда-то драматург А. Володин назвал бардовские песни «фольклором городской интеллигенции». Слово «фольклор» здесь было употреблено слишком своеобразно (авторская песня – это творчество индивидуальное, а не коллективное), но огромная роль авторской песни в истории русской интеллигенции бесспорна. **Авторская песня явилась одной из форм противостояния** мыслящей части общества коммунистическому режиму. Отнюдь не все барды были политическими диссидентами, как А.Галич. Творчество, скажем, Н.Матвеевой или Ю.Кукина вполне аполитично. Но всех творцов авторской песни объединяют уважение к человеческой индивидуальности, мечта о таком обществе,

где права личности признаются не на словах, а на деле, где свобода мысли считается нормой, а не аномалией. Именно это вызывало страх и ненависть тоталитарного режима к самой фигуре человека, который без спроса и разрешения «сверху» делится с другими людьми своими заветными, самостоятельными мыслями, выразив их в стихах, положив на музыку и взяв в руки гитару. Недаром с конца 60-х годов авторская песня вынуждена была перейти на полулегальное положение: её выгнали из радиоэфира, почти не допускали на телеэкран. Травле в официальной прессе подвергались Б.Окуджава и В.Высоцкий, вынужден был эмигрировать А.Галич. Концерты бардов организовывались с неизменным риском и тщательно контролировались «личностями в штатском».

Немалую роль сыграла здесь и элементарная зависть «законопослушных» стихотворцев, чьи бесцветные книги выходили благополучно, но по известности, по проникновению в души людские никак не могли сравниться с бардовской поэзией. Они стремились доказать, что песня – это не поэзия, что к литературе относится только то, что напечатано на бумаге. **В период перестройки и гласности** все искусственные преграды были устранены, и авторская песня обрела полноценное гражданство: стали официально выпускаться пластинки бардов, живых и уже ушедших из жизни, публиковаться стихотворные сборники. Возникла ситуация честной конкуренции. Естественно, в области авторской песни тоже не всё оказалось равноценным: есть здесь и произведения посредственные, и просто неудачные. Но в целом авторская песня выдержала проверку. «Процент» доброкачественных произведений оказался отнюдь не ниже, а, пожалуй, выше, чем в благополучной «письменной» поэзии. Благодаря творчеству бардов годы так называемого «застоя» не превратились для поэзии в целом в моровую полосу, во многом спасли честь русской поэзии.

Многие решили, что на этом история авторской песни и закончилась, что в ситуации политической свободы, без тоталитарного гнёта этот вид поэзии существовать не может. К тому же уходит в прошлое магнитофонная форма существования авторской песни – размножаясь в компакт-дисках и видеофильмах, свободно печатаясь в журналах и книжных изданиях, авторская песня перестаёт быть сама собой. К тому же начинает стираться граница между бардовской песней и рок-поэзией. Словом, авторской песней надлежит считать только то, что написано до начала 90-х годов, и где-то в этом времени надо поставить окончательную точку. Так смотрят на ситуацию и многие творцы авторской песни, включая её патриарха Б.Окуджаву, и ряд её исследователей, в частности, А.Крылов.

С такой точкой зрения можно поспорить, имея в виду, что наследие тоталитаризма изжито отнюдь не полностью, что вольный бунтарский дух бардовской поэзии ещё может быть востребован обществом и культурой. Быть может, взаимодействие авторской песни с новыми формами коммуникации и со смежными явлениями обогатит гитарную поэзию, не лишив её художественного своеобразия. Но, так или иначе, спор этот ещё предстоит, итоги его подведут не раньше начала следующего столетия...

## ИХ НАЗЫВАЛИ ПО-РАЗНОМУ...

Бард – народный певец у древних кельтских племён в Ирландии, Уэльсе, Шотландии; в средние века – профессиональный поэт. Менестрель – средневековый певец, музыкант, потешник, декламатор, обычно и поэт при дворе знатного феодала во Франции и Англии. Баян – русский певец-дружинник и гуслияр второй половины XI – начала XII века. Лирник – народный, профессиональный певец-музыкант, аккомпанирующий себе на крестьянской лире.

Итак, жанр авторской песни уходит корнями в далёкое прошлое. В наше время поэты-певцы заявили о себе в 50-е годы: именно тогда в стране начал широко развиваться самостоятельный туризм. Гимном туристов, альпинистов, геологов стал «Глобус» М.Львовского, сочинённый ещё сразу после войны М.Светловым, позднее безымянные авторы добавили ещё целую вереницу новых куплетов.

В конце 50-х в нашу жизнь ворвалась и возрождённая «Бригантина» П.Когана. «Плаванье» её продолжалось более двух десятилетий. Эту песню распевали всюду, но особенно любили её в студенческой и туристской среде.

Эстафету М. Светлова, П. Когана подхватил Б. Окуджава – патриарх современной авторской песни.

1986 год. «Произошло две знаменательных события в судьбе молодёжного песенного движения: в сентябре в крупнейших городах страны состоялись концерты «Барды – на марше мира», организованные не просто энтузиастами КПС, как обычно, а Росконцертом. В Саратове в это же время прошёл первый Всесоюзный фестиваль самодетельной песни, организованный ЦК ВЛКСМ»... (газета «Комсомольская правда»).

Но намного раньше в 1969 году, впервые на берегу Волги собрались туристы Куйбышевского авиационного института, чтобы спеть любимые песни сокурсника, страстно влюблённого в туризм и песню, Валерия Грушина...

Валерий вместе с товарищами решил покорить сложную саянскую реку Уду. На одном из её поворотов он погиб, сумев спасти, вытащить из горного потока двух тонувших местных мальчишек... На тот фестиваль собралось более 500 человек. На XI Куйбышевском фестивале самодеятельной песни, посвящённом памяти В.Грушина собралось уже более 40 тысяч человек. Свет луны и лучи прожекторов выхватили из темноты огромную гитару-стену, которая чуть покачивалась на мерцавшей воде. По её грифу-трапу, сменяя друг друга, выходили на подмости авторы, солисты, ансамбли... И так длилось до рассвета...

Возможно, подобный первый фестиваль был в 1968 году в Бресте? В то время появилось в стране молодёжное патриотическое движение «Дорогами отцов-героев». Тогда туристическая песня стала чем-то вроде музыкальной эмблемы многих отрядов, которые отправились по местам революционной, боевой и трудовой славы советского народа. И сегодня мы с трепетом слушаем песни, что родились в тех походах, на том первом Всесоюзном слёте в Бресте. Маршал Советского Союза И. С. Конев слушал тогда песни молодых авторов и не скрывал слез... В этих песнях такая гражданская зрелость, такой накал патриотических чувств, что они заслужили право стать в ряды лучших советских песен.

В конце 60-х родилось ещё одно направление в авторской песне - исповедь, обращение к современнику, разговор на пределе откровенности о самом личном, задушевном, о высоких нравственных идеалах. И здесь прежде всего следует назвать Б.Окуджаву («И когда метель закричит как зверь...»). Потом рядом с ним станет В. Высоцкий («... Я не люблю уверенности сытой...»). Шло время, авторская песня развивалась, взрослела, мужала. Акомпанемент был самый различный: от фортепиано и аккордеона до скрипки. Но самой популярной, конечно же, была лёгкая на подъём гитара - непременный атрибут походной жизни туристов, геологов, студентов. Под переборы её струн звучали песни, разные по содержанию, поэтическому и музыкальному уровню, а также настроению и осмыслению жизни.

На смену исполнителю-одиночке пришли ансамбли. Первым когда-то был ансамбль девушек Московского пединститута. Он блестяще продемонстрировал новое исполнение известных песен Ады Якушевой.

Самодеятельные авторы стремятся к более сложным аранжировкам, к поиску богатых музыкальных красок, к насыщенной музыкальной палитре.

Среди многочисленных ритуалов слётов авторской песни есть особый, волнующий момент, высшая точка, прекрасное мгновение единения людей, когда тысячи собравшихся, стоя, крепко взявшись за руки, чувствуя тепло ладони стоящего рядом, вдохновенно поют песню Б. Окуджавы «Возьмёмся за руки, друзья!» - своеобразный символ самодеятельного песенного движения.

## МИХАИЛ АНЧАРОВ

*Из магнитофонных записей 1984-1989 гг.*

«Главной моей привязанностью долгие годы была менестрельная песня. Я занялся ею ещё до войны. Нынешние эксперты утверждают, что я был первым бардом в стране. Наверное так оно и было... Но меня вопрос чемпионства в искусстве не волновал. Почти всю войну я не расставался с гитарой. Пел и сочинял песни, когда это было возможно. Они были глубоко личные, и меня, признаться, сильно удивило, когда я узнал, что эти песни поют солдаты на разных фронтах. Только потом я понял, что людям на войне хотелось именно этого личного, задушевного, - того, что можно было бы противопоставить повсеместно совершавшемуся ужасу - смерти и разрушению.

Позднее, когда появилась магнитофонная запись, менестрельное искусство потихоньку начало набирать силу. Начали появляться новые имена... Однажды мне принесли плёнку с записью одного московского менестреля. Меня поразили и голос, и эмоциональная напряжённость, и манера исполнения; чувствовалась талантливая рука. Я спросил, - кто этот парень? Мне сказали - Владимир Высоцкий.

Как писатель я многим обязан менестрельной песне. Она научила меня работать над словом. А слово в ней должно быть жёстким, ясным и осмысленным; оно должно доходить до души, иначе песня не состоится. Ведь менестрельная песня это не музыкальное явление - это музыка со словом. Слово здесь главенствует. Ради слова песня и пишется; ради слова и возникло само менестрельное искусство, признанию которого у нас, кстати сказать, упорно сопротивляются именно потому, в отличие от бездумных эстрадных шлягеров с примитивными текстами, несёт в себе слово. Ну а слово - то это - вольное, неподконтрольное, личное...

...Ни у кого не вызывает сомнения огромный и бескомпромиссный талант В. Высоцкого. А я хорошо помню те времена, когда его запросто отождествляли то с какой-нибудь мразью, то с какой-нибудь сволочью, которую он утончённо, весело и издевательски высмеивал, обладая настоящим художественным даром перевоплощения. Так в своё время было и с Зощенко, которого обвиняли в крамоле, называли мещанским писателем, ставя автора на одну доску с его персонажами...

Авторская песня, барды, менестрели – игра в ретро. В конце XX века, в самое «машинное» время, человек хочет себя чувствовать и музыкантом, и художником, и поэтом одновременно... Песня жива словом. Музыка – это сопровождение, озвучивание слова. Музыкальное исполнение не должно забывать суть песни. Песня – интимный жанр. Достаточно одного человека и какого-либо инструмента. Но получается новое, цельное искусство. Человек – цельная личность, а цельной личности необходимо цельное искусство».

### **Этапы жизни и творчества М.Л. Анчарова.**

Родился 28 марта 1923 г. в Москве.

Отец – Леонид Михайлович – инженер-конструктор электролампового завода, мать – Евгения Исаевна – преподаватель немецкого языка.

Одновременно с учёбой в школе посещает музыкальную школу, учится рисованию в детской изостудии ВЦСПС.

В 1938–40 гг. написаны первые песни на стихи А.Грина, Б.Корнилова, В.Инбер и других поэтов.

После окончания школы в 1940 г. поступает в Московский архитектурный институт.

В начале войны по направлению военкомата сдаёт экзамены и поступает в Военный институт иностранных языков Красной Армии. По окончании восточного факультета в 1945 году направляется на дальневосточный фронт, участвует в военных действиях в Маньчжурии.

Во время учёбы в ВИЯКА написаны первые песни на свои стихи («Песня о моём друге-художнике», «Прощание с Москвой»).

В 1954 г. заканчивает факультет живописи МГХИ им. Сурикова.

Учёба на курсах киносценаристов. Создаёт ряд киносценариев (в соавторстве) «Мой младший брат» (1962), «Аппассионата» (1963) и др. Написано более 20-и песен, первые публичные выступления со своими песнями. В 1964–67 гг. появляются первые публикации прозы: рассказы «Барабан на лунной дороге», «Венский вальс», повесть «Золотой дождь» и др.

Выходит первая книга «Теория невероятности». В 1967 г. вступает в Союз писателей СССР.

В 1971 г. в Московском театре им. А.С.Пушкина поставлена пьеса М.Анчарова (совместно с Б.Равенских по произведениям Н. Островского) «Драматическая песня»; центральное телевидение демонстрирует телеспектакль «День за днём» по его сценарию. В телеспектакле звучат песни на стихи М.Анчарова.

В 80-х годах публикуются новые литературные произведения. Повышается общественный интерес к ранним песням и песням 60-х годов, ряд их печатается.

На основе архивных звукозаписей фирма «Мелодия» выпускает грампластинку «На краю городском... на железном ветру...» (1989) с песнями в исполнении автора. Появляются стихи и песни в периодических изданиях.

Скончался 11 июля 1990 года. Урна с прахом захоронена в колумбарии Нового Донского кладбища в Москве.

М.Анчаровым сочинено более 80-и песен, 30-и рассказов, повестей, романов и статей.

### **БУЛАТ ОКУДЖАВА**

Потребность в жанре, который позже назовут «авторской песней», оказалась чрезвычайно велика. Как справедливо заметил в 1967 году композитор В. Гаврилин, «от профессионалов ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология». Термин этот появился позднее, и связан, прежде всего, с творчеством В. Высоцкого. Но само явление (эстрадный исполнитель поэтического произведения, им же самим положенного на музыку), столь широко распространённого (например, во Франции) было давно известно в русской культуре, стоит вспомнить хотя бы песни А.Вертинского. Окуджава поднял этот жанр сразу на несколько порядков, тем самым переведя её в некое новое качество. Это относится не только к текстам его песен, но и к их мелодиям, и его удивительно искреннему и проникновенному исполнению, к его столь богатому тембровыми оттенками голосу, гибкому, выразительному так много говорящему слушателю не только о том, что поётся, но и о том, кто поёт.

Один из оригинальнейших русских поэтов XX века, признанный основоположник авторской песни Булат Шалвович Окуджава родился 9 мая 1924 года в Москве.

В раннем детстве, месяцами живя то в Москве с родителями, то в Грузии с бабушкой-армянкой, мальчик говорил по-грузински и по-армянски. Знание слов и грамматики ушло, но чувство этих

звучных языков осталось в глубине памяти, там же, где запечатлелось грузинское многоголосие, протяжные русские народные песни, слышанные в раннем детстве от московской няни, «своеобразная музыка арбатского двора».

В 1937 году его отец, видный партийный работник, был арестован и вскоре расстрелян. Мать сослана в один из Карагандинских лагерей. Тринадцатилетнего мальчика родственникам удалось спрятать и тем самым спасти от детского дома, куда было положено «сдавать» детей «врагов народа». Только через полтора года он смог вернуться в родной арбатский двор, продолжать учёбу в московской школе. Из девятого класса ушел на войну. Был миномётчиком, связистом и ротным запевалой.

В 1950 г. окончил филологический факультет Тбилисского университета, тогда и родилась его первая песня «Неистов и упрям, гори, огонь, гори...».

По окончании университета работал учителем русского языка и литературы в сельской школе под Калугой. В 1956 г. в Калуге вышел его первый поэтический сборник «Лирика».

Окуджава переезжает в Москву, куда вернулась после реабилитации его мать. Вскоре в кругу московских литераторов приобретают известность многие песни поэта, которые он сначала исполнял в дружеском кругу, а примерно в 1959 г. – и публично.

Выступления начинают записываться на магнитофон, и вскоре его песни узнаёт вся страна. Многомиллионная аудитория поэта складывается в основном из людей, ни разу его не видевших, но ощутивших с ним прочный, доверительный эмоциональный контакт. Успех пришёл к Окуджаве потому, что он обращался не к массе, а к личности, не ко всем, а к каждому отдельно. Предметом поэзии в его мире стала обыденная, повседневная жизнь.

Он начал сочинять песни в конце 50-х годов, как бы случайно, когда однажды вечером, желая развлечь и позабавить своих друзей, он исполнил в компании молодых московских поэтов под первый же попавшийся мотивчик шутовское стихотворение о Ваньке Морозове и о циркачке, которая «по проволоке ходила, махала белой рукой». Так как песня вызвала бурное и общее одобрение друзей, Окуджава за несколько дней написал ещё несколько. Лёгкость и естественность и как бы «нечаянность» их появления удивила его самого. Позже он не раз говорил, что одним из самых счастливых дней своей жизни считает тот, когда обнаружил, что может писать песни.

Некоторое «музыкальное образование» Б.Окуджава получил в первые послевоенные годы, когда переслушал в Тбилисском театре все оперы, «раз по тридцать каждую», тогда же, в студенческие годы, он с успехом пел романсы в дружеском и семейном кругу. Один знакомый, хорошо игравший на мандолине, показал ему «три гитарных аккорда», и этим его музыкальные познания продолжительное время и ограничивались, пока – как не без улыбки вспоминал Окуджава – кто-то не научил его ещё трём...

Лавинообразно нарастающий успех первых же публичных выступлений, возможно, способствовал сравнительно быстрому созданию новых песен, которые становились более сложными и интересными по структуре («Встань пораньше», «Вы слышите, грохочут сапоги», «Песенка о синих маяках», «Он, наконец, явился в дом», «Песенка про Чёрного кота» и др.). К концу 1962 года их было уже более пятидесяти.

В 1962 году Окуджава уходит из «Литературной газеты», в редакции которой он проработал несколько лет, и целиком отдаётся стихотворному и песенному делу. Появляются песни «Молитва», «Мартовский снег», «Моцарт» и др. и, наконец в 1970 году – одна из самых знаменитых – «Мы за ценой не постоим», написанная по заказу киностудии.

Большой творческой удачей стала ещё одна «военная» песня Окуджавы, написанная к другому кинофильму в 1975 году «Песня о московских ополченцах». Простая, мужественная, документальный памятник погибшим под Москвой.

В начале 80-х появляются такие шедевры, как «О Володе Высоцком», «Всё глуше музыка души», «Я выселен с Арбата», «Если ворон в вышине» и др.

В 1985 году Булату Окуджаве был присуждён приз «Золотая гитара» на фестивале в Сан-Ремо (Италия), как свидетельство того, что его песни нашли своего слушателя за рубежом нашей страны.

Песни Окуджавы уже давно вошли в репертуар таких певцов и актеров, как И.Кобзон, Т.Доронина, Г.Великанова, Ж.Бичевская; особенно интересно поют их Е.Камбурова и дуэт Никитиных.

Какой-то особой магией обладают иные словосочетания стихов и песен Окуджавы. Не так-то просто подчас определить, в чём же состоит их привлекательность, почему всё чаще возникают они, особенно в последние годы, на газетных и журнальных страницах в качестве заголовков статей и заметок самых разных авторов. В Литературном музее собрана уже целая коллекция вырезок с названиями типа «Возьмёмся за руки, друзья!», «Мы за ценой не постоим», «До свидания, мальчики», «Давайте понимать друг друга с полуслова».

Эти добрые слова близки и дороги всем, кто ценит подлинное человеческое общение, которому так верно служит хорошая песня.

## ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Владимир Семёнович Высоцкий родился 25 января 1938 года в Москве. Отец, Семён Владимирович, – участник Великой Отечественной войны, служил в разных гарнизонах, ушёл в отставку в звании гвардии полковника. Мать, Нина Максимовна, переводчица с немецкого языка, работала в организации с необычным названием «Бюро транскрипции» при Главном управлении геодезии и картографии при МВД СССР.

Два года Володя провёл с матерью в эвакуации на Урале. В 1947–49 гг. он вместе с отцом и его второй женой Евгенией Степановной Лихолатовой–Высоцкой жил в г. Эберсвальде (Германия), в 1949–55 гг. вновь в Москве, в Большом Каретном переулке, в доме номер 15, где сложился тот дружеский круг, которому Высоцкий впоследствии адресовал свои первые песни. В 1955 году он вновь переехал на Первую Мещанскую (Проспект Мира), где жил вместе с матерью в новом доме.

Будучи десятиклассником, В.Высоцкий посещал драматический кружок Дома учителя, мечтал о театральном институте, однако по окончании школы по совету родных поступил в Московский инженерно–строительный институт. В канун нового 1956 года оставляет вуз и принимает решение посвятить себя театру. Он поступает в Школу–студию им. В.И.Немировича–Данченко при МХАТе, которую заканчивает в 1960 году. В том же году Высоцкий женился на выпускнице школы–студии Изе Жуковой (Высоцкой). Вторая жена Высоцкого – киноактриса Людмила Абрамова, мать его сыновей Аркадия (ныне киносценарист) и Никиты (ныне актёр и руководитель Государственного культурного центра–музея В. С. Высоцкого).

Некоторое время Высоцкий работает в Театре им. А. С. Пушкина, в Театре миниатюр, с 1959 года начал сниматься в кино. Но по–настоящему его актёрский талант раскрылся в Театре драмы и комедии на Таганке под руководством Юрия Любимова, где он работал с 1964 года до конца жизни. Высоцкий сыграл главные роли в спектаклях «Жизнь Галилея» и «Гамлет», участвовал в спектаклях «Добрый человек из Сезуана», «Антимирь», «Павшие и живые», «Послушайте!», «Путачёв», «Вишнёвый сад», «Преступление и наказание» и др. В нескольких спектаклях со сцены звучали песни Высоцкого.

В кино В. Высоцкий сыграл 26 ролей. Наиболее значительные из них – геолог Максим в фильме режиссёра Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967), Бродский – «Интервенция» (1968), поручик Брусенцов – «Служили два товарища» (1968), «Плохой хороший человек» (1973) – фон Корен, «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976), капитан милиции Глеб Жеглов – «Место встречи изменить нельзя» (1979) режиссёра Ст.Говорукина, Дон Гуан в фильме Швейцера «Маленькие трагедии» (1980).

Несмотря на такой относительно благополучный с виду «послужной список», судьба Высоцкого–киноактёра складывалась драматично. Некоторые фильмы были фактически запрещены («Короткие встречи», «Интервенция») и пришли к зрителю в 80–е годы, некоторые подверглись сокращениям («Служили два товарища»).

Нередко были случаи, когда после удачных кинопроб официальные инстанции не утверждали Высоцкого на роли (роль Ем.Путачёва), считая, что использование этого актёра «нецелесообразно» по политическим мотивам. С большим трудом «проходили» песни Высоцкого, написанные специально для кинофильмов: большая их часть в картины не вошла.

В первой половине 60–х годов Высоцкий начал исполнять свои песни в дружеских компаниях, с 1965 г. – на публичных вечерах и концертах. Благодаря магнитофонным записям круг слушателей Высоцкого стремительно расширялся, за короткое время Высоцкий приобрёл всенародную популярность и одновременно вызвал недовольство советских официальных кругов. В 1968 году в прессе появляются грубые, оскорбительные статьи о песенном творчестве Высоцкого – настолько безграмотные и бездоказательные, что даже приведённые цитаты были выдернуты из текстов не Высоцкого, а Ю.Визбора и Ю.Кукина. Репутация Высоцкого приобретала стойкий оттенок крамольности. Его многолетняя концертная работа постоянно сталкивалась с внешними трудностями: выступления либо мотивировались как «встречи со зрителями», либо проводились полуполюгально. В последствии М.Розовский остроумно и точно обрисовал эту ситуацию в пьесе «Концерт Высоцкого в НИИ». Исполнение Высоцким своих песен было фактом «самиздата» – при том, что запрет на пластинки, книги, журнальные публикации был негласным, в чём сказались особенное коварство идеологических «начальников».

В 1970 году Высоцкий женился на известной французской актрисе русского происхождения Марине Влади, к которой обращены многие его стихи и песни: «Дом хрустальный», «То ли – в избу и запеть...», «Мне каждый вечер зажигают свечи...», «Люблю тебя сейчас...», «И снизу лёд и сверху...». В 1975 году Высоцкий и Влади поселились в кооперативном доме на Малой Грузинской улице, ставшем последним жилищем поэта.

Во второй половине 70–х годов он часто бывал за границей, выступал с концертами во Франции, Болгарии, США, Канаде. Однако в первую очередь он стремился к пониманию и признанию на родине. Это стремление диктовалось не честолюбием и не соображениями амбиции (реальная популярность Высоцкого была огромна и, по сути дела, беспрецедентна), а глубочайшим уважением к литературе



как таковой. Высоцкий считал доминантой своего песенного творчества поэтические тексты, писал не песенные стихотворения, пробовал свои силы в прозе: повесть «Жизнь без сна», неоконченный «Роман о девочках». Примечательны и устные комментарии Высоцкого, звучавшие на концертах, в них отчётливо выражено самосознание профессионального литератора: «Теперь – самое главное. Если на две чаши весов бросить мою работу: на одну – театр, кино, телевидение, мои выступления, а на другую – только работу над песнями, то, я вас уверяю, песня перевесит! Несмотря на кажущуюся простоту этих вещей – можете поверить мне на слово, я занимаюсь этим давно, – песни требуют колоссальной отделки и шлифовки, чтобы добиться в них вот такого, будто бы разговорного тона. Я вам должен сказать, что песня для меня никакое не хобби, нет!» Попытки Высоцкого опубликовать свои произведения в СССР не имели успеха, при жизни поэта лишь несколько песен увидело свет в периодике и в нотных изданиях, а в собственно книжном виде было напечатано лишь стихотворение «Из дорожного дневника» (1975). В 1979 году Высоцкий принял участие в неподцензурном альманахе «Метрополь», где были помещены произведения ряда близких ему по духу поэтов и прозаиков.

Последнее публичное выступление Высоцкого состоялось 16 июля 1980 года в ДК им. Ленина подмосковного города Калининграда. А 18 июля Высоцкий в последний раз сыграл Гамлета на сцене Театра на Таганке. Умер Владимир Семёнович Высоцкий 25 июля 1980 года в своей квартире на Малой Грузинской улице. 28 июля десятки тысяч людей пришли к театру проводить в последний путь любимого певца и актёра. Высоцкий похоронен на Ваганьковском кладбище, где ему поставлен памятник. Ещё один памятник находится во дворе Театра на Таганке, а летом 1995 года открыт монумент на Страстном бульваре, «у Петровских ворот», как предсказал он сам в ранней шутильной песне «У меня было сорок фамилий».

Преждевременная смерть Высоцкого не поддаётся элементарным объяснениям. Едва ли стоит искать её причины только в цензурных гонениях и в «неумеренном употреблении алкоголя», как это было сделано в одном зарубежном справочном издании. На деле всё обстоит сложнее, и в основательном изучении и осмыслении нуждаются, прежде всего, жизнь и творческая судьба этого яркого и многогранного человека-творца. Биография Высоцкого значима не только в контексте истории литературы и искусства, она являет собой важную часть истории нашего государства. «Высоцкому предстоит большая и непростая историческая жизнь, в каком-то смысле не менее сложная, чем та, которую он прожил... Высоцкий есть исторический деятель, никуда от этого не денешься» – эти слова писателя и историка Натана Эйдельмана должны быть приняты во внимание каждым, кто читает тексты Высоцкого и тексты о Высоцком.

Поэтическое наследие Владимира Высоцкого обширно и многообразно.

Первая книга Высоцкого – «Нерв» – вышла в 1981 году, подтвердив трагический прогноз автора: «... меня будут печатать! Хотя после смерти, но будут!».

В двухтомнике, составленном А.Е.Крыловым, помещено 424 песни и 107 стихотворений (1990).

К первой годовщине смерти поэта Ю.Любимов поставил спектакль «Владимир Высоцкий», в котором звучали неприемлемые тогда стихи и песни. Спектакль не был разрешён и возобновлён лишь 7 лет спустя.

В 1987 году Высоцкому была посмертно присуждена государственная премия СССР – с весьма расплывчатой формулировкой: «За создание образа Жеглова в телевизионном художественном фильме «Место встречи изменить нельзя» и авторское исполнение песен».

В январе 1988 года широко было отмечено пятидесятилетие со дня рождения поэта.

В Москве был создан музей Высоцкого, при нём с 1989 года стал выходить журнал «Вагант».

## АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ

Творчество поэта – это, прежде всего, публицистическая песня. Принцип этого жанра – открытие утверждение какого-либо авторского тезиса, постулата, чёткой политической мысли в песнях.

«Что позволит песням этого жанра сохраниться во времени? Их глубочайшее неприятие тех пороков и недостатков, которым не будет реабилитации в истории человеческой нравственности. Это прежде всего тоталитаризм, как всеподавляющая и всеохватывающая система общественного устройства. Это холуйское служение административно-командной системе на любой из ступенек её иерархии, от палача в концлагере – до высокопоставленного чиновника, расценивающего любой шаг художника в сторону от заданной линии как побег. Это – тупое и корыстное обывательство, которому всё равно, что исповедовать, лишь бы потрафить своему животному естеству. Это – суровое предупреждение, сарказм, ирония, сатира, гротеск, изредка смех – словом, вся палитра средств будет мастерски использована поэтом в стихах, стихотворных циклах, поэмах.» (Ю.Андреев)

Из автобиографии: «Я, Гинзбург Александр Аркадьевич (литературный псевдоним – Александр Галич), родился 19 октября 1918 года в Днепропетровске, в семье служащих. Сразу же после моего

рождения семья переехала в Севастополь, а в 1923 году – в Москву. В 1926 году я поступил в среднюю школу ВОНО–24. В 1935 году по окончании 9 классов средней школы, я был принят в Оперно-драматическую студию К.С.Станиславского, на драматическое отделение. Студия эта была приравнена к высшему учебному заведению, но диплома не получил, так как в 1940 году, без выпускных экзаменов, перешёл в Московский театр-студию, который открылся за несколько месяцев до Отечественной войны спектаклем «Город на заре». Во время войны (из-за тяжёлой врождённой болезни я был признан не годным к несению военной службы) я был одним из организаторов, участников и руководителей Комсомольского фронтового театра. После войны окончательно перешёл на литературную работу, сначала как драматург, а потом и как кинодраматург.

Мои пьесы – «Вас вызывает Таймыр», «За час до рассвета», «Пароход зовут «Орлёнок», «Много ли человеку надо» и др. – поставлены большим количеством театров и в Советском Союзе, и за рубежом. По моим сценариям поставлены фильмы – «Верные друзья», «На семи ветрах», «Государственный преступник», «Дайте жалобную книгу» и др..

В совместной работе с кинематографистами Франции я был автором фильма «Третья молодость», а с кинематографистами Болгарии – «Бегущая по волнам».

В 1955 году я был членом Союза советских писателей (исключён в 1971 г.), а с 1958 года – членом Союза кинематографистов (исключён в 1972 г.). В 1945 году женился на Шекрот (Прохоровой) Ангелине Николаевне, с которой состою в браке по сей день.

Эта автобиография была написана 2 мая 1974 года и предназначалась для официальных инстанций в связи с выездом Галича за границу, в эмиграцию.

В июне 1974 года Галич с женой выехал в Норвегию, где провёл год, читая лекции по истории русского театра в университете Осло. Затем он переехал в Мюнхен, а оттуда в Париж. В последние годы жизни ездил выступать с концертами в Италию и Израиль. 19 декабря 1977 года А.Галич погиб от удара электрическим током в своей парижской квартире. Он похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, рядом с могилами Бунина, Мережковского, Гиппиус. Между отъездом Галича из Москвы и его кончиной пролёг довольно краткий срок – всего три с половиной года. В это время он выступал с концертами, вёл на радио «Свобода» рубрику «У микрофона Галич», работал над прозаической повестью «Блошинный рынок».

## СЕРГЕЙ НИКИТИН

Свой приход в самодеятельную песню С.Никитин объясняет очень просто: «Так получилось, что в 9 лет я уже стал дядей. Родители моих племянников учились в институте; и мне часто приходилось нянчиться с детишками. Сначала читал им детские стихи, потом стал напевать. Так получились песенки... Позже напевал их своему сыну Сашке...».

Но «Балладу о королевском бутерброде», написанной на стихи А.Милна в переводе С.Маршака не назовёшь песенкой. Скорее, это детская мини-опера. Да и исполнялась она впервые участниками ансамбля (квинтета) по всем театральным канонам – с солистами, хором. Песня легко запоминалась детьми, но она не была примитивной. Более того, в её музыке есть образность, драматургическое развитие. Известность С.Никитину принесла «Песня о маленьком трубаче» на слова его однокурсника самодеятельного поэта Сергея Крылова.

Особенно хороши его «детские» песни на стихи С.Маршака и Ю.Мориц. Песни Сергея Никитина нельзя только слушать, их лучше видеть. Именно видеть в исполнении автора, который обладает несомненной артистичностью, выразителен и точен в передаче нюансов, деталей песни.

Благодаря телевидению мы можем судить сами о взрослении его песен, исполнительского мастерства автора, хотя, по утверждению самого Никитина, песни для него всегда были лишь увлечением, но серьёзным.

Он окончил физический факультет МГУ, защитил кандидатскую диссертацию, занимается наукой.

В составе агитбригад объездил всю страну, был участником Международных фестивалей молодёжи и студентов. Сегодня это один из самых популярных композиторов и исполнителей самодеятельной песни.

Огромной популярностью пользуется семейный дуэт Никитиных. Татьяна и Сергей очень часто выступают по телевидению, их голоса звучат во многих фильмах. Зрительское признание картины «Москва слезам не верит» во многом предопределено песнями в исполнении Никитиных. Да и успех многих мультфильмов объясняется музыкой и песнями С.Никитина («Собака бывает кусачей только от жизни собачьей...» и др.).

А маэстро из Парижа Поль Мориа, услышав дуэт Никитиных, взял для своего оркестра простенько звучащую под гитару песню Сергея и В.Верковского «Под музыку Вивальди». Правда, у П.Мориа

она звучит как оркестровая пьеса. Но маэстро распорядился мудро: стихи А.Величанского, конечно же, уступают музыке. Хотя фирма «Мелодия» очень редко обращается к творчеству самостоятельных авторов, Никитины выпустили уже несколько пластинок.

«Мы не стремимся к красивым звучаниям ради их самих, это всё может заслонить смысл песни. Основное внимание – слову, выразительности, правдивости мысли и чувства, всё остальное – в подчинении. Конечно, если мелодия хорошая и исполняется с чувством, – очень важно. Разложение на голоса – тоже хорошо, это обогащает, но только там, где необходимо...»

Мы настоящая самостоятельность. Правда, Татьяна обучалась игре на фортепиано. Я же никогда музыке не учился, о чём очень сожалею. Всё делаю по слуху.

...Наши планы – это новые песни».

## ВИКТОР БЕРКОВСКИЙ

Тем, кто далёк от авторской песни, вряд ли о чём говорит это имя. Но у многих на памяти песни «Гренада» на слова М.Светлова, «Лошади в океане» на стихи Б.Слудского, «На далёкой Амазонке» – автор текста Дж.Киплинг, и, наконец, «Под музыку Вивальди». В последней песне соавтором музыки выступил С.Никитин – исполнитель многих песен Берковского.

В музыке Берковского нет надуманности, она естественно сливается со стихами, образуя нечто цельное, органичное. Дм.Сухарев, стихи которого часто являются первоосновой песен В.Берковского, однажды признался: «Теперь уже мне кажется, что мои стихи не существовали бы без музыки, которую в них расслышал Берковский».

А песен у Берковского много. Как он успевает? Ведь не песни главное в его жизни: по профессии Виктор Семёнович – инженер-металлург.

На Запорожском сталелитейном заводе, куда направили его по окончании института, он работал вальцовщиком, мастером, технологом цеха; создал математическую модель, с помощью которой разработал технологию прокатки новых профилей из лигированных сталей...

С тех пор прошло много лет, но и сегодня на некоторых крупных металлургических заводах действуют прокатные станы, технология работы которых основана на методе кандидата технических наук, доцента Московского института стали и сплавов В.С.Берковского.

Когда эта зарисовка была готова и текст прочитал Берковский, Виктор Семёнович заметил, прочитав фразу «ведь не песни главное в его жизни»: – И песни тоже.

*Из выступления Ю.А.Андреева на Всесоюзном совещании КСП в комплексе «Олимпиада» (Химки):*

...Задачи КСП на современном этапе: – борьба за духовное здоровье молодёжи; – добиться увеличения разнообразия жанров, более сильных средств выразительности, многообразия используемых инструментов (например, «Мультики» из Челябинска, «Ладушки» из Харькова); – работать на опережение, заполнять те лакуны, которые образовались в современном официальном искусстве.

Что же делать авторской песне в новой ситуации, когда вся страна находится на сложном этапе обновления?

...Нельзя забывать о духовном здоровье молодёжи, о социальном положении народа, но ещё и о таком тревожном стимуле, как жизнь и здоровье всего человечества (ядерная угроза, экологические проблемы, имитация искусства в средствах массовой коммуникации).

Встречаются подчас призывы к синтезу рока и авторской песни. Чисто механически это невозможно сделать, потому что наше искусство ко всему человеческому в человеке, а рок-искусство, зачастую, – только к эмоциям.

«Машина времени», «Аквариум» и др., являясь представителями авторской песни, подчас практикуют учащённые ритмы, повышенную громкость. Что же сохранилось из их творчества на годы? Отнюдь не те вещи, где они «давили» грохотом, но песни поэтические, то есть «наши».

В процентном отношении нас ничтожно мало, но в абсолютных цифрах немало: это и общественные деятели, и учёные, и философы, и так далее. Все, кто прошёл через КСП, знает, что такое высшее духовное благо: оно в солидарности, в человеческой радости, в участии в общем справедливом деле, в развитии талантливой индивидуальности каждого.

Хотелось бы верить, что все мы – не просто нормальные люди, исповедующие искусство подлинно человеческих ценностей, но и люди разумные и деятельные, которые способны чувствовать свою личную тревогу и ответственность за жизнь молодёжи, за страну, в которой мы живем, и за будущее всего многострадального человечества.

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ

- 1918** В Днепропетровске родился А.Галич.
- 1924** Родился в Москве Б.Ш.Окуджава.
- 1937** Молодой поэт П.Коган написал текст «Бригантина», который будет вскоре положен на музыку Г.Лепским.
- 1938** В Москве родился В.С.Высоцкий.
- 1959** Издан первый в Москве сборник стихов Б.Окуджавы «Острова». Первый конкурс студенческой песни в Москве.
- 1961** Открыто песенное кафе «Восток» в Ленинграде.
- 1962** Выходит в эфир радиостанция «Юность».
- 1964** Начинает издаваться журнал «Кругозор» с гибкими грампластинками.
- 1967** Первая конференция по вопросам самодеятельной песни в Петушках под Москвой. Первый загородный слёт Московского КСП.
- 1968** В Новосибирском Академгородке прошёл фестиваль самодеятельной песни. На Волге, в Куйбышевской области, состоялся первый областной фестиваль Самодеятельной туристской песни. Он был посвящён памяти В.Грушина, который за год до этого времени погиб, спасая тонувших детей. Начало компании против КСП.
- 1974** Эмигрировал А.Галич.
- 1977** В Париже в результате несчастного случая погиб А.Галич.
- 1980** В Москве скончался В.Высоцкий. Руководство Куйбышевской области запретило проведение Грушинского фестиваля – «в связи с Московской Олимпиадой».
- 1981** После XXIV слёта КСП закрыт Московский КСП. В Москве, в издательстве «Современник», вышла первая книга В.Высоцкого «Нерв».
- 1986** Возобновился Грушинский фестиваль. Первый Всесоюзный слёт авторской песни в Саратове.
- 1987** Государственная премия в области литературы и искусства присуждена В.Высоцкому (посмертно).
- 1988** Состоялся второй Всероссийский праздник авторской песни в Парке культуры в Москве. Прошёл второй фестиваль авторской песни в Таллине.
- 1989** В Москве и Ленинграде изданы первые поэтические сборники А.Галича.

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ

---

## Глава 1

### ПЕСНИ БОРЬБЫ И ПРОТЕСТА

Песня всегда служила людям оружием. В наши дни роль этого оружия вырастает необыкновенно. Сейчас невозможно себе представить митинги и демонстрации без песен, а их исполнители сегодня поднимаются до роли народных трибунов.

Она по-разному рождалась, песня народного и социального протеста.

Криком бессилия и торжества гладиаторов на римских аренах, колыбельной песней в хижинах угнетённых феодалами крестьян, столами ткачей, не успевавших разогнуться над своими станками.

Песня эта сопровождала полки, отражавшие чужеземные нашествия, воодушевляла восставших против социального угнетения, путешествовала с безвестными менестрелями, которые были достаточно мужественны, чтобы высмеивать феодалов и прославлять простой люд. Одним словом, песня протеста возникла всегда, когда в классовом обществе, раздираемом антагонистическими противоречиями, с особой силой проявлялись антигуманные тенденции, против которых нужно было протестовать.

Если для США первые шаги политической песни, отнюдь не случайно совпавшие с борьбой за независимость, были подхвачены в прошлом веке блюзами американских негров, напевами банджо батраков и ковбоев, а в нашем столетии боевыми кличками рабочих союзов, то история французской песни борьбы, переключаясь со всей историей самой Франции, насчитывает более десяти веков. Англия, Испания, Италия, как и Франция, слышали песни в сопровождении лютни и арфы, клавесина и органа, и слышат теперь под аккомпанемент гитары, аккордеона, электроинструментов.

Особенно интенсивный взлёт песен протеста произошёл в годы, последовавшие за второй мировой войной. Толчком послужило возросшее самосознание простых людей – ведь это они победили фашизм! Это они, солдаты, партизаны, труженики тыла, чья память навсегда запечатлела ужасы бомбёжек, пожаров, голода, расстрелов, не хотели больше войны, не желали терпеть несправедливость, насилие, лишение свобод.

Вся прогрессивная молодёжь восстала против размещения смертоносных ракет американского производства на европейском континенте. Марши Мира прокатились мощной волной по дорогам Европы и Америки. И над колоннами демонстрантов взвивались песни борьбы и протеста.

Самим американцам вновь и вновь пригодились повторять: «Прекратить гонку вооружений!». «Требуем мира! Не хотим воевать!». Агрессия во Вьетнаме... Преступные действия против Ливана... Вмешательство в дела Центральной Америки... Всё это – новые и новые жертвы среди мирных жителей разных стран. Но это и новые извещения о гибели американских парней, и новые молодые вдовы-американки. «Мы не хотим воевать!» – единодушно скандируют демонстранты у Белого Дома. «Не желаем участвовать в грязных авантюрах!» Звучат гитары, банджо, губные гармошки, и снова мощный хор подхватывает: «Нет, я не желаю больше воевать!»

Не случайно выбор остановился на этих странах. Именно в них по традиции искусство песни было особенно ярко, именно в них вследствие накала борьбы особенно значительна роль песни протеста.

Трудно говорить о единой музыкальной стилистике песен протеста. Их тексты сочиняются и на простые мелодии в народном духе, и на гармонически изощрённые джазовые «стандарты», и на ритмически заострённые «хиты» современной рок-музыки. Это происходит потому, что песни борьбы рождаются из пламенного желания автора высказаться на волнующую тему, и он говорит на том музыкальном языке, который ему более всего близок и доступен.

В последние годы этот жанр развивался с особенной быстротой. Очень мало написано об этом, не все музыкальные понятия разработаны, многие герои не известны, но они рядом с нами, в гуще жизни и борьбы.

Это о них наш рассказ, о тех, кто подчас с риском для жизни создают и исполняют песни-призывы, песни-листовки, песни-бомбы. О многих популярных и безвестных авторах и исполнителях, кто преданно служит песне, а через неё – людям. Большинство из них не только исполнители, но и авторы песен.

На этом пути их ждут преследования, лишения, нередко тюрьмы и физическая расправа. Борцы музыкального фронта лишены возможности широко пропагандировать своё искусство. Для них закрыт путь на телевидение, фирмы грамзаписи предпочитают тиражировать легковесные шлягеры. Однако песни поют, их знают в мире. И так же как, заточив в концлагерь Эрнста Буша, фашисты не заставили людей забыть его песни, так и в сегодняшнем мире новоявленные фашисты, расстреляв Виктора Хару, не смогли убить его песни.

Безвинно осуждён на смерть Джо Хилл, покончил с собой Л.Тенко, умер непризнанным Борис Виан, лишены родины Раймон, Серрат и др., четырёхкратно запрещены цензурой песни Ж.Ферра, закрыты двери шоу-бизнеса для Р.Варне...

Ежедневно, ежечасно идёт в эфире, на концертной эстраде, в газетах и журналах борьба между песнями, борьба за Песню.

...Термин «песни протеста» перестал настораживать и удивлять музыкантов. Недаром один из критиков очень верно заметил, что когда с течением времени историки захотят найти свидетельства событий самые прямые, точные, документальные, то наиболее драгоценный материал они найдут в песнях протеста.

## Глава 2

### РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПЕСНЯ

Революционная песня – строгая старшая сестра песен протеста. У них одинаковые истоки, похожие темы, они близки по манере исполнения и цели.

Революционная песня – народная или авторская – выражает идеи революционной борьбы, призывает к кардинальному изменению или свержению существующих социально-политических структур общества, строя.

Истоки жанра восходят к песням крестьянских восстаний и национально-освободительных движений XV–XVIII веков (чешские «гуситские песни»; немецкий «протестантский хорал»; русские «молодецкие» и «разбойничьи» песни; сербские, болгарские и молдавские гайдуцкие песни; венгерские повстанческие гимны).

Подлинный расцвет начался со второй половины XVIII века – эпохи буржуазно-демократических революций и начала пролетарского движения. Одной из первых массовых революционных песен, выдвинувшихся во времена Великой французской революции, была песня «Са ира!», остававшаяся до «Марсельезы» главным музыкальным лозунгом революции.

Многие песни складывались и распространялись преимущественно устным путём. Их мелодии нередко заимствуются (в варьированном виде) из песен других жанров («Карманьола» – из хороводной, «Дубинушка» – из трудовой припевки, «За власть Советов» – из романса) или популярных инструментальных мелодий. Ряд песен возник как соединение авторских текстов революционных поэтов с напевами народных песен («Уж как шёл кузнец» Рылеева и Бестужева на мелодию подблюдной «Славы»; «Проводь» Д.Бедного на мелодию русско-украинской шуточной песни; «Там вдали за рекой» Н.Кооля на мелодию песни «Лишь только в Сибири займётся заря»). Стихи прогрессивных поэтов содействовали рождению нового песенного стиля (хоровые песни патетического характера русских разночинцев: «Узник» на стихи А.Пушкина, «Арестант» – Н.Огарёва, «Ермак» – К.Рылеева, «Колодники» – А.К.Толстого).

Большинство революционных песен создано с агитационной целью самими участниками революционного движения.

Специфические жанровые черты (энергичные ораторские интонации, чеканные ритмы) проявились в них предельно концентрированно. Именно такие песни приобрели интернациональное значение и получили второе рождение в других национальных культурах: французские – «Марсельеза» и «Интернационал», немецкие – «Песня ткачей» и «Юный барабанщик», швейцарско-французско-польская «Красное знамя», польская «Варшавянка», русские – «Вы жертвою пали» и «Смело, товарищи, в ногу!».

Подъём национально-освободительного движения в развивающихся странах вызвал к жизни новые революционные песни, получившие мировую известность («Венсеремос» С.Ортеги).

Идейное содержание и стилистика революционных песен оказывали влияние на профессиональную музыку своей эпохи (Ф.Ж.Госсек, Л.Бетховен, Л.Керубини, Г.Берлиоз, Ф.Лист, Дж.Верди). С русской революционной песней связано творчество А.Давиденко и М.Коваля (хоровые сочинения), Д.Шостаковича и Л.Книппера (симфонии). Жанр пронизывает творчество таких зарубежных композиторов, как Э.Буш, П.Дессау, Э.Майер и др. Значительную часть творческого наследия немецкого композитора Г.Эйслера, сотрудничавшего с Б.Брехтом, составляют песни и баллады революционного содержания.

## ПЕСНИ ФРАНЦИИ

Песенные традиции Франции насчитывают столетия. В стране популярна поговорка, утверждающая, что у французов «всё кончается песнями». Но, вероятно, очень многое в этой стране и начиналось с песни. Первые дошедшие до нас памятники французского искусства – манускрипты поэм, чтение которых всегда сопровождалось музыкой. До наших дней сохранилось более 2,5 тысяч произведений, созданных бродячими певцами раннего средневековья – трубадурами, труверами, вагантами, бардами, менестрелями.

Эти песенники воспевали не только прелести дам и доблесть рыцарей, но рассказывали и о тяжёлой доле бедных, возмущались захватчиками, позорили жадность и глупость церковников, восторгались народными героями, славили родину.

В XVI веке злые, яркие тексты сатирических песен о религиозных войнах даже вывешивались на стенах парижских домов.

Но и помимо войн, скандалы при дворе, злоупотребления властью имущих, сбор налогов, вольные нравы господ – всё это представляло бесконечное число тем для песеночинителей, порой рисковавших жизнью за смелость своих обличений.

Уже в 1395 году полицейский ордонанс под угрозой штрафа и тюрьмы велел «всем менестрелям, поющим и говорящим, ничего не говорить, не петь ни на площадях, ни где бы то ни было, слов, рифм, песен, в которых бы упоминался папа, король и сеньоры Франции». Впрочем, запреты запретами, но цензура не могла истребить ни крамольный дух, ни вольные песни, которые мы называли бы сегодня песнями протеста.

Позже на парижском Новом мосту, ставшем своеобразной всефранцузской эстрадной площадкой, певцы-смельчаки издевалась над могущественным кардиналом Мазарини, распевали ронды синсемонистов. От знаменитой песни французской революции «Марсельезы» до гимна восставших лионских ткачей, от «Карманьоль» до «Интернационала» и песен Парижской коммуны, от знаменитого монмартрского шансонье Монтегюса до антивоенных солдатских куплетов 1914–18 годов, от «Песни партизан», подымавших французских патриотов на борьбу с гитлеровцами до «Дезертира», обличающего колониальные войны Франции, до песен защищавших мир, выражающих чувства простых людей – таков исторический маршрут французской политической песни.

Кстати, об истории. Франция, вероятно, единственное государство, в котором издана 8-и томная «История страны в песнях». Но давайте вернёмся в наше время, которое мы рискнули назвать песенным.

Основная особенность современной французской эстрадной песни, традиционной «шансон» – её стилистическое единство, включающее три компонента: текст, музыку, мастерство исполнителя. В этом триединстве текст стоит на первом месте не случайно. Именно смысл, тема, содержание определяют лицо песни во Франции.

Естественно, что в стране, которой всегда была свойственна столь острая классовая борьба, песня стала мощным идейным оружием. И практически во Франции нет артистов мюзик-холла, в репертуаре которых не было бы остросоциальных или политических песен. Не для всех, разумеется, эти песни одинаково важны: есть и такие, кто готов включить в свой концерт «что-либо на тему дня» для привлечения внимания или в погоне за модой. Зато для очень многих артистов и авторов песен кредо их лирического героя совпадает с их собственным. И оно у них есть! Так же как есть у них свой особый стиль и образ на эстраде.

Именно поэтому в отношении Франции не совсем точно говорить о песне протеста как об отдельном жанре, ибо там политическая песня давно завоевала права гражданства, хотя в непрестанной и упорной борьбе она вынуждена каждый день и час отстаивать завоёванное ею место.

Среди великих шансонье имена М.Морелли, Ж.Брель, В.Виан, Ж.Брассенс, Ж.Ферра, Р.Варнэ и многие другие.

## Глава 4

### ГАНС ЭЙСЛЕР

Авторы знаменитой песни «Песня мира» – известные всем композитор Ганс Эйслер и писатель-драматург Бертольд Брехт – являются основоположниками пролетарского политического искусства Германии.

Ганс Эйслер – сын крупнейшего немецкого философа. С детства увлечением Ганса стала музыка. Внимательно слушал он песни рабочих окраин, где жила его семья... Прошло несколько лет, и он сам стал автором песен, подхваченных пролетариатом Германии, Австрии и многих других стран: «Красный Веддинг», «Песня единого фронта», «Коминтерн», «Баллада о благотворительности...» и др.

После приезда Эйслера в сражающуюся Испанию в числе бойцов интербригад, одной из самых популярных стала написанная им песня «Пятый полк».

В 1926 году в Берлине была создана Марксистская рабочая школа, в которой в течение нескольких лет Эйслер вёл занятия по теории и истории музыки. Здесь и состоялось знакомство Ганса Эйслера со слушателем этой школы Бертольдом Брехтом, явившееся плодотворным для развития революционного искусства Германии. Брехт, создатель замечательных драматургических произведений, таких как «Трёхгрошёвая опера», «Карьера Артура Уи» и др., с большой радостью работал вместе с Эйслером над созданием новых песен.

Так родились знаменитые «Тревожный марш», «Песня солидарности», «Песня мира» и другие.

Лучшим исполнителем песен Г.Эйслера и Б.Брехта был замечательный немецкий певец Эрнст Буш. Он вошёл в историю как один из самых талантливых певцов нашего времени. Силу его искусства признавали не только друзья, единомышленники, но и враги. Обвинение в «распространении в Европе коммунизма с помощью песен», предъявленное Бушу гитлеровскими «судьями», звучит как признание его незаурядных пропагандистских, агитационных возможностей. Б.Брехт называл его «мастером, умеющим превращать правду в боевое искусство».

## Глава 5

### МИКИС ТЕОДОРАКИС

Овеянная ветрами тысячелетий, опалённая щедрым солнцем, затенённая лавровыми лесами и оливковыми рощами, Эллада всегда дарила миру богов, рождала скульптуры и храмы, превзойти которые по красоте и совершенству не удаётся архитекторам и по сей день. Музыка камня, увертюра фронтонов, симфонии колоннад... Музыка Эллады! Она зазвучала, обрела свой неповторимый совершенный образ благодаря Микису Теодоракису, композитору – борцу.

Микис Теодоракис родился в 1925 году, через год после провозглашения Греческой Республики. Родители Микиса жили в то время на одном из бесчисленных островов Эгейского моря. Там, на Хиосе, формировались первые впечатления любознательного и талантливого мальчика.

Это был остров рыбаков и матросов. В портовых тавернах и на причалах здесь звучали десятки языков мира, но когда рыбаки разных стран обсуждали наболевшие проблемы – о беззаконии хозяев, о росте цен, о безработице – им не требовался переводчик. Здесь Микис впервые услышал чарующий голос греческого инструмента бузуки, вместивший в себя и зажигательный средиземноморский темперамент, и по-восточному звенящую тоску, и веру, и надежду, и любовь...

Микис слушал эти песни и не мог наслушаться. Его отец, выходец с острова греческих мифов Крита, и мать, рождённая в Турции, привили сыну умение понять душу и музыку разных народов. В их семье не было места вековой вражде между турками и греками. Иное понимание мира, иную любовь и ненависть прививали ему родители – любовь к простым труженикам, ненависть к грабителям народа, к националистам, к угнетателям всех мастей. И недаром поэтому студент Афинской консерватории Микис Теодоракис, и начинающий дирижёр Теодоракис, и Теодоракис – композитор не раз закрывал свою нотную папку и уходил в партизанский отряд народной армии ЭЛАС, что вела борьбу против фашистских орд во время второй мировой войны, в ряды восставших против режима «чёрных полковников», в ряды демонстрантов против размещения американских баз на территории Греции. И были тюрьмы, концлагеря, ссылки. Но за ними следовали победы, и это становилось лучшей наградой композитору. А свидетельством его борьбы остаются песни, горячо любимые греками: «Нас разделяет тёмный путь», «Сотирис Петрула» – о греческом герое-антифашисте, цикл песен «Маутхаузен», кантата на стихи П.Неруды «Всеобщая песнь».



«Точно скалы, стены эти...». Эта песня написана в годы, проведённые композитором в концлагере на одном из безводных, скалистых островов Эгейского моря. Сотни товарищей Теодоракиса пели её полголоса веря, что недалёк час освобождения.

Немало испытаний пришлось преодолеть Микису Теодоракису и его друзьям, пока не осуществилась их мечта спасти родину от диктаторов. Вместе с ними активно боролись за свободу народа песни. «Аполитического искусства не существует, – утверждает композитор, – даже самые аполитичные шлягеры американских и американизированных «кидолов» делают политику. Они уводят людей от реальных жизненных проблем. Надо действовать сейчас, потом может быть поздно, ведь борьба за культуру – это и борьба за сохранение мира на нашей земле».

## Глава 6

### ВИКТОР ХАРА

Своё кредо он объяснил чёткими, как строфы стихов, словами: «Наш долг – дать народу оружие для борьбы против культурного империализма, дать народу самосознание, чтобы он мог отождествлять себя с фольклором, который и есть подлинный язык нации; через песни протеста научить народ понимать действительность, видеть, кто друг, а кто враг; посредством музыки помочь народу разобраться в окружающем мире и перестроить его вместе с народом...»

В.Хара родился в небольшом чилийском городке Чильян. Его отец батрачил, если находилась работа, мать работала прачкой. Лишь в редкие минуты отдыха, когда собирались соседи, брала она в руки гитару (кстати, ещё совсем недавно в Чили гитара считалась «чисто женским» инструментом, многие чилийки хорошо им владели). Глубоко запали в душу Виктора прекрасные народные песни, что пела его мать. Ни Виктор, ни его друзья не поддались массивной пропаганде, внушающей простым чилийцам: «Хорошая музыка – это только музыка, импортируемая из США! Пойте только как в США! Танцуйте только как в США! Живите только как мы считаем нужным!»

Не боясь прослыть «немодным», Виктор пошел своим путём – наперерез империалистической пропаганде и «массовой» культуре, что продаётся и покупается за деньги.

Его песня «Призыв к землепашцу», получившая Первую премию на Первом фестивале Новой чилийской песни в 1969 году, обращена к человеку труда. Часто задают вопрос – почему именно так назвал её автор, почему именно к землепашцу направлен его призыв? В.Хара когда-то объяснил, что Пахарь в его представлении – олицетворение трудящегося человека, обобщённый образ. Первый и главный труженик на земле, сильный, щедрый, необходимый людям – он должен почувствовать себя хозяином жизни – такова была мысль автора. Всё творчество Виктора Хары было об этих людях труда и для них. И сам Виктор не боялся никакой работы.

Виктор Хара – подлинный народный артист. В 20 лет он поступил в театральную школу, по окончании которой работает актером, а позже – режиссёром. Разъезжая с театром по провинциям страны, он пристально изучает народные традиции, обычаи, поговорки, песни и становится авторитетным фольклористом.

Особенно его привлекает народная песня. Он некоторое время работает в ансамбле песни и танца «Кулкумен», а затем приходит в ансамбль Пара. Зрители по достоинству оценили звонкий красивый голос певца, его искусное владение гитарой, умение постичь дух народной песни.

100 песен, сочинённых Виктором Харой, – вот его вклад в дело Народного единства.

Ему случалось выступать по несколько раз в день, и каждый раз он отдавался этому со всей страстью своей натуры. Таким он запечатлен в документальном фильме советского режиссёра Романа Кармена «Пылающий континент». Он считал, что для подлинного революционера гитара должна быть таким же оружием, как винтовка. «Песня подобна воде, омывающей камни, – говорил он. – Но песня это и пламя, объединяющее нас для борьбы».

В стране разразился мощный революционный процесс, и новая песня активно ему помогала. «Ромай, с кем ты?» – звала одна из песен Хары. И вот на президентских выборах 1970 года движение Народного единства одержало решающую победу.

...В день фашистского мятежа он вместе с сотнями патриотов защищал от «горилл» и «мумий» Технологический университет столицы. Студентов и преподавателей бомбили с воздуха, обстреливали тяжёлой артиллерией... За тем их схватили и отправили в концлагерь на стадион. Кто-то из узников узнал певца и протянул ему гитару. А когда заключённых выстроили на проверку, артист запел «Венсеремос...». И не допел...

Но недопетую на стадионе Сантьяго песню подхватив весь мир. Пластинки мужественного певца вышли во всём мире, её мелодии подхватил находящийся в эмиграции чилийский ансамбль «Килапаюн», десятки, сотни самодеятельных и профессиональных музыкантов.

Виктору Харе был посвящён один из дней фестиваля политической песни в ГДР в 1974 году, а в ноябре 1975 года имя певца стало символом и лозунгом IV советского фестиваля молодёжной песни «Алая гвоздика».

«Так играйте, друзья, бейте в ваши гитары,  
Воскрешайте шеренги великих имён!  
Чтобы в ваших руках руки Виктора Хара.  
Продолжали бы песню грядущих времён!»

(Из песни С.Никитина, слова Ю.Визбора.)

## Глава 7

### ПЕСНИ ПРОТЕСТА АНГЛИИ И США

В том массовом движении песен протеста, которое захватило Европу и Северную Америку в 60 – 70-х годах, Соединённые Штаты и Англия занимают особое место. Американцы Боб Дилан и Джоан Баез создали один из первых художественно законченных образов современной песни протеста, на которые потом ориентировались певцы и авторы других стран. А знаменитый английский квартет «Битлз», не специализирующийся на песнях протеста, выработал тот понятный нынешней молодёжи всех стран музыкальный язык, благодаря которому исполнители политических песен добиваются понимания.

В песнях протеста США наших дней исследователи выделяют две большие ветви: южные «песни свободы», связанные с борьбой негритянского народа против расовой дискриминации, и северные песни «солидарности», затрагивающие проблему единства людей в их борьбе за лучшее будущее. Обе ветви имеют давние традиции и взаимно влияют друг на друга, причём традиции песен «солидарности» восходят к фольклору Англии.

По дошедшим до нас сведениям, уже в средние века для жизни Англии были характерны социальные песни. 14 июля 1381 года крестьянская армия Уота Тайлера двинулась в поход на Лондон, распевая по пути следующие строки: «Адам пахал, а Ева пряла, а кто ж был барином тогда?»

Подобные песни были составной частью репертуара бродячих певцов, известных как менестрели и барды. Они исполняли разнообразные злободневные произведения, собирая вокруг себя аудиторию и вызывая гнев лендлордов. Менестрели принимали обязательное участие в традиционных предвыборных компаниях тори – виги, и тут уж певец-поэт не жалел красок, высмеивая противников избранной им партии. Эти песни нередко печатались на предвыборных листовках вместе с карикатурами на политических противников и соблазнительными обещаниями, которые забывались на следующий день после выборов.

Были также песни чартистов, песни социалистического и тред-юнионистского движения, песни Ирландского восстания. Некоторые из них были забыты, не пелись целыми поколениями, но потом их содержание вновь становилось актуальным, и они возрождались. Эти песни, с одной стороны, нашли продолжение в творчестве Доновэна, Мак Юэна и других британских певцов, с другой стороны, влились в песенный поток американского континента.

Однако стихия социального песенного фольклора США питалась не только лишь англо-кельтскими истоками; в неё внесли свой вклад иммигранты различных национальностей, она испытала огромное влияние «цветного» населения.

Ещё в XIX веке песни протеста США носили характер индивидуального самовыражения, лишь те из них становились популярными, в которых личное мировоззрение автора совпадало с мировоззрением широкого круга людей – класса, иммигрантских поселений, религиозных групп. Но только в XX веке песня протеста, будучи взятой на вооружение профсоюзами рабочих стала пропагандистом-организатором, митинговым оратором. Первым таким союзом явилась организация «Индустриальные рабочие мира» (ИРМ), созданная в 1905 году. В 1937 году её печатный орган писал: «Одна из заслуг ИРМ перед рабочим движением состоит в том, что она показала, каким ценным средством в борьбе за освобождение могут стать песни». ИРМ издавала листовки, иллюстрируемые меткими карикатурами, брошюры, плакаты, но лучшим воспитательным средством явился так называемый «маленький красный песенник», впервые изданный в 1911 году. «В песеннике ИРМ 38 песен – писал вскоре после его издания один из его организаторов, – причём 24 из них имеют воспитательно-образовательный характер, и можно с уверенностью сказать, что каждая из них очень поучительна». В период с 1911 по 1961 год вышло 30 изданий этого песенника. Уоббли (так называли себя деятели ИРМ) не создавали оригинальных мелодий, они заимствовали их из бродяжских притонов «джунглей», у проповедников «Армии Спасения», использовали баллады замечательного

песенного композитора XIX века Стивена Фостера. Они выдвинули из своей среды целый ряд поэтов-авторов песенника. Наиболее известные из них – Ричард Бразьер, Лаура Пэйн Эмерсон, Ральф Чаплин. Последний ещё до основания ИРМ в 1900 году, создал песню „Солидарность» на мотив «Боевого гимна республики», которая вскоре стала неофициальным гимном рабочего класса США .

Но самым популярным поэтом был **Джо Хилл**, чья жизнь стала легендой рабочего класса Америки.

Джо Хилл – Джозеф Хиллстром (1882–1915) стал уоббли в 1910 году, когда ему шёл тридцать второй год. Его привела в ИРМ трудная жизнь: он был шахтёром, сельскохозяйственным рабочим, матросом, докером, сталеваром. Джо не получил законченного образования, но природа наградила его многими талантами: он играл на различных музыкальных инструментах, сочинял стихи и музыку. В поисках работы он объездил чуть не всю Америку и везде помогал рабочим спланировать в профсоюзы, организовывать стачки. Сочинённые им песни оказывали активистам ИРМ в этом большую заслугу. Д.Хилл одним из первых в XX веке понял, что песня может стать политическим учебником. «Если сложить песню, – считал он, – положив в её основу несколько простых, общепонятных фактов, добрых юмором так, чтобы они не казались сухими, то такая песня скорее дойдёт до многих рабочих, которые слишком не развиты или индифферентны, чтобы прочесть брошюру или статью по экономическим вопросам».

Хотя Джо Хилл сам умел сочинять музыку, популярность приобрели его песни на чужие мелодии. По природе своего поэтического дарования он был замечательным пародистом – пародировал самые популярные песни, превращая их в политические шаржи. И первой пародией Хилла, получившей известность, явилась песня «Кейси Джонс» (поэт спародировал народную балладу о герое-машинисте, который пожертвовал жизнью, чтобы спасти пассажиров). Поэт высмеял машиниста-штрейкбрехера, не присоединившегося к бастующим железнодорожникам. Из-за аварии, устроенной забастовщиками, неудачливый «скэб» отправился в рай, но оттуда ангелы выгоняют его за штрейкбрехерство. Песня была написана для бастующих рабочих Южно-Тихоокеанской железной дороги в 1911 году. Но благодаря своим высоким поэтическим качествам и озорной мелодии, построенной на характерных наигрышах банджо, она до сих пор не утратила своей художественной привлекательности. Но не только сатирические куплеты писал поэт. В песне «Мистер война» он осудил первую мировую войну, в гимне «Мы сильны» на мотив евангелистского хора изложил политическое кредо ИРМ:

«Мы сильны, мы сильны, если вместе мы всегда,  
Если все – как один! Всех кругом мы зовём  
В наш большой Союз труда  
И все вместе победим!»

Джо Хилл сочинял и лирические песни. «Он, – писала Э.Г.Флинн, – облёк идеи нашей организации в бессмертные формы – песни народа, его фольклор».

В 20-е годы музыкальная палитра песен протеста обогатилась новыми интонациями, восходящими к практике певцов блюзов. Именно в блюзе достигло своей вершины искусство американских народных гитаристов. Выработанные ими штрихи («слайд» – глиссандо, «стретч» – поперечное вибрато), характерная форма аккомпанемента «буги-вуги», позже стали характерной особенностью гитаристов джаза и бита. Певцы блюза поражали своим экспрессивным исполнением слушателей, выдержанным в духе искусства переживания, характерного для русского и американского театра.

В 20-е годы появился «**политический блюз**». Он родился в Чикаго, что не было случайностью. Уже в конце прошлого века чикагский пролетариат отличался высокоразвитым классовым самосознанием. Именно этот город стал родиной Компартии США и международного праздника трудящихся – Первое мая. Здесь впервые в истории Америки белые рабочие боролись за свои права рука об руку со своими чёрными братьями.

Рабочие-негры создали свои профсоюзы, играли активную роль в политической жизни, посылали своего представителя в конгресс, издавали проникнутую боевым духом газету, где печатались тексты блюзов. У газеты был свой джаз-оркестр. Для негритянского рабочего класса Чикаго распространение блюзов и джаз-ансамблей стало одной из форм борьбы за свои права. В Сауд-Сайде и других районах звучали «Блюз безработицы», «Блюз тяжёлых времён», «Блюз бедняка», другие песни.

Немало песен протеста звучало в годы экономического кризиса 1929–1933 годов. Настоящим памятником этих лет является песня Дж.Тарни на слова Э.Харбурга «Брат, одолжи мне 10 центов» (в нашей стране она известна в исполнении Л.Утёсова как «Песня американского безработного»). Герой песни защищал демократию в годы первой мировой войны, строил здание «великой промышленной империи», активно участвовал в жизни страны, а теперь вынужден стоять с протянутой рукой где-нибудь на углу улиц.

Богатая гармонически и ритмически, песня написана в миноре, с неожиданными ладовыми альтерациями, придающими мелодии оттенок стенания.

Огромная популярность песни привела к тому, что в обработке известного композитора Дж. Керна она была издана в «столице» коммерческой музыки «Тин-Пэн-Алли». Это была одна из первых попыток большого бизнеса «приручить» политическую песню.

**«Тин-пэн-алли».** Публикация и распространение модной музыкально-развлекательной продукции становится «биг-бизнесом», вовлекающего в сферу своей деятельности крупные капиталы, находящего новые формы для рекламирования песенных «боевиков». Повсеместно открываются музыкальные салоны, где продавцы должны не только торговать нотами, но и преподносить в лучшем виде товар, наигрывая на рояле или напевая покупателям новинки. Во многих городах США открываются театры-варьете, мюзик-холлы, издаются массовые журналы, посвящённые лёгкой музыке. Коммерческий спрос на новые песни, естественно, вызывает предложение: сотни текстотворцев и композиторов заняты созданием репертуара для многочисленных эстрадных певцов-исполнителей, инструменталистов, ансамблей. Примерно в эти годы возникает и получает распространение термин «Tin-pan-alley» («Аллея оловянных сковородок»), условно обозначающий весь развлекательно-промышленный комплекс, объединяющий авторов и издателей лёгкой музыки.

С самого начала песенная индустрия США очень чутко откликалась на события дня, на настроения тех или иных групп населения. Эта давняя традиция американской песни находит выражение в различных формах и социально-политических оттенках. Наряду с необозримым морем лирических излияний, бесконечно варьирующих темы любви, лунных ночей, встреч и расставаний, «Тин-пэн-алли» выбрасывают на рынок массу песен и куплетов, содержание которых в достаточно легковесной, чаще всего юмористической форме, отражает социальные взрывы и неурядицы, борьбу различных политических группировок, предвыборные кампании президентов, международные события.

История развлекательной музыки в Америке, иначе говоря, искусства малых музыкальных форм, теснейшим образом связана с коммерцией и претерпевала неоднократные значительные изменения. Если в конце XIX века это были менестрельные театры, сентиментальные романсы, юмористические куплеты, танцульки и шествия под духовой оркестр, то с начала 90-х годов в больших городах получают распространение новые формы театрально-музыкальной деятельности – варьете и мюзик-холлы с показом разнообразных вокально-танцевальных номеров, выступлений фокусников, жонглёров и чревовещателей и, самое главное – демонстрация больших групп молодых, подобранных одна к одной танцовщиц – «гёрлс», обрамляющих ударные сцены пышного зрелища. Этот тип эстрадного искусства был заимствован из Европы, прежде всего Лондона и Парижа.

До появления музыкального радиовещания и массового распространения граммофона, варьете были главными площадками, где создавалась популярность песенным боевикам, – «hit songs».

В числе наиболее удачливых авторов песен этой эпохи следует назвать Г.Эдвардса, В.Герберта, З.Ромберга, Р. де Ковена, Г.Тильцера, П.Дрессера, перу которых принадлежат десятки песенных шлягеров, пользовавшихся всенародной популярностью. Особое место занимает талантливый мелодист Эрвин Берлин, автор текста и музыки многих сотен популярных песен, а также музыки к десятку фильмов и музыкальных комедий.

В 1933 году кризис в США миновал, но, чтобы предотвратить его повторение, необходимо было провести ряд демократических преобразований. Эти мероприятия новый президент Рузвельт назвал «Новый курс».

В эти годы «Тётюшка» Молли Джексон, Жан Уайт, Хадди Ледбелли и другие *фолксингеры* (исполнители народных песен) пели песни, пронизанные антифашистским пафосом, песни, призывающие к солидарности с борющейся Испанией, песни борьбы за освобождение негритянского народа.

В тот же период расцветает творчество **Вуди Гатри** (1912–1967). Создатель около 1500 песен, «американский Гомер», воспевавший простого человека, Вуди Гатри при жизни вряд ли отдавал себе отчёт в том, что его простые баллады будут называться песнями протеста, что ему после его смерти будут подражать кумиры зелёной молодежи, и что его первым учеником станет сверхпопулярный Боб Дилан. Судьба редко балует тех, кто отдаёт себя и свой талант людям. Вуди Гатри жил трудно и просто – мало думал о себе и едва сводил концы с концами. Он пел о том, что видел и понял за годы странствий. Его трудно было бы представить за роялем или письменным столом. Он пел о бродягах и сезонных рабочих, о фермерах и матросах, ибо сам был всеми ими, прошёл и претерпел все трудности и невзгоды простых людей.

«Гроздь гнева» народного наливаются в его песнях-хрониках времён Великой засухи 1935 года. Эти песни рассказывают о большом переселении оклахомских фермеров в Калифорнию, свидетелем которого был двадцатилетний Гатри. Эти песни производят потрясающее впечатление лаконизмом музыкального языка, мастерством поэтического изложения. Песни Вуди Гатри – хроника его жизни. А жизнь его сложилась так, что он повидал все уголки Америки и понял, что любит эту страну. И эту свою великую любовь выразил в песне, в которой простая мелодия в духе «кантри» сочетается с задорным ритмом джаза:

«Все это – твой край! Все это – мой край!  
Куда не кинешь ты взгляд свой зоркий,  
От Сан-Франциско и до Нью-Йорка,  
Край этот создан был для нас».

Солдаты, покидавшие родину для сомнительных подвигов за рубежом, пели её в качестве протеста.

«Песни его, – писал Пит Сигер, – всегда отличались непоколебимой честностью, страстным стремлением к социальной справедливости, нередко они были полны трагедийности, и в то же время, чувство юмора не покидало его».

Гатри записал для фирмы «Виктор» два альбома пластинок «Баллады пыльной чаши», пел на крупнейших радиостанциях Си-Би-Эс и Эн-Би-Си. И большой бизнес предпринял попытку приручить «мустанга народной песни». Его пригласили прослушаться в Радужный зал – роскошный ресторан на 65-м этаже Рокфеллер-центра. Целая группа режиссёров пыталась «причесать и пригладить» его репертуар, чтобы он понравился посетителям. А Вуди Гатри, выбрав момент, откровенно бежал.

Говоря о творчестве «американского Гомера», необходимо упомянуть ещё одного фолксингера – негритянского певца **Хадди Ледбелли** (Leadbelly – Свинцовое брюхо), оказавшего, по-видимому, определённое влияние на гитарную технику Вуди и его вокальную манеру.

Если Гатри стремился запечатлеть в песне всё виденное вокруг, то Ледбелли был своего рода живым магнитофоном, хранившим в своей памяти сотни народных мелодий всех жанров. Прозванный королём двенадцатиструнной гитары, он создал традицию индивидуального исполнения народной песни.

Огромный талант, сумевший пробиться через все превратности судьбы, он ярко проявил себя, прежде всего, как вдохновенный исполнитель негритянских лирических и социальных песен. Осуждённый за убийство в 1918 году, Ледбелли (настоящая фамилия Ледбеттер), провёл свыше 16 лет в каторжной тюрьме. Именно там были записаны от него первые песни известными музыкальными этнографами Джоном и Аланом Ломаксами, ставшие вскоре своего рода классикой американского фольклора. После выхода на волю, Ледбелли поселился в Нью-Йорке, где вскоре завоевал себе славу исполнителя негритянских народных, а также своих собственных песен, выступая в ночных клубах или в содружестве с Вуди Гатри и Питом Сигером – в песенных концертах, устраиваемых прогрессивными демократическими организациями.

Среди социальных песен наибольшей известностью пользуется написанный в напряжённом ритме блюз «Буржуазный город». Однажды гитариста и его жену не пустили пообедать в один вашингтонский ресторан. Его друг и менеджер А.Ломакс сказал ему: «Не надо расстраиваться, Хадди, это обыкновенный буржуазный город». Этот случай послужил поводом для создания песни.

Ледбелли умер в 1949 году, за 6 месяцев до того, как одна из созданных им песен «Прощай, Айрин», стала всенациональным «шлягером №1». Бесхитrostные, сентиментальные стихи, в тысячный раз пересказывающие повесть любовных страданий и разлуки, приятный вальсовый напев принесли этой песне, созданной вдали от джазовых стандартов «Тин-пэн-алли» малограмотным негритянским певцом, неслыханный коммерческий успех и всенародную популярность.

Его песни остались в памяти новых поколений американцев образцами неумирающего народного творчества, запечатлевшего страдания, горести и радости «Чёрной» Америки, испытывавшей постоянный гнёт и унижение со стороны белых расистов. Как это уже не раз бывало, музыка, создаваемая негритянскими певцами, их стихийная увлечённость самим процессом пения, их характерная манера произнесения слова, музыкальной фразы – всё это стало своего рода стандартом «американского стиля музицирования», породив бесконечное множество подражателей из среды белых певцов. Такие негритянские певцы, как Ледбелли, Дж.Уайт, Слепой Вилли Джонс, Большой Билл Бронзи, С.Терри – сумели в условиях шумного городского быта сохранить и продолжить давнюю традицию народного музицирования, родившуюся на хлопковых плантациях и кукурузных полях американского Юга.

Вместе с Вуди Гатри в течение двух лет колесил по Америке молодой парень. «Пит, – увещевал его Вуди, – ты должен всё это увидеть своими глазами. Это прекрасная большая страна, несмотря на то, что банкиры забрали в свои руки слишком много». Молодого человека звали **Пит Сигер**. Начиная с 40-х годов и до настоящего времени он являлся, пожалуй, самым страстным в Америке пропагандистом народных песен и песен протеста. Его исполнительская индивидуальность сформировалась в конце 40-х годов – как раз тогда, когда началось возрождение фольклора.

Он родился в 1919 году в Нью-Йорке, и с самого раннего детства жизнь его была пронизана музыкой. Отец певца – Чарльз Сигер – известный учёный-фольклорист, профессор Калифорнийского университета, мать – скрипачка. Однако наиболее глубокими музыкальными впечатлениями будущий фолксингер обязан своей няне-негритянке Э.Коттон. Гитара была её верной помощницей в деле воспитания детей, и многие песни, которые няня разучивала с детьми, позже были напеты ею на долгоиграющую пластинку.

Мать лелеяла мечту дать сыну хорошее музыкальное образование и заставляла его учиться музыке. Однако юный Пит часто избегал музыкальных уроков, доставляя немало огорчений педагогу

и родителям. С большим интересом он играл на банджо в школьном джазе, но не собирался стать профессиональным музыкантом. Его тянуло к журналистике, и, окончив школу, он поступает в Гарвардский университет на филологический факультет.

Когда Питу было 16, отец взял его с собой на фестиваль народной музыки в Нэшвилл. Бродя по улицам этой знаменитой столицы музыки «кантри», Пит на всю жизнь впитал в себя очарование народного искусства. Бросив в 1938 году университет, он становится певцом и собирателем песен. Вместе с известным фольклористом А. Ломаксом он отправляется записывать народные мелодии.

Однако долго заниматься фольклорными исследованиями Сигеру не пришлось: началась вторая мировая война, его забрали в армию и отправили в Нормандию.

После окончания войны он возвращается к фольклору, в частности, принимает участие в «движении альманахов» (так в 40-е годы назывались объединения исполнителей народных песен).

В 1949 году Пит Сигер создаёт вокальный квартет «Ткачи», в составе которого студент Ф. Хиллерман, машинистка Р. Гильберт, священник из Арканзаса Ли Хейн, талантливый поэт и старый друг Сигера. Пластинки с записью квартета покупают нарасхват.

Артисты выступают в Гринвич-Виллидж, поют вместе с Полем Робсоном на его концерте в Пикскилле, а затем с бейсбольными палками в руках защищают негритянского певца от линчевания.

За свои выступления участники квартета попадают в чёрные списки, одного за другим вызывают в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Пит явился на заседание с банджо и гитарой, он предложил заседателям прослушать его песни и определить, есть ли в них что-либо антиамериканское. Комиссия отказалась выслушать его, зато это предложение заинтересовало падких до сенсаций телестудии. Операторы направили на него камеры, и из зала Комиссии прозвучала песня о свободе слова.

В 1952 году квартет распался. Перед фолксингером закрылись двери теле- и радиостудий, ему запрещён даже свободный проезд по территории США. Но певцу удаётся отстоять своё право на поездки по стране. Он поёт в рабочих клубах, на митингах, вновь и вновь достигая исключительной популярности. Его начинают записывать на пластинки.

«Если наша нация видела восстановление славы американских народных песен, то в этом большая заслуга странствующего Пита Сигера с его безупречным банджо и заразительным счастливым голосом», – писал в 1959 году музыкальный журнал «Даун бит».

Вместе с возрождением интереса к фольклору в США возродилась и форма его пропагандирования, восходящая к быту американских пионеров.

Первые поселенцы Америки, окончив трудовой день, нередко собирались у костра, и каждый развлекал других чем мог, песней, инструментальным наигрышем, веселой историей. Сейчас подобные собрания называют «хутненнис» или сокращённо «хутс». Пит Сигер и Ли Хейс во многом содействовали их популярности в 40-е годы. На хутненнис присутствуют профессиональные исполнители народных песен, но нет разделения на артистов и зрителей. У кого есть желание, тот и поёт. Поют хором известные песни, разучивают новые, и главным лицом является организатор-массовик, который не даёт «остыть» людскому энтузиазму. Вот эту форму контакта со зрителем, когда зритель и артист – участники одного представления, Пит Сигер и вынес на концертную эстраду.

Артист с успехом выступает в Японии, Индии, Австралии, Польше, Чехословакии, Англии, странах Африки.

С мая 1950 года в Нью-Йорке начал выходить журнал «Запевай!», посвящённый народной музыке. Пит стал его главным редактором. Благодаря его энтузиазму был создан также журнал «Бродсайз». Печатаются Пит Сигер и в других изданиях, подписываясь псевдонимом «Эпплсид» (Яблочное семя). Подписывая свои статьи именем легендарного садовника, певец-фольклорист тем самым подчёркивает, что его журналистская деятельность, как и деятельность музыкальная, направлена на то, чтобы сеять в людях семена любви к народной музыке.

В 1964 году Пит Сигер выступал в Москве, в Зале имени Чайковского. Программа концерта включала не только американские, но и ирландские, шотландские, индейские, кубинские и японские песни. «Я пою песни разных стран, потому что они объединяют людей», – объяснял Пит слушателям. Он аккомпанировал себе на гитаре, а зрители отбивали в ладоши такт и дружно подпевали. Вместо традиционного костюма эстрадного певца на Сигере был вязаный свитер поверх ковбойской рубашки и простые ботинки. Пит Сигер исполнял жемчужины своего репертуара.

«Товарный поезд» – дивная мелодия песни, выдержанная в духе «кантри», принадлежит Элизабет Коттон и не раз исполнялась различными оркестрами популярной музыки. Слова к ней Сигер сочинил ещё в 30-е годы. Песня отражает атмосферу тех лет, когда простые американцы в поисках работы объезжали всю страну.

«Где цветы?», исполненная им на концерте, написана под влиянием романа М. Шолохова «Тихий Дон». Читая роман, певец увидел там несколько строчек старой казачьей песни. Не найдя мелодии этой песни, он сам написал музыку в украинском колорите и досочинил текст. Песня представляет собой грустное размышление о последствиях войны, упрятавшей в землю многих солдат.

Человек с молотом – центральный образ негритянских рабочих песен, – переосмыслен композитором в песне «Если бы у меня был молот», мелодия которой пронизана колокольным звоном, энергичным ритмом и выдержана в духе спиричуэла.

Сигеру принадлежит заслуга возрождения старой негритянской песни «Всё преодолеем», ставшей в 60-х годах своего рода гимном широкого демократического движения за исконные права трудящихся, за мир, за отмену сегрегации негритянского населения США.

Между тем в США развёртывалось мощное антивоенное движение, и Пит Сигер принял в нём самое активное участие. Ещё в 1966 году в руководимом им журнале «Запевай!» появилось обращение, авторы которого гневно протестовали против бесчеловечной войны во Вьетнаме. Пит Сигер принимал участие во многих антивоенных манифестациях, известном походе бедняков, в съёмках фильма о М.Л.Кинге; был активным участником манифестации американцев против «грязной войны» во Вьетнаме в конце апреля 1971 года. На плече у певца сидел голубь, а сам он пел для демонстрантов свою песню «Последний поезд в Нюрнберг», прозвучавшую как грозное предостережение американским военным преступникам, убийцам женщин и детей во вьетнамской деревне Сонгми.

Пит Сигер продолжает пропагандировать народные песни, исполняет антивоенные и антиимпериалистические песни. В последние годы его творчества появилась новая струя – многие свои концерты он посвящает экологической борьбе.

Многие современные фолксингеры считают себя учениками Пита Сигера; наибольшей известностью среди них пользуется **Джоан Баэз**.

Она родилась в 1943 году в семье известного учёного и педагога, в её жилах течёт ирландская и мексиканская кровь. В детстве Джоан много ездила по стране, но, несмотря на «неоседлый» образ жизни, всё же сумела получить хорошее образование. На шестиструнной гитаре она научалась играть в 10 лет, и уже в юности открыла для себя народную музыку.

Популярность пришла к Джоан в 1959 году в Ньюпорте, городе знаменитом своими музыкальными фестивалями. Вспоминает поэт Л.Хьюз: «После полуночи какие-то ребята, усевшись на траву рядом с отелем, пели и играли на гитарах до самого рассвета. Среди общего звучания порой выделялся твёрдый и прозрачный голос, взмывая ввысь и достигая верхних этажей гостиницы. «Кто эта девушка с таким чудесным голосом?» – спрашивали люди, выходя из бара на нижнем этаже гостиницы. На следующий вечер, когда тоненькая девушка с гитарой встала перед микрофоном и запела в лучах прожекторов, люди снова обратили внимание на эту певицу. Это была Джоан Баэз. С этого момента её имя начало своё путешествие по свету».

Песни Дж.Баэз путешествуют по свету, сама же она путешествует по дорогам Америки или маршрутирует в шеренгах демонстрантов. На пластинке, увековечившей марш на Вашингтон 28 августа 1963 года, возбуждённый говор толпы перекрывается её высоким голосом: **«Все преодолеем!»**.

У этой песни интересная история. Мелодия её заимствована у старинного баптистского гимна «У меня будет всё в порядке». В 40-е годы участники стачечного движения одной из табачных фабрик на юге страны заменили первую строчку гимна на ныне принятую. Певица и собирательница южного фольклора Зильфия Хортон включила эту песню в свой репертуар, аккомпанируя себе на аккордеоне. От З.Хортон её перенял Пит Сигер. Он добавил в песни новые куплеты и стал петь её на фоне тремолированных пассажей банджо. В 1959 году Гай Кэрэвэн стал исполнять эту песню в пульсирующем ритме, в свою очередь передав её лидерам сидячих забастовок, которые разнесли её по всему югу.

В течение года Джоан Баэз выступает с концертами не более двух месяцев и выпускает пластинку. Остальное время певица отдаёт общественной работе. Она отказывается от участия в голливудских фильмах, а по телевидению соглашается петь лишь тогда, когда её совершенно не ограничивают в выборе репертуара.

Дж.Баэз – выдающаяся исполнительница песен протеста, однако ими её репертуар не ограничивается. Она поёт народные песни многих стран и практически всех жанров. Поёт в своей манере – неповторимой, с оригинальным гитарным аккомпанементом, настолько богатым, что гитара заменяет ей целый оркестр.

Природа щедро наградила вокалистку: у неё чёткая дикция, удивительно чистое нежное и трепетное сопрано с диапазоном в три октавы. Но, пожалуй, самое ценное в её даровании – умение постичь существо песни. «Когда она поёт, как никто другой, она становится песней, а песня становится ею» – пишет Л.Хьюз.

Страстное стремление к миру во многом определяет репертуар Баэз. Видное место занимают песни «Воскресенье в Бирмингеме», «Сайгонская невеста», «Страшный сон», сочинённый в 1950 году Эдом Маккарди. Эта последняя песня фактически является гимном английских и американских сторонников мира. Эту песню Джоан поёт негромко, она вообще большую часть своих песен исполняет негромко. И в этом проявляется не только её художественный вкус, но и своего рода протест против засилья шума в современной жизни – раската орудий, воя полицейских сирен, скрежета быстро движущихся поездов и автомобилей. Этим же протестом пронизана её автобиографическая книга «Рассвет».

Последняя пластинка Джоан Баэз, выпущенная в 1974 году, посвящена песням Виктора Хары. «Одна моя пластинка ничего не изменит, – заявила певица журналистам, – но если каждый честный певец будет петь песни Виктора Хары, то трагедий, подобной той, которая произошла с ним, будет меньше. Я буду петь его песни, песни протеста...»

Вся деятельность Джоан Баэз – это страстный призыв к миру, к справедливости, к счастью. Она поёт об этом свободно и естественно, а люди, прислушиваясь к её пению, становятся духовно сильнее.

В 60–70-е годы песни протеста стали появляться в огромном количестве. Большинство из них относятся к разряду **«ТОПИКЭЛ СОНГС»** (актуальные песни), потому что возникали как мгновенный отклик на конкретные социальные события.

Обратился президент к народу с речью о необходимости увеличить численность американских войск во Вьетнаме – и Том Пакстон сочиняет песню «Линдон Джонсон заявляет нации». Членами «Общества Джона Берча» организована новая провокация против борцов за демократию – и Боб Дилан создаёт язвительно-сатирическую песню «Джон Берч толкует». Также видной деятельницей организации «Чёрные пантеры» Элен Браун была создана песня «Анжела Девис в опасности».

Вместе с тем актуальность песен протеста привела к тому, что за них ухватились дельцы от искусства. «Топикэл сонгс» сейчас в большом спросе, – красноречиво заявила певица и журналистка Барбара Дейн, – подобно тому, как ни в кого не влюбленные люди пишут песни о любви, так люди, практически не участвующие в движении за свободу, стали писать песни свободы».

Годы «холодной войны» и маккартизма стали испытанием для американцев. В произведениях искусств процветали такие явления, как социальная отчуждённость, коррозия «чувств», которые композитор и фольклорист Эли Сигмейстер назвал «холодным искусством». Конформизм не затронул лишь младшее поколение буржуазного класса, которое ещё не столкнулось с деятельностью общественных институтов. Когда в конце 50-х годов это поколение вступило в жизнь, оно должно было начать познавать мир с элементарных общественных истин. Эти истины они пытались найти в народной песне.

Вместе с тем молодому поколению нужна была своя музыка, отражающая неприятие фальши и грязи буржуазного общества. Такой музыкой стал рок-н-ролл, истоки которого восходят к негритянскому фольклору.

Сентиментальности баллад старшего поколения сделанных по бродвейским образцам, исполнители рок-н-ролла противопоставляют напряжённый ритм, страстную ритмодинамику, экстатичную манеру исполнения. В рок-н-ролле нашёл своё воплощение бунт **тинэйджеров** – «teenagers» (...надцатилетних, то есть юношей и девушек в возрасте от 13 до 20 лет) против взрослых – бунт демонстративный и абстрактный.

Протестуя против норм и жизненных установок общества, молодые люди не вникали в его социальную структуру, их бунт выражался в экстравагантности одежды и музыки, в циничном поведении.

К 60-м годам рок-н-ролл явно начал себя исчерпывать. Казалось, уже ничего нельзя было выжать из грохота ударных, напряжённого звучания электрогитар, фальцетной манеры пения, переходящей в крик. Деятельность английского квартета **«Битлз»** вдохнула в этот мир новую жизнь.

Немаловажным обстоятельством явилось то, что расцвет рок-н-ролла совпал во времени с годами фольклорного «ренессанса».

Отожествив себя с бунтующими тинэйджерами (что нашло своё отражение даже во внешнем виде), «Битлз» принесли в рок незатейливость народной музыки, мелодизм их первых песен заставляет вспоминать старинные шотландские баллады. Они упростили гармонию, заменив апробированные джазом септ- и нонаккорды простыми трезвучиями. В то же время они подняли рок-н-ролл на более высокий профессиональный уровень, свидетельство чему – богатство аранжировок их поздних записей. Они соединили рок-н-ролл с элементами других культур, «барокко-року» (стилизация рока под старинную музыку), «рага-року» (синтез рока и индийской музыки) и другие, ввели в свою практику приёмы электронной музыки (использование шумов, мультитрагисы). Ныне синтез рока с элементами других культур и стилей (в частности, джаз-рок) является основным направлением развития рок-музыки.

Искренность творчества «Битлз», их высокая музыкальность, а также в немалой степени реклама сделали ливерпульскую четвёрку идиолом молодёжи. Этому способствовало и то, что «Битлз» стали серьёзно относиться и к текстам своих песен, стремясь философски осмысливать окружающую жизнь, в чём сказались влияние Боба Дилана. Это философское осмысление жизни должно было так или иначе привести квартет к социальным выводам, к песням протеста. Одной из первых ласточек в этом направлении явилась написанная в 1967 году песня «День в жизни», которая рисует буржуазный мир наполненный тревогами и опасностями. В том же году появилась «Леди Мадонна», обращающая внимание слушателей на существование нищеты.



«Леди Мадонна, люди говорят,  
Вы безумно любите своих ребят.  
Леди Мадонна, можно вас спросить –  
Как вам удаётся их прокормить?  
Ведь им надо покупать продукты,  
Надо обувать и одевать,  
Надо снова думать завтра утром –  
Где деньги взять?  
Леди Мадонна, что там говорить –  
Трудно в наше время Мадонной быть.

«Битлз» сочинили песню «Власть народу», название которой говорит само за себя. Они создали песню «Дадим миру шанс», которая стала гимном вьетнамской манифестации 1977 года.

После того, как в 1970 году квартет распался, его участники, каждый в отдельности, продолжали создавать песни протеста, пожалуй, активнее, чем раньше. Возмущённый событиями в Ольстере, Маккартни создаёт песню «Верните Ирландию ирландцам», Ринго Старр пишет «Безмолвное возвращение домой» – о солдате, вернувшемся из Вьетнама в свинцовом гробу.

Несмотря на засилие бита в Англии в 60–е годы существовали и, так сказать, «традиционные» песни протеста. Лучшим их исполнителем явился Юэн Макколл. Особое место в ряду современных британских менестрелей занимает Филлипс Литч Доновэн.

Бунтующая молодёжь 60–70–х годов нашла в записях «Битлз» свой музыкальный язык. Благодаря ливерпульцам определился типовой состав биг-битового квартета – три электрогитары и ударные. Позже ансамбль «**Роллинг стоунз**» установил типовой состав квинтета – с электроорганом. И подобных ансамблей появилось многие тысячи.

На своём музыкальном языке молодёжь жаждет рассказать о волнующих её проблемах, о своей судьбе.

Если группа «Битлз» дала толчок к развитию нового стиля и образа мышления, внеся характерные приёмы музицирования и живую струю социально значимой поэзии, то другая английская группа «Rolling stones» («Катящиеся камни» – название, заимствованное из знаменитой песни Боба Дилана «Lake a rolling stone.») принесла с собой чёрное знамя анархии и сексуального бунта, ниспровергающего все нормы общественной морали и поведения. Огромный успех группы объясняется отнюдь не их артистическими достоинствами, а агрессивностью и циничностью поведения на сцене и в жизни, не прикрытой спекуляцией на сексе, рассчитанной на немедленный и буйный отклик аудитории подростков. Достаточно вспомнить не раз публиковавшееся фото Мика Джаггера (руководителя группы) с вызывающей подписью: «Мы мочимся где хотим». Подобного рода и ещё гораздо более грубые непристойности постоянно фигурируют в их высказываниях в печати. Говорят они на особом жаргоне, не стесняясь нецензурных слов и т.п. Репертуар «Rolling stones» отличается от песен «Битлз» текстовым содержанием и музыкой. У группы тоже есть свой одарённый поэт, он же певец-солист М.Джаггер, написавший много текстов, не лишённых порой фантазии и даже претендующих на некоторую философичность, однако в массе своей циничных в сексуальном плане, порой граничащих с откровенной порнографией.

В числе его песен есть несколько удачных находок, хорошо передающих настроение растерянности и бунта молодёжи – «Что мне делать?»:

«Я просто растерян, не знаю что делать.  
Напиться и танцевать да четырёх утра?  
Куда податься и чем заняться...  
Кто-то спешит на работу,  
А я думаю – время в постель.  
Просто не знаю, что мне делать?»

В другой песне – «Дайте мне убежище» – Джаггер находит более решительные выражения настроения своих сверстников. Он называет своё поколение «детьми войны», он вспоминает о «племени, бунтующем на наших улицах», он слышит вопли жертв преступлений и насилия...

К сожалению, песни такого рода, очевидно, являются данью антибуржуазным настроениям значительной части западной молодёжи и составляют не значительный процент в обширном репертуаре группы. Гораздо более типичным для Джаггера являются песни, вроде двусмысленной «Женщина-парашютистка», исполнение которой неизменно доводит юных слушательниц до состояния патологического экстаза; или песня «Сестра, морфий», передающая шизофренический бред наркомана, находящегося на больничной койке, требующего у медсестры укола морфия или хотя бы шепотку кокаина...

«Rolling stones» находятся на крайнем, наиболее агрессивном фронте поп-музыкальной интервенции. Между первооткрывателями этого искусства – «Битлз» и группой Джаггера можно

расположить в порядке возрастания «психоделизма» (Психоделическое искусство – искусство, уводящее потребителей в выдуманный, нереальный мир) ряд других популярных ансамблей.

В конце 60-х появляется движение «новых левых», для которых характерен не столько действенный, сколько нравственно-агитационный аспект. Их теоретическая платформа – смесь положений марксизма, анархизма, троцкизма и других течений.

Росту этого движения способствовала война в Индокитае. Борьба за её прекращение стала центральным пунктом деятельности «новых левых». Они нашли свои формы борьбы, такие, как сидячие забастовки – «сит-ин», открытые дискуссии – «тич-ин». Они устраивали концерты, сборы с которых шли в различные фонды прекращения войны и фонды борьбы за гражданские права цветного населения Америки.

Во всех своих мероприятиях бунтующая молодёжь активно использует песни протеста. Их большая часть посвящена войне в Индокитае, обличению империализма, стремлению к миру (ансамбли «Дорс», «Кинкс», песни Алана Прайса и др.).

Среди авторов современных песен протеста исключительное место занимает выдающийся поэт, композитор и певец **Боб Дилан**, оригинальная личность которого во многом способствовала стремительному взлёту популярности этого жанра.

В каких только ипостасях он не выступал: бунтарь, моралист, пророк, художник. Но, верный своим убеждениям, он всегда оставался самим собой.

Выросший в небольшом шахтёрском посёлке у канадской границы, Боб Дилан в 10 лет начал самостоятельно учиться играть на гитаре, в 15 – на губной гармошке и цитре, тогда же он написал свою первую балладу, посвященную французской киноактрисе Брижит Бардо.

Сначала его слушали нехотя, потом с интересом, потом с жадным вниманием, наконец, ему стали подражать.

Славу Дилану принесли баллады, в которых неожиданно сочетались ирония и нежность, гротеск и лирика, воинственность и пацифизм. Но не сразу он стал тем, кого много лет знали как «поющую совесть Америки». Он должен был прийти к этому через осмысление блюза и народной песни как выражения чувств и мыслей современников. Сквозь призму своего необычайно чувствительного (но отнюдь не сентиментального) восприятия, он трансформировал достижения негритянских блюзовых певцов, традиции музыки «кантри» и шокирующую резкость песен Вуди Гатри.

Национального признания он достиг в 1963 году, когда с огромным успехом выступал на фестивале народной музыки в Ньюпорте и выпустил долгоиграющую пластинку «Ответ в порыве ветра». Титульная песня этой пластинки вскоре обошла весь мир (к нам в страну её привёз Пит Сигер). Даже великий Дюк Эллингтон записал её в исполнении своего джаз-оркестра.

Прекрасная мелодия этой песни удивительно гармонирует со словами, выражающими озабоченность за судьбу человечества:

«Сколько пройти нужно трудных дорог,  
Сколько проплыть бурных рек,  
Прежде, чем люди поймут, наконец,  
Что каждый из нас – Человек!  
...Ответ принесёт лишь ветра порыв,  
Лишь ветра внезапный порыв».

В песнях Боба Дилана стали видеть продолжение традиций У.Уитмена и В.Гатри. Такие песни Дилана как «Мастер войны», «Только пешка в их игре», «Времена меняются», названия которых говорят сами за себя, стали частью молодёжного движения.

В 1964 году на фестивале Боб Дилан выступал с канадской бит-группой «Бэнд» и был освистан. Некоторые фольклористы и часть американской публики до сих пор считают соединение народной музыки с рок-н-роллом противоестественным. Между тем поэт был прав, когда чувствовал, что определённые моменты сегодняшней жизни могут быть выражены художественно адекватно только средствами рок-н-рольной музыки. И **фолк-рок**, ведущий своё начало с того злополучного фестиваля в Ньюпорте, стал ныне одним из самых перспективных жанров концертной музыки. Его достижения отчётливо видны в записях американского дуэта Саймона и Гарфункеля, австралийского квартета «Сикерс», польской группы «Но То Цо», белорусского ансамбля «Песнярь» и других коллективов.

Сражённый неудачным выступлением на фестивале, певец пытается забыть в мелодиях «свистящего ветра». Заднее колесо его мотоцикла, мчащегося на полном ходу заклинило... Три месяца менестрель пролежал в больнице с тяжёлым повреждением шейных позвонков, а затем отгородился от внешнего мира массивной стеной своего дома в Вудстоке. После восьми лет молчания (в 1974 году) в Торонто Боб Дилан вновь выступил в сопровождении группы «Бэнд». Стоя под прожекторами, Дилан аккомпанировал себе на акустической гитаре. «Времена меняются», «Песня для Вуди», «Одинокая смерть Хатти Кэрролл», «Со мной всё в порядке, мама»... После пяти-шести

баллад на сцену выходил «Бэнд». Исполняемый вместе блок классических фолк-роковых стандартов доводил публику до эмоционального шока. Тысячи слушателей поднимались с мест с чувством солидарности. «Мне кажется, что мои песни нужны и сейчас», – заявил поэт корреспондентам после концерта.

Боб Дилан продолжал выступать на эстраде, и его фантастический успех подтверждает не только его талант, но и то, что большинство проблем, выдвинутых молодёжью 70-х, так и остались нерешёнными.

Помимо Боба Дилана, крупными авторами «топикэл сонгс» являются: «самый дерзкий из фолк-сингеров» Том Пакстон, певец «разгневанного студенчества» – Фил Окс, мудрая и лиричная Мальвина Рейнольдс. Немалый вклад в политическую песню вносит Дин Рид.

Параллельно с движением «новых левых» больших успехов достигло движение негритянского народа Америки, которое часто называют «Третьей негритянской революцией». С этим движением связано широкое распространение той разновидности песен протеста, которые называют «песнями свободы».

«**Песни свободы**» в своём происхождении тесно связаны с негритянским фольклором. Прямо или косвенно все жанры негритянского фольклора являются политическими песнями, поэтому, говоря о песнях протеста, мы должны упомянуть имена певцов-исполнителей этих песен Поля Робсона, Гарри Белафонте, Одетту и других мужественных негритянских исполнителей народных песен.

Особая роль в негритянском фольклоре принадлежит спиричуэл – величественному созданию негритянского народа, складывавшемуся почти два века.

**Спиричуэл** – песни на библейские сюжеты. И это не случайно: долгое время негры знали единственную книгу – Библию. Но, взятые из Библии, образы спиричуэл пленяют своей исключительной человечностью; о библейских героях поётся как о людях, живущих где-то рядом; в них часто встречается обращение к богу, и в то же время они нередко пересыпаны добрым юмором. Спиричуэл – песни многоголосные, но существуют и одностольные переложения.

В спиричуэл большую роль играет символика, связанная со стремлением негров к лучшей жизни. Если в тексте поётся об Иордане или какой-нибудь другой реке, то это символ времени, которое медленно, но верно, делает своё дело – приближает людей к жизни в загробном мире. Если в песне поётся о Полярной звезде или Ковше (Большой Медведице), то это воспринимается как символ свободы. Когда-то по Полярной звезде негры-рабы, бежавшие от своего хозяина, определяли путь в Канаду. Карета, поезд и другие средства передвижения символизируют повозки, которые везут людей в рай.

В спиричуэл нередко проводится мысль, что лишь в загробном мире негры смогут освободиться от расового угнетения. В качестве примера можно привести популярный во всём мире спиричуэл «Когда святые маршируют».

Спиричуэл пережил своё второе рождение. На них впечатляющие мелодии пишутся актуальные тексты, отражающие широко развернувшееся движение за интеграцию. Такого рода произведения и называют «песнями свободы».

Первая из них появилась в 1955 году в связи с бойкотом автобусов в городе Монтгомери. Участники бойкота избрали своим гимном спиричуэл «Верни мне старую религию», в текст которого были введены новые строки.

Песни пишутся и с оригинальными мелодиями. Одним из самых известных их создателей является Рэй Чарльз. Друг Мартина Л. Кинга, страстный противник агрессии во Вьетнаме, Р. Чарльз вошёл в музыкальный мир Америки как замечательный музыкант, чьё творчество принято считать вершиной жанра «соул». Одна из лучших песен протеста сочинена Р. Чарльзом для фильма «В южной, душевной ночи».

Если в «песнях свободы» Р. Чарльза воплощён протест негритянского населения Америки против тяжёлых, порою невыносимых условий жизни, то песни **Джонни Кэша** – протестующий крик вымиравших индейцев, некогда коренных жителей США.

Он родился в 1932 году в семье, разорённой кризисом. Джонни помогал отцу и братьям выращивать хлопок, а в 18 лет призван в ВВС США. Всё своё свободное время он отдавал гитаре. Вскоре он стал подумывать о том, как бы попасть в один из ансамблей «кантри мюзик».

Этого момента пришлось ждать долго. Лишь в 24 года, когда он вконец отчаялся, его заметили менеджеры шоу-бизнеса. За это время Кэш успел немного поучиться в школе радиодикторов – единственной профессиональной школе за всю его жизнь.

Он выпустил пластинку «Я прогуливаюсь», которая сразу же оправдала его фамилию (Кэш – по-английски «деньги»), он становится самым высокооплачиваемым артистом. Любители популярной музыки привыкли к его суровому баритону, чёрному скртуку и клетчатým брюкам, к его гитаре, которую он нередко направляет на зрителей, имитируя ручной пулемёт.

Помимо песен о тяжёлой доле индейцев, он поёт о нелёгкой жизни фермеров, но этим его социальное мышление ограничивается; остальную часть его репертуара составляют традиционные народные баллады в духе «кантри». Многие его песни автобиографичны.

В 70-е годы песни протеста в исполнении биг-битовых групп и просто под гитару стали столь популярными, что заправилы шоу-бизнеса усиленно выискивают «контрпесни» и музыкальные поделки, воспевающие войну, капиталистические порядки и буржуазную мораль. Но они популярности не получили.

В большей части песен протеста осуждалась война, и как только она окончилась, поток песен значительно уменьшился. Ослабленная идеологическими диверсиями и физическими репрессиями снизилась активность «новых левых». К этому же времени наметился кризис в движении за ненасильственную интеграцию, что сократило поток «песен свободы».

Наконец, «диминуэндо» звучания песен протеста объясняется и активным вмешательством граммофонных фирм. Большой бизнес всегда прикладывает максимум усилий, чтобы прибрать песни протеста к рукам. Редакторы стали нейтрализовать текст, а аранжировщики – приглаживать звучание. Диск-жокеи в своих хит-парадах («**хит-парад**» – демонстрация по радио и т.п. наиболее популярных записей года, сезона, месяца и т.п.) оттесняли политические песни в конец списка. Фирмы столь активно меняли русло «реки» песен протеста, что некоторые социологи стали опасаться, не растворятся ли они в нейтральном океане популярной музыки.

И, тем не менее, песни протеста продолжают существовать пока существуют объекты их критики: социальное неравенство, войны, опасность загрязнения окружающей среды, терроризм и многое другое унижающее личность человека, его социальный статус. Поэтому мы вправе ожидать появления песен протеста и в дальнейшем. Много ли их будет и насколько они совершенны будут – покажет будущее.



# ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

---

## Глава 1

### КАК «ИЗГОТАВЛИВАЮТ» ШЛЯГЕР

В конце XX века возник гигантский рынок звукозаписи, он диктует вкусы, творит кумиров песни, формирует толпы покорных всеядных покупателей лёгкой музыки.

Немало такой музыки превратилось в дешёвый товар, ритмическую жевательную резинку для ушей, в разменную монету «массовой культуры». Производство такой музыки уподобилось фабричному: из сотен и тысяч песен, которые появляются ежедневно, фирме остаётся отобрать десяток-другой в неделю, вложить в уста модной звезды, записать в прекрасной оркестровке, выпустить в броской, яркой упаковке – и дальше штамповать, штамповать альбомы для юных фанатиков поп-музыки. «Всё на продажу»!

Любопытно, что в дореволюционной России первыми потребителями лёгкой «граммофонной» музыки были... трактиры. И самым первым – трактир Бугрова на углу Троицкой улицы и Шербакова переулка в Петербурге. Иные меломаны тогда твёрдо верили, что у «граммофонной музыки» нет другого будущего, кроме «трактирного». Как бы не так!

Конечно, призрак трактира Бугрова и сегодня нет-нет да и покажется в сверхсовременных электронных студиях таких гигантов звукозаписи, как американская фирма «Колумбия», английская «И-Эй-Ай», или французская «Фонограм». Здесь изготавливают песни, как дежурные блюда. Французская газета «Монд» однажды описала механизм создания модной песни (в Америке и Англии её называют «хитом», в Германии – «шлягером», во Франции – «тубом»): «Обычно тубы недолговечны. Два раза в год индустрия песен предпринимает наступление – новогоднее и летнее. В этот период, признаёт представитель фирмы «Пате», все изготавливают изделия «по мерке», ориентируясь на сезонный спрос... Песок, солнце, немножко любви – готова летняя песенка. Чувствительность, сердечность, восторженные детские голоса, чуточку религиозности – таков стандартный набор для рождественского туба».

Мелодии позволено быть расхожей, словам – глупыми, но, если песня сделана звездой, если её хорошо подали, она пойдёт, её раскупят.

Так чем не торжество «трактирного начала»?

Известно, что первой звукозаписью, которую сделал Томас Эдисон, изобретатель фонографа, стала незамысловатая детская песенка «Была у Мэри маленькая овечка». Эдисону так нравилась эта песенка, что к припеву он прибавил ещё своё: «Ха-ха-ха»!

Таким образом, можно сказать, что первой грамзаписью тоже была лёгкая музыка.

## Глава 2

### В РЕСПУБЛИКЕ ШАНСОНОВ

«Республика шансонов» – страна французской песни. Столица «республики» – Париж. Сами французы строго различают: шансонье это те, кто поёт песни на слова и музыку собственного сочинения; певцы варьете – это те, кто поёт «чужие» песни; есть ещё паролье – сочинители стихов. Мы же нередко всех французских певцов эстрады называем шансонье.

У современной французской песни два истока: один – кафе-концерты, другой – высокая политическая поэзия, породнившаяся с народной музыкой. Настоящие французские шансонье всегда были «песенными братьями» народных трибунов. Это повелось ещё от уличных песенок Великой французской революции, от «Карманьоль», от куплетов Беранже и песен Пьера Дегейтера.

Шансонье пели не только в кафе или бистро – их голоса слышали на баррикадах и в колоннах уличных демонстрантов. И песни их были посвящены не только любви, но и борьбе с несправедливостью, угнетением, войной. Выдающиеся французские шансонье всегда включали в свой репертуар народные песни: старинные баллады, рабочие гимны, сатирические куплеты... Но у каждого из них обязательно есть своя тема и свои песни.

Сколько певцов нынче населяет «республику шансонов»? Можно было бы перечислить десятки и даже сотни имён. Многих мы почти не знаем, разве что слышали одну-две их песни, откровенно говоря, не успели заметить, в чём же своеобразие нового для нас имени и голоса. Но историк

французской песни Ги Эрисман для каждой и каждого нашёл свой эпитет: прекрасная, лукавая, дерзкая, мудрый, простодушный, трагичный, одинокая, жестокая, циничный, странный...

Ги Эрисман опечален, что французская песня «механизируется» и уступает коммерческим стандартам. Во Франции уже не поют, как пели прежде. И не только потому что исчезли бродячие певцы, а в кафе-концертах живого певца вытеснили музыкальные автоматы. «Гигантские материальные средства, которыми располагают коммерческие фирмы, позволяют им осуществлять фактическую диктатуру над вкусами, жанрами и стилями. Они извлекают выгоду из своей пассивной клиентуры, которая постепенно теряет понимание песни и потребности в ней».

Защитники «чистейшего шансона» и сегодня делают всё, чтобы сохранить песню в её подлинном обличье. Создаются народные театры, устраиваются концерты «старое-новое», и старые песни вновь доказывают, что они не утратили ни привлекательности, ни жизненной силы.

Когда-то, в начале XX века, молодой Морис Шевалье, изображая весёлого парижского бродягу, напевал с эстрады «Прогулку». Морис Шевалье говорил: «Я всегда пел о любви, о простых радостях жизни... Я понимал, что люди приходят в мюзик-холл не затем, чтобы искать там печаль...» Он словно хотел сказать: песня-парижанка мила, лукава, лучезарна; она обещает всем простые радости, и она не обманет ваших надежд.

Но песня-парижанка рождалась не только на маленьких эстрадах кафе-концертов, в кабаре или на сцене мюзик-холла, чтобы напомнить о простых радостях жизни. Песня сходила со страниц книг поэтов – Аполлинера, Арагона, Превера – и сама становилась вдохновенной лирической поэзией.

Морис Шевалье дожил до расцвета и этой высокой французской песни. И тогда он воскрикнул: «Старый мюзик-холл не знал такой высоты духа. Талант исполнителей сообщает французской песне, я бы сказал, почти религиозное звучание ... Иные времена, иные песни».

## МОРИС ШЕВАЛЬЕ

В первый год нового, XX века в маленьких парижских кафе появился долговязый мальчуган. Он смешил посетителей своими песнями о разбитых сердцах и пламенных страстях. Мальчугану едва стукнуло 12. Если б не случайность, он, наверно стал бы подмастерьем у каменщика или маляра (его отец был маляр, спившийся и бросивший семью). Но, услышав как-то певцов, кочевавших из одного кафе в другое, парнишка увязался за ними и стал... подмастерьем шансонье. Ему это понравилось. Это было лучше, чем стать бродячим акробатом, «гуттаперчевым мальчиком». А когда он стал получать по 3 франка в день в «Пти казино», он окончательно уверовал в свою судьбу. По 3 франка – за то, что, напевая уморительные, игривые куплеты, он в то же время натягивает на себя дамский корсет и мужские кальсоны, пританцовывает и иногда совершает комические акробатические кульбиты. Неприятным, грубовато добродушным посетителям этих кафе парижских окраин пришлось по душе юный комик, они хохотали до упаду и подбодряли его криками: «Ещё, ещё, маленький Шевалье!»

Так Морис Шевалье, патриарх современных французских шансонье, открыл XX век, новый век французской песни, и прошёл через него с улыбкой, играя тростью и шляпой-канотье, изящно отбивая чечётку и одаря мир песней, милой, лукавой, приветливой и ясной, как молодые лица на портретах Ренуара или солнечные окна Парижа на пейзажах Альбера Марке.

Морис Шевалье пел на эстраде 70 лет: в 20 он начал в заурядных кафешантанах (ныне переводится изысканней: кафе-концертах); потом были самые роскошные ревю и залы, в 80 лет он распрощался с концертами, с переполненными театрами, с теле- и радио-шоу, где он один (!) мог часами держать в своей власти многолюдную публику. Он спел 1000 песен и записал 300 пластинок.

Гигантский именинный пирог в честь восьмидесятилетия Шевалье был изготовлен в форме его знаменитой шляпы-канотье, и лёгкая рука «первой дамы» современной французской песни Мирей Матье при помощи «короля Мориса Первого» разрешила пирог, дабы каждый из признанных ныне шансонье получил свой кусок.

Шевалье создал свой стиль – сочетание песни, танца, изящного сценического движения, спокойной шутки, и всё это он делал весело, легко, непринуждённо, свободно и как бы в общении с вами «один на один».

Конечно, Морис Шевалье никогда не достигал такой политической пронизательности, как Монтегюс, или такой бунтарской отрасли, как Жан Брель. Шевалье никогда не поднимался и до трагических высот страстей Эдит Пиаф или Шарля Азнавура. Но он расчистил им путь, потому что был верен народным корням своего искусства, всегда воспевал рабочих Менильмуша, откуда сам вышел. На склоне лет М. Шевалье гордо возвышался среди остальных шансонье, и сам генерал де Голль, преданный идее французского величия, увидел и в Шевалье слугителя этой идеи.

## ЭДИТ ПИАФ

Одна из площадей Парижа названа её именем. Её называют самой великой французской эстрадной певицей современности. Её песни причисляют к жемчужинам искусства французской песни.

«Мне суждено было родиться на последней ступеньке социальной лестницы, которая погружена в грязь и где не существует надежд» – вспоминала Эдит Пиаф.

Её отец, Луи Гассион, был уличным акробатом, мать – неудачливой шансоньеткой. Новорождённую кричащую Эдит принимали прямо на улице два полицейских, обходивших район Бельвилль. Стояла парижская зима, декабрь 1915 года.

Вскоре мать бросила Эдит и её отца, и «воспитанием» занялись бабки. В 3 года она ослепла, в 6 – чудом прозрела, в 8 – уже выступала с отцом: прямо во дворах, в переулках, в кабаках и казармах; отец выделял сальто-мортале, Эдит собирала в тарелку су и пела «Марсельезу». В 16 лет Эдит бросила отца. Начались её слепые привязанности к «настоящим мужчинам» – привязанности неразвитой девчонки, которую бросают, натешившись и наигравшись ею. Ей не исполнилось и двадцати, а она уже похоронила двухлетнюю дочку. Отовсюду её выгоняли – из прислуг, с галошной фабрики. У неё были дружки на время. А она мечтала о вечной любви.

Её всегда спасала песня – спасала от голода, холода, издевательств. Она начала своё восхождение с парижского дна, не зная ни грамоты, ни нот, ни ласки, ни чистой постели, ни сытной еды, только затрешины, только оскорбления, только грязная изнанка жизни...

Если бы не песня, её не заметил бы и Луи Лепле, директор театра-кабаре «Жернис». Он услышал её, нищую певичку, когда она пела о парижском воробушке на углу улицы Труайон и проспекта Мак-Магона. Лепле назвал её «мом пиаф» (что на парижском арго значит «малышка воробышек») и пригласил прийти в свой театр.

Так началась Эдит Пиаф, «малышка Пиаф». Она вышла впервые перед «настоящей публикой» в чёрной юбке, чёрном недовязанном полувере и белом шарфе, подаренном певицей Ивонной Валлэ. Вот тогда-то Морис Шевалье увидел её впервые и воскликнул: «Какая у неё сила, у этой малышки». А Луи Лепле дал ей совет на всю жизнь: «Никогда не делай уступок зрителю! Великий секрет заключается в том, чтобы оставаться самим собой. Всегда будь сама собой!»

Э.Пиаф: «В свои песни я вкладываю всё самое сокровенное, самое дорогое, всю себя, свою душу и сердце...». Ги Эрисман нашёл точные слова: «Париж услышал медь и плоть в голосе Пиаф». «Она любила Любовь».

У многих песен Пиаф есть своя история, своя судьба. Песни её были разными, простыми и возвышенными, нежными и ироничными, весёлыми и отчаянно-горькими. Иные могли показаться банальными.

«Жизнь в розовом свете» – слова этой песни Эдит сочинила для своей подруги Марианн Мишель, дебютировавшей в Париже. Композитор Маргерит Монно огорчилась: «Надеюсь, ты не собираешься исполнять эту пошлость?» Потом эту песню пели на многих языках, пели и такие исполнители как Бинг Кросби и Луи Армстронг. Были распроданы миллионы экземпляров пластинки с этой песней. На Бродвее в Нью-Йорке открылся ночной клуб «Жизнь в розовом свете». Но всё это после того, как песню спела сама Эдит Пиаф.

Популярность Аллы Пугачёвой началась с песни «Арлекино». Но у «Арлекино» есть «мать» – песня «Браво клоуну», которую прославила Эдит Пиаф.

У песни «Я знаю как» – своя героическая история. В годы оккупации Франции немецко-фашистской армией Эдит Пиаф добилась разрешения дать концерт в лагере для военнопленных. Там она сфотографировалась со ста двадцатью пленными. Вернувшись, она передала фотографию в штаб партизан. Там изготовили 120 фотографий для фальшивых паспортов. Они помогли бежать из лагеря ста двадцати французам. За пособничество побегу полагался расстрел...

Эдит Пиаф нет уже много лет, но осталась «легенда Пиаф».

«Певчий воробышек» стал музой Шарля Азнавура и других шансонье.

Так и не получив настоящего образования, она больше всего любила Баха и Бетховена, предпочитала книги «Философов века» лёгким детективам однодневам.

Её администраторы выстроили ей роскошный дом и великолепно его обставили. Но ютилась она в комнате, предназначенной для консержки, и обожала пить кофе на кухне, заедая его дешёвыми рогаликами. Деньги её не занимали. «Кто скуп на монеты – говорила она, – тот скуп на чувства». Эдит Гассион срывала голос в уличных концертах, распевая песенки, у которых не было авторов и очень мало было слушателей. Для Эдит Пиаф писали песни лучшие композиторы и поэты Франции. Весь мир восхищался ею. Принцесса Елизавета, ныне королева Англии, с герцогом Эдинбургским ждали, примет ли она приглашение поужинать с ними или нет. И всё же, замечает Марсель Бристэн «всю жизнь в ней оставалось что-то от девчонки, которая вдруг сделалась всемирно известной певицей. Сделалась, ну и что?»

Когда весь Париж провожал Эдит Пиаф в последний путь, у гроба её всё смешалось, и парижские нищие вновь были рядом с ней, и уличные девчонки-бродяжки бежали, напевая старые её песни.

Морис Шевалье предсказал: «Из её пепла выйдут новые знаменитые голоса, и они будут служить песне, потому что песня, которая входит в сердце толпы, так же вечна, как любовь и жизнь».

Пронизывающие душу песни, вулканический огонь в голосе, навсегда сделал Эдит Пиаф символом новой эры французских шансонов.

## ДЖО ДАССЕН

В конце 70-х годов в нашей стране Джо Дассен, пожалуй, превзошёл по популярности других французских певцов. Его песни «Если бы не было тебя», «Моя музыка», «Бабье лето», «Елисейские поля» и др. часто звучали по радио и телевидению, а сам Дассен нередко приходил к нам по вечерам: с неизменно открытой, доброжелательной улыбкой, совсем по-домашнему, в белой рубашке с расстёгнутым воротом... Быть может, он пришёлся так всем по душе потому, что и пел он по-домашнему: не громко, доверительно, вам, только вам, а не огромным залам или ревущим стадионам, где не различить лиц. И сопровождение было мелодичным и ласкающим слух, без тяжёлого брэнчания электрогитар, без «ритмического молота» «диско». Многие песни были сделаны словно «поперёк моды»: плавно текущая мелодия, благородные ритмы.

Видели мы Дассена и в таких телерею, как «Люксембургский сад». Декорации были слишком красивыми и изощрёнными. На певце безупречно сидел белоснежный костюм. А Джо Дассен оставался самим собой... Песни никогда не были для него модной игрушкой, рекламной маской, эксцентрическим фокусом. В песне он видел послание одного сердца другому сердцу.

Джо Дассен родился в Нью-Йорке. Его отец, французский кинорежиссёр Жюль Дассен, снимал фильмы в Голливуде. Мать играла на скрипке. Учась в университете и занимаясь этнологией, Джо подрабатывал, перепробовал много разных профессий: официанта, мусорщика, продавца... Отдыхал он всегда с гитарой, и, когда он пел, вокруг неизменно собирались слушатели. В университете его друзья-американцы больше всего любили петь и играть в стиле «кантри». Первую свою пластинку Джо Дассен напел в согласии с модой: он назвал её «Музыкальный фольклор Америки». Пластинка не пошла... И тогда он решил вернуться к родным истокам, к шансонам. Его любимейшим певцом был Брассенс. Французская песня сделала его знаменитым.

В 1980 году пришло известие, в которое сразу невозможно было поверить: скончался Джо Дассен. В возрасте сорока двух лет певец ушёл из жизни в расцвете таланта и славы, ушёл, потому что сердце его разорвалось... Стали гадать: отчего столь ранний уход? Слишком много работал? Ведь врачи предупреждали: надо поменьше давать концертов, да и сам Дассен собирался через месяц-другой распрощаться, пусть на время, с восторженно влюблявшейся в него публикой. Не успел на время, распрощался навсегда...

Может, он вообще был слишком тонким и хрупким инструментом в сонме нынешних громоподобных музыкоделов века?

## Глава 3

### ДУХ «КАНТРИ»

«Кантри» в переводе с английского означает «сельский».

В 70-х годах необыкновенно распространилась в США «кантри-мюзик» – «сельская музыка». По мнению некоторых критиков, она завоевала большую любовь у самых различных поколений слушателей, нежели джаз и даже рок-н-ролл.

Но что же такое «сельская музыка»?

Никто из её самых типичных представителей не смог сказать о ней ничего другого, кроме того, что она проста, непритязательна, сердечна и мелодична; создана народом, привыкшим пахать землю и пасти скот, и танцевать субботними и воскресными вечерами у амбара под пиликанье скрипок, перебор гитар и банджо, игру аккордеонов, и ещё каких-либо нехитрых сельских инструментов, вроде губных гармошек и цитры.

Песни «кантри» пели фермеры и их сыновья, шедшие в лесорубы, углекопы и железнодорожники. «Сельскую музыку» ещё недавно называли «музыкой бедняков».



А зародилась она тогда, когда первые белые поселенцы двигались на запад и юг Америки, чтобы осесть в отдалённых, пустынных штатах Теннесси, Кентукки, Вирджиния... Здесь они продолжали петь песни и баллады, с которыми коротали время их предки в Англии, Шотландии, Ирландии...

Пели и горцы в селениях в Аппалачских горах, отгороженные от всех культурных центров и городов и потому сохранявшие в первозданном виде свои наигрыши и напевы, свой акцент и выговор. Эти песни иногда называли ещё «хиллбилли» – песни Билли с холма. А Билли с холма был этаким простаком с фермы, добродушным парнем в пропотевшей рубашке, в рабочих штанах, в подтяжках, который, если что и знал, так это работу в поле да ещё «пырейную музыку» – деревенские концерты на лужайке, заросшей пыреем.

Пели ковбои, пока паслись лошади, пели у костров в бескрайней степи, откуда до ближайшего жилья скакать и скакать...

Теперь ездят не так, как прежде, не в тесных дилижансах, не в медлительных старомодных поездах. Где встретишь ныне повозки переселенцев, пробивавшихся сквозь девственные леса и степи к новым границам? Разве что в кино...

Но память о них живет в песнях, привезённых сюда издалека или сложенных уже здесь, на американской земле.

Долгая дорога рождала протяжные песни. В песнях этих была тоска и чувство одиночества:

«О, не надо меня хоронить в степи,  
В безбрежной, забытой степи,  
Когда рядом нет никого, ничего,  
Кроме неба, земли и травы...

Чем-то эти песни сродни нашим песням, таким, как «Степь, да степь кругом»... Вечная дорога и никогда не покидающее настроение тревоги, настороженности и риска.

Ковбои становились лириками. Они оставались крепкими, здоровыми парнями в огромных широкополых шляпах, затенявших лицо, в чёрных шейных платках, в рубашках с открытым воротом, с узорчатым поясом, в грубых кожаных куртках, в сапогах на высоких каблуках для верховой езды, в которые были заправлены «техась». И голоса их отличались силой и жёсткостью. А пели они не только звонкие и бодрые песни, но и грустные, шуточные и язвительные...

Но когда появлялся свой дом, тёплое пристанище, народные певцы вечерами пели и играли плясовые, или потешали смешными балладами, или трогали до слёз сентиментальными «страшными» рассказами в песнях...

Но всё же больше всего музыка «кантри» вдохновлялась работой. Классик «кантри» Хэни Уильямс, умерший в 29 лет, говорил о своих песнях: «Нужно знать, что такое работа в поле от зари до зари. Нужно как следует надыхаться запахом скотного двора, прежде чем вы сможете петь так, как поёт настоящий исполнитель «кантри». Ведь то, что он поёт, – это и надежды, и мольбы, и ожидания, и мечты, и переживания тех, кого называют «рядовыми людьми». А я их называю «лучшими людьми», потому что именно на них и держится в основном мир».

Песни ковбоев называли песнями в стиле «вестерн», песнями запада Америки. Песни простой сельской жизни, песни «кантри» и «вестерн», нередко объединяются под одной «шапкой»: «кантри-энд-вестерн». Эти песни называют музыкальной летописью «белой» Америки. Чаще всего в них пелось о родном доме, о любимой, о насущном деле. Самая известная из них – «Дом на ранчо», её даже нарекли «национальным гимном ковбоев». В других – пелось о долине Красной реки, о лесорубах и кузнецах, о золотоискателях и нищих.

Исполнители «кантри-н-вестерн» рассказывали о «ковбое ковбоев» Пекосе Билле, оседлавшем однажды с помощью своего лассо ураган, о «ковбойском Робин Гуде» Джессе Джеймсе, о строителе железных дорог Джоне Генри и его молоте...

И сегодня этот стиль по-прежнему сохраняет свою открытость, желание поделиться с каждым простыми мыслями и искренними чувствами. Однако «кантри-н-вестерн» – давно не самодеятельность, а профессиональное искусство, начало которому положили радиопередачи в Чикаго в 1924 году, а затем в Нэшвилле в штате Теннесси, в 1925 году.

В нэшвиллской передаче впервые прозвучал «Танец у амбара», который так понравился слушателям, что радиостанция решила отменить регулярные трансляции европейских опер и взамен этого начать «грэнд ол опри» – «большую старую оперу» по-нэшвиллски, или, проще говоря, «кантри мюзик».

Сейчас в Нэшвилле есть специальный концертный «кантри-холл» и регулярно проводится фестиваль «сельской музыки», существуют многочисленные фирмы грамзаписи, радио- и телестанции, передающие эту музыку, открыт Музей славы «кантри», в котором нашли себе место лучшие исполнители «кантри-н-вестерна».

Первым, кто попал в этот музей был Джимми Роджерс, отец современных песен «кантри-н-вестерн». Дж. Роджерс записал на пластинки более ста песен. Они разошлись миллионными тиражами. Он

открыл дорогу другим выдающимся исполнителям в этом жанре: семейству Картеров, Джину Отри, Биллу Монро, Хэнку Уильямсу. В более позднее время прославились такие «поющие фермеры и ковбои», как Глен Кемпбелл, Эржи Форд, Джонни Кэш.

У нас в стране побывали на гастролях – Рой Кларк, ансамбль «Нитти Гритти дёт бэнд» и др. Времена ковбойской вольницы ушли в прошлое, ностальгия по дорогам, полным воли, ветра и простора, осталась.

Музыка «кантри-н-вестерн» остаётся и сегодня «живой водой» Америки, потому что это народная музыка, о которой когда-то поэт Карл Сэндберг сказал: «Я родился в прерии, и молоко её пшеницы, цвет её клевера и глаза её женщин дали мне песню и лозунг...» (Перевод И.Кашкина).

## Глава 4

### РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ

Головоломный «боп», математически-расчисленный «кул», засахаренный коммерческий джаз породили тоску по новой иной музыке. Но какой ей быть? В ожидании этой грядущей музыки по-прежнему выручали блюзы. Блюзы звучали в танцевальных залах, клубах, барах.

В танцевальных залах блюзы играли негритянские оркестры, и игра их была грубее, нежели у оркестров Д.Эллингтона или К.Бейси. Это не был серьёзный джаз, это была музыка, стремившаяся расшевелить толпу, вызвать не просто радостное «чувство свинга», но ритуальный экстаз, чтобы люди вместе плясали, смеялись, рыдали, ликовали, изнемогали... Оркестр нагнетал громкость, саксофоны и трубы, не говоря уж об ударных, форсировали звучность, пение срывалось на крик, на лицах улыбки мешались со слезами, круг танцующих всё убыстрял и убыстрял своё движение, прожекторы лихорадочно вращались, меняя цвет. Ещё более громкий, чем в «громком джазе», тиранический ритм стал главной чертой этой музыки. Быть может, поэтому кто-то вскоре назвал её «ритм-энд-блюз». Это был стиль резкий, даже агрессивный по отношению к свингу и «сладким блюзам», но он завоёвывал всё больше и больше поклонников в негритянских гетто крупных американских городов как музыка протеста против «позолоченных звёзд» Бродвея и Голливуда.

В студиях негры записывали не сентиментальные баллады и не танцы для «свингующих» влюблённых, а напевы, спетые подчёркнуто грубыми, даже кричащими голосами под резко усиленную пульсацию гитар и ударных, в тисках железного ритма биг-бита, большого удара.

Итак, «ритм-н-блюз» – модификация блюза современного типа. Он появляется в 20-30-х годах в негритянской городской среде как развитие популярного блюза танцевального типа, впитав элементы фольклорного блюза, госпел-сонгс, соединённые с практикой и особенностями возникшего в это время оркестра свингового стиля. Важнейшее место в исполнительской технике «ритм-н-блюза» занимает манера «шаут» – крик, «крикливая», экстатическая манера пения; которая порой превращается в до предела взвинченное, на грани «срыва» пение.

Применяется полупение-полуречитатив, переходящие в разговор, речь на фоне музыки. В музыке обнаруживаются черты стиля «свинг» с подчёркнутым битом, в котором обычно подчёркиваются не сильные (первая и третья), а слабые (вторая и четвёртая) доли такта, усиленные акцентами и хлопками слушателей. Многие из перечисленных качеств позднее перешли в рок-энд-ролл, являющий собой образец предельной стандартизации, коммерциализации танцевальной музыки и пения.

К наиболее ярким исполнителям ритм-н-блюза относятся следующие музыканты: Джо Тёрнер (привнёсший в этот жанр черты классического блюза), Кларенс Браун, Бетти Картер, Этта Джонс, Элен Хьюмес, Дайна Вашингтон и др.

...В то время в Нью-Йорке выступал с небольшим оркестром молодой добродушный негр. Его квадратное лицо светилось улыбкой, он всегда держался весело и приветливо. А когда он играл на рояле и пел, то сам «купался в музыке». У него был тяжёлый удар по клавиатуре, он неистово акцентировал ритм, придавая даже старым джазовым вещам, даже классическим блюзам новое, «сдвинутое» звучание. Блюз мог называться «Грустный понедельник», но певец, и пианист исполняли его так, что «понедельник» превращался в «карнавальную субботу». Звали этого певца и пианиста Антуан Домино. А прозвище ему дали Фэтс – Толстяк.

Тем, кто приходил слушать Фэтса Домино, нравилось, как он поёт и играет. Помещение, где звучала эта музыка, не требовало смокинга или фрачной пары.

В тускло освещённых брошенных или пустующих гаражах, в задних комнатах дешёвых ресторанчиков, на узких улочках, которые объезжали стороной престижные «кадиллаки», можно было танцевать в джинсах. Танцую, этой музыке легко было подпевать, такая она была «своя». А главное – ритм! Полная диктатура ритма, и к тому же простота мелодий, слов, демократичность самого певца и его музыкантов!

Так, сам того не ведая, да и не мечтая об этом, а просто отдаваясь природной склонности к обострённой, громкой, ритмичной игре, Фэтс Домино стал одним из основоположников ритм-н-блюза, из скрещения которого с «кантри-н-вестерн» вырос «белый рок-энд-ролл».

Вскоре у Фэтса Домино появились конкуренты, куда более шумные и своевольные, чем он: Чак Берри, Маленький Ричард...

Последний успешно совместит умелую эксплуатацию своего негритянского ритмического дара и знание блюзов с большой саморекламой и большой коммерцией. Если Фэтс Домино увлекала только музыка, то Маленький Ричард уже претендовал на создание стиля поведения и жизни, который бы увлёл за ним подростков и молодёжь необычайностью, экстравагантностью, вызовом общественным нормам и обычаям. Одним из первых Маленький Ричард стал появляться в сверкающих длинных куртках, в широких, мешковатых штанах, со спутанными на пещерный лад волосами. Его золотые зубы и кольца блестели в свете прожекторов. Иногда он пел за роялем, а иногда вскакивал на рояль, и тогда его пение переходило в рыдания и истерику, завершавшуюся эффектным падением на сцену, к которой устремлялись доведённые до экзальтации малолетние поклонницы Ричарда. Это были симптомы пандемии рок-н-ролла.

Кстати, в одной из песен, которую пел Ф. Домино, повторялись слова: «We gonna rock, we gonna roll» – «Будем качаться, будем вертеться». Песня эта называлась «Я готов». Но тогда, в начале 50-х годов, Ф. Домино, конечно, не предвидел, что будут написаны толстые книги, в которых с учёной дотошностью станут доискиваться, действительно ли первый рок-н-ролл был спет им, или же он был сыгран в 1953 году оркестром Билла Хэйли, впоследствии озвучившим рок-н-роллом фильм о жизни подростков «Джунгли чёрных досок». Тогда Фэтс Домино просто играл и пел старые любимые джазовые мелодии, переиначивая их на свой лад.

Вскоре Рэй Чарльз соединил церковный госпел с ритм-н-блюзом и внёс в эту музыку ещё большую эмоциональную силу.

## Глава 5

### «СОУЛ» – «МУЗЫКА ДУШИ»

Для негров слово «соул» имеет глубокий смысл. В процессе длительной, сложной борьбы за свои человеческие права им пришлось доказывать даже собственную одушевлённость, так как белые, пытаясь хоть как-то оправдать свои зверства в отношении негров, подчас уравнивали их с животными, у которых нет души. Со временем в негритянской среде возникло движение, в основе которого – сообщества негров, объединявшие сестёр и братьев «по душе» – «соул-братства». Выражение «соул-брат» и «соул-сестра» вошли в лексикон американских негров. Позднее слово «соул» стало синонимом слова «негр». Поэтому и для самих представителей «чёрного» населения Америки музыка данного типа имела совершенно особый оттенок.

Для негритянских музыкантов, выступавших против коммерческого джаза, слово «соул» – «душа» – имело особое значение. «Игра должна иметь душу, тогда в ней есть смысл». Как объяснил один американский музыкант, «соул» даётся только мучительным опытом собственной жизни, «через это надо пройти (он имел в виду опыт расового угнетения), и тогда ваша музыка приобретёт «соул», которая и делает настоящий джаз».

«Новая чёрная музыка» – «соул» – взяла на вооружение всё, что принёс с собой рок, прежде всего его музыкальную, электронную и акустическую технику. Но «соул» стала синтезом и всего того, чего добились негритянские музыканты с начала существования джаза. Иногда «соул» называют «электронными блюзами 70-х годов». В «соул» сплелись воедино церковные возгласы госпел и любовные вздохи блюза, отрывистые, скачущие ритмы регтайма и свободная импровизация диксиленда, моторные звучности бутги-вуги и мощная пульсация рок-н-ролла, хриплые возгласы негритянского гетто и хроматические рулады «нового джаза», переключки древних африканских барабанов и вновь изобретённых электронных инструментов. Песню сопровождает танец, громогласному звуку сопутствуют красочные световые волны, заливающие сцену и зал и создающие особое настроение подъёма и единения всех, пришедших на концерт.

«Соул» – воскликнул Рэй Чарльз, – это как электричество. Мы и сами не знаем, что это такое, но это – энергия, которая может осветить зал».

«Музыку души» называют вершиной современной негритянской музыки США, может быть, именно потому, что она придала прошлому наследию новые качества, позволив исполнителям выражать всё, что они пожелают.

Плеяда певиц «соул» теперь знает такие имена, как Мэхелия Джонсон, Эрита Франклин, Роберта Флэк, Дайана Росс и другие, а также певцов – Джеймс Браун, Стиви Уондер.

Группы для которых музыка «соул» не только главное средство самовыражения, но и строй мыслей, и образ жизни: «Темптейшнз» («Искушение»), «Мираклз» («Чудеса»), «Супримз» («Верховные»), «Фор топе» («Четверо высших») и другие, – отличала сложнейшая музыкальная и световая техника, новая электроника, стерео- и квадрофония, необычные сочетания старых и новых инструментов. Эти группы отыскивали новые звучности, усложняли гармонию.

Как заметил один критик, чтобы создать атмосферу кафедральности, соборности, используется всё, что было раньше в негритянском пении: рыдания блюза, пронзительная исповедь госпел, скороговорка скэта, звучат вокальные монологи, диалоги, подпевание, бормотание, шёпот, крик, очень высокие и очень низкие голоса, мощные хоровые ансамбли.

«Соул» ныне – сложная полифоническая музыка. Но это – форма. А смысл, содержание этой музыки? В чём они сегодня?

«Соул» объединяет, – замечают идеологи стиля, – эта музыка открывает нас нам самим и миру, она лучше всего выражает, кто мы, зачем мы и для чего...»

## РЭЙ ЧАРЛЬЗ

Голос его неистов, резок и бесконечно печален. Рэй Чарльз рвёт душу песней, как бедой, в любом госпел, в любом блюзе. Мало было певцов-негров, исступлённо обнажавших свою душу, которые бы по степени этого обнажения чувств могли сравниться с ним. Для Р.Чарльза слова «одиночество» и «ночь» не просто привычные поэтические образы, но буквальное отражение мрака и отчаяния его душевной жизни.

Он родился в лачуге на юге США, в заповеднике неистребимого расизма – штате Джорджия, в разгар великой депрессии, в 1932 году. Нищета семьи Рэя была многократно помножена на беду всей страны. В 6 лет мальчик ослеп, в 15 – осиротел. С ним обращались, как с другими «чернокожими» в штате: травили, глумились, били...

Адом стала для Рэя и школа для слепых при монастыре Августина. Он никогда не отличался религиозной кроткостью и смирением. И теперь его молитвы не были богобоязненны: он бунтовал, проклинал, называл бога на «ты» и насмешничал над ним. В 15 лет Рэй бежал из монастырской школы.

Он уже пел, как никто до него, и блюзы, и госпел, и модные песни в стиле ритм-н-блюз. Он не видел своих слушателей, но по их дыханию слепой певец, пианист, композитор Рэй Чарльз чувствовал, что песни его заставляют трепетать даже равнодушных. «Дикое, пробирающее до костей пение», – заметил один критик. Да, мрак был вокруг Рэя Чарльза, непроходящая боль терзала его сердце, и хотя он пел, как поют негры в церквях, приотпывая и хлопая в ладоши, но всё, что он пел, уже мало походило на церковные песнопения. И всему, что он пел, – лирическим песенкам «Сними цепи с моего сердца», или «Я никогда не встану у тебя на пути», блюзам, антирасистским песням «Заставляя верить» или «Слезы сердца», – всему он придавал характер ритуального заклинания, перед которым должны пасть все преграды.

Считают, что среди тех, кто возродил «чёрную музыку души» – «соул», особая заслуга принадлежит Рэю Чарльзу.

## Глава 6

### ЗВЕЗДА РОК-ЭНД-РОЛЛА ЭЛВИС ПРЕСЛИ

Появление Элвиса Пресли ознаменовало рождение первой звезды рок-н-ролла. Само слово «рок-энд-ролл» вышло из любовного блюза «Моя крошка баюкает и качает меня» (в данном случае «рок» – «баюкать», «ролл» – «качать»). Сочетание «рок-энд-ролл» – «вертеться, качаться» – встречалось и во многих джазовых песнях. Одну из них в стиле ритм-н-блюз пел Ф.Домино, а другую ещё в 1937 году – Э.Фитцджеральд. В её песне были такие слова: «Сегодня в моде музыка полная ритма. Так порадуйте же меня рок-н-роллом».

Следом за другими О.Феофанов полагает, что термин «рок-н-ролл» был изобретён Аланом Фридом, диск-жокеем из Кливленда, и введён в употребление в начале 50-х годов (датой рождения рока называют март 1952 года).

Кто придумал сам термин, не столь уж важно. Куда важнее, что Алан Фрид, который вел в Кливленде радиопрограмму популярной музыки, сменил её, заметив, какой успех имеет повсюду

негритянский ритм-н-блюз. А.Фрид понял, что напал на золотую жилу, стал вести по радио программу в которой чередовались блюзы, ритм-н-блюзы и «кантри».

Программа привлекла и чёрных, и белых слушателей.

... Однажды парнишка по имени Элвис Пресли зашёл в студию грамзаписи в Мемфисе, чтобы записать песенку «Моё счастье» – поздравление к дню рождения мамы.

Было ему тогда 18 лет. Рос он в религиозной семье, любил петь с родителями религиозные гимны. Пел в школе песни в стиле ритм-н-блюз и «кантри», иногда смешивая оба стиля и аккомпанируя на гитаре... Ныне он работал шофёром в одной из компаний.

Но работники студии грамзаписи запомнили Элвиса: им понравился его голос, чувство ритма, благодушие, приветливое лицо, стройная, гибкая «гепардовая» фигура.

Когда через год Элвис вновь заглянул в студию, им занялся уже владелец студии и фирмы грамзаписи «Сан рекордс» Сэм Филлипс. Для пробы была записана песенка «Всё в порядке, мама». Вскоре она прозвучала по радио в Мемфисе. Песенка понравилась мамам и подросткам. Мам тронули слова, подростков «завёл» ритм. И тогда Сэм Филлипс записал ещё несколько песен в исполнении Пресли.

Впрочем, пока это всё ещё была покупка Элвиса в розницу. Скоро его купит оптом гигант грамзаписи – фирма «Ай-Си-Эй». Купит, чтобы сделать «короля рок-н-ролла». Купит, чтобы первой же хорошо проданной песней «Отель, где разбиваются сердца» положить начало «предприятию Элвис» и выгодной «операции Элвис».

Мальчик, когда-то певший песни для мамы, перестал существовать. На эстраде появился новый Пресли – «мистер Динамит». Газеты писали: «Он появляется на сцене, обряженный в жёлтые и розовые тряпки, похожий на павлина, с волосами, зачёсанными на лоб, расслабленно виляя бёдрами и энергично обрабатывая гитару. Его ноги вибрируют, как механические дрели, а голос – это голос одержимого».

У одержимого был набор простейших, как ночной шёпот, слов (только их он не шептал, а кричал), были гипнотические, завораживающие мелодии и неотступно долбящий ритм. Это громкокипящая, накаляющая и накрывающая с головой музыка создавала как бы звуковой колапс над всеми, кто пришёл на представление Э.Пресли. Вот он, наш молодой идол, красивый парень с искажённым лицом. Как ты, как я, как все мы. Неистово качаясь и обнимая гитару, простирает руки к тебе!

«Операция Элвис» породила ответную массовую реакцию. Тысячи поклонников и, конечно же, поклонниц рвались к сцене, чтобы собрать пыль из-под сапог идола. Сотни полицейских охраняли особу бывшего шофёра грузовика. Его концерты сопровождалась побоищами и жертвами. Плачь, стоны, вопли, рёв толпы, похожий на грохот реактивных двигателей. И над всем мечется парень, то в чёрной простой рубашке, в чёрных мятых штанах, в белых парусиновых ботинках; то в белом костюме; то в золотом пиджаке прошитом настоящими золотыми нитями за 4 тысячи долларов!

Как мифический фригийский царь Мидас, Элвис обрёл «способность» превращать в золото всё, к чему прикасался. Золото фирм грамзаписи, золото радио- и телекомпаний, золото киностудий. И своё собственное золото. В 21 год он заработал свой первый миллион. И как Мидасу, золото скоро станет грозить Элвису гибелью. Социологи, психологи, психиатры увидели в «феномене Пресли» громоотвод для разрядки «подавленных инстинктов», тревог и страхов молодёжи Запада, вызванных гонкой вооружений и призраком атомного уничтожения нашей планеты.

В 1959 году звезда Элвиса стала гаснуть. Титул «короля рок-н-ролла» оказался недолговечным: на смену Пресли шло новое племя «королей» – шли певцы социального протеста. Да, и они возьмут на вооружение ритмы рок-н-ролла, но принесут другие песни, полные страдания, гнева и пронзительной точной мысли.

Пресли попробовал перестроиться: запел сентиментальные баллады, лирические песни. Стал грустен, даже серьёзен. Нервничая, нанимал перед концертами «певцов-невидимок», чтобы они брали те высокие ноты, которых он не мог уже брать сам.

Фригийский царь Мидас едва не погиб от голода: еда, к которой он прикасался, тоже превращалась в золото. Его спас бог Дионис приказав Мидасу войти в воды источника Пактола.

Золото стало пожирать Элвиса. Он скупал дворцы и вделывал золотые пластины в крыши своих «кадиллаков». Он покупал друзей и возлюбленных, но его бросали и те, и другие. Он возненавидел людей, стал затворником, нанял телохранителей, окружил себя овчарками и «электронными заборами». Проходя мимо зеркал, кривлялся и говорил с самим собой. Пленник собственного золота, он теперь страдал манией преследования. Он пристрастился к наркотикам и трезвел от наркотического дурмана только в погребальных конторах: у него появилась уродливая страсть ходить в морги и лицезреть мёртвых.

Элвис Пресли ожирел, стал безобразно толст. Он не мог видеть и слышать других певцов. Вскрылись его связи с ФБР.

В конце лета 1977 года Элвис Пресли в 42 года умер от сердечной недостаточности. Он, 20 лет назад наполнявший сердца своих сверстников необузданным восторгом, умер в том самом Мемфисе, где 24 года назад впервые прозвучал по радио его голос: «Всё в порядке, мама!»

И большие боссы, державшие его на золотом поводке, снова выпустили молодого «поющего гепарда». Последний выход Э.Пресли. Не нынешнего, тогдашнего. На плакатах, значках, медалях. В фильмах, где он красив, строен и силен. На пластинках. Снова всё в продажу. И те, кого воспламеняли когда-то ритмы Пресли, бросились покупать песни кумира своей ушедшей юности.

Творилась последняя, посмертная легенда Элвиса.

Через год-другой его пластинки раскупались хуже. Звезда Элвиса закатилась. В последние годы ему часто снилась мать. Молодая, в белом платье, она подходит к постели и словно зовёт сына. Она тоже умерла в сорок два года.

«Всё в порядке, мама»... Наивный парень, простое сердце, размолотое золотыми жерновами шоу-бизнеса.

## Глава 7

### И ГРЯНУЛ РОК

Музыковеды утверждают, что проблема «молодёжь и музыка» возникла только во второй половине XX века. Никакая другая эпоха не знала столь воинствующего противопоставления рок-музыки как молодёжной музыке всему остальному музыкальному миру и всему предыдущему музыкальному наследию человечества.

Когда раньше спрашивали, какая музыка больше всего подходит молодёжи, ответы могли быть разными: песни о юности, ритмичная, танцевальная музыка; вообще лёгкая музыка; молодёжь достойна всякой хорошей музыки и так далее. Никому и в голову не могло прийти, что музыка, написанная Моцартом в 16 лет, Бетховеном в 20 лет, а Чайковским в 25, – это не молодёжная музыка.

Но в 50-х годах трубадуры молодёжной музыки категорически провозгласили: «Только рок – наша музыка, электрогитары и громкость – наше оружие. Всё остальное – ваша, а не наша музыка!» Электрогитары и биг-бит – громopodobный «большой ритм» – призваны были утвердить новую молодёжную музыку.

Рок загрохотал в Западной Европе и Америке. Эта музыка поначалу была настолько проста в своей мелодической и ритмической громогласной оголённости, что вызвала недоумение. Что так могло привлечь в ней тинэйджеров – молодёжь с 12 до 19 лет? Почему исступление воцаряется на эстраде?

Рок вызвал проклятие церкви.

Расисты объявили его «негритянским горлопанством».

Негритянские джазовые музыканты открещивались от рока. «Рок изобрели белые, – утверждали они. – Это что-то похожее на блюз, но это не блюз». Другие говорили: «Это что-то похожее на «кантри», но это не «кантри».

Рок был гибридом блюза и «кантри».

Белые певцы рока вслед за чёрными певцами ритм-н-блюза продолжали «заводить публику, покоряя бешеным ритмом электрогитар и ударных, повторяя немногие простые, как мычание, слова и впадая в телячий восторг.

Что за этим скрывается?

Луи Армстронг насмешливо заявил: «Вы спрашиваете, хорош ли Элвис Пресли? Наверно, хорош. Иначе он не смог бы купить три «кадиллака».

«Современную молодёжь я нахожу нездоровой, – презрительно бросила французская кинозвезда Брижит Бардо. – Она непереживала ни войны, ни лишений и не знает, каким идеалам следовать. Среди их много бездельников. Я тоже люблю свободу, но я работаю».

Кумиры популярной песни, джаза и кино ополчились против подпольных глашатаев рока, внезапно ставших фаворитами грамзаписи.

Негодование «старых кумиров» против «новых» можно было понять. Действительно, «волны рока» несли немало мутной пены. В фильме «Мир ночью» были включены страшные документальные кадры: в тихий уютный бар, где сидели милые юноши и девушки, врывается рок-певец в леопардовой шкуре, накинутой на голое тело. Он вопил, рычал, прыгал, делал неприличные жесты, катался по полу. И все в баре вслед за ним вдруг тоже начали кататься, гримасничая и содрогаясь в животных конвульсиях.

Поль Джонсон писал в лондонском журнале «Нью стейтсмен» о том, как выглядят слушатели новой поп-музыки: «Какую бездонную пустоту они являют взору. Огромные лица, вспухшие от засунутых за щеку дешёвых сладостей, размалёванные бросовой косметикой, разинутые, с отвислой

челюстью рта и тусклые глаза, руки, в бессознательном ритме вторящие музыке, сломанные шпильки каблучков, дешёвая стандартная «модная» одежда – вот, по-видимому, коллективный портрет поколения, поработанного коммерческой машиной. . . Подросток приходит не слушать музыку, а принять участие в ритуале, в коллективном поклонении богам, которые сами тоже и слепы, и пусты. . . Вот уж действительно «новое культурное движение»; музыка, которую не только невозможно услышать, но которая не нуждается в том, чтобы её слушали».

Да, было и такое. . . Музыка, которая изначально призвана облагораживать человека, стала наркотиком, уводящим в оглушающий ритмический психоз. А ведь в психоз, как остроумно заметил Виктор Шкловский, можно уйти и сознательно, как в монастырь.

Так кто спровоцировал этот уход в психоз новой молодёжной музыки? Само буржуазное общество с его пропастью между провозглашёнными идеалами и конкретными действиями власти имущих.

«Наивный рок» привлекал ещё и тем, что был очень доступен для исполнения. Как замечает Хантер Дэвис в «Авторизованной истории «Битлз», «на гитаре можно было играть, выучив несколько простейших аккордов. На других инструментах, таких, как стиральная доска и ящик из-под чая, мог играть любой дурак».

Рок рождался вовсе не как музыка осознанного социального протеста. Если это и был протест, то поначалу всего лишь протест эмоциональный, протест взбунтовавшихся и воззвавших к полной свободе личных чувств и инстинктов.

Смысл первых «наивных роков» поражает своей скудностью. Набор примитивных любовных выкриков, всегда перемешанных с жаргонными словечками, кличками и даже оскорблениями: «Эй, Энн, не увильвай!» «Мы ещё поторчим на этом свете!» «Я всего хочу, хочу немедленно!» «Не мешай, проваливай, катись!» . . . Если не было таких «текстов» их заменяли восклицания вроде «би-боп-лула», «О, бэби долл», «йе-йе» и многократное повторение того или иного женского имени. В сочетании с неотступной ритмической обработкой это напоминало шаманские заклинания.

«Наивный рок» пока означал одно: танцевальный разгул «на всю катушку». К чёрту взрослых с их музыкой! Пока это был только отказ, отказ демонстративный, часто вызывающий, от всего, что составляло не только «масскультуру» общества потребления, но и вековую культуру человечества. Пока это был музыкальный нигилизм в масштабах, каких не знали прежние времена.

В фильме «Джунгли чёрных досок», который вышел в 1955 году, был такой эпизод: учитель, пытаясь привлечь внимание своих учеников, проигрывает им коллекцию пластинок своих сладкогласных кумиров – популярных певцов 40-х годов. Подростки разбивают эти пластинки. Единственно, что им надо, – безостановочный ритм «Рока круглые сутки», сыгранного Биллом Хэйли и его оркестром «Кометъ» (наряду с Пресли, Хэйли считают первооткрывателем «белого рока»).

В 1955 году на первое место среди рок-записей вышла песня «Великий притворщик» в исполнении вокально-инструментального ансамбля «Плэттерс». «Я – великий притворщик, – пел молодой Тони Вильямс (и группа вторила ему). – Я делаю вид, что всё хорошо в этом мире. Я играю с вами в клоунскую игру. Игра эта постыдна, но я притворяюсь, что я ещё ваш».

Громкая музыка рока стала для молодёжи «акустическим убежищем», средством выражения своих чувств и мыслей, личных и социальных, стала способом протеста против пустоты жизни, её лжи и лицемерия. Так уж бывало не раз в кризисные моменты истории. Молодёжь чувствует их особенно остро, и эта острота питает максимализм её отрицания существующей действительности: если уж плохо, так плохо всё.

«Долой косный интаблизм буржуазного благополучия, долой их войну, загрязнение ими земли, пропаганду ими национальной ненависти и вражды! Долой их законы, мораль, привычки, нравы. Долой их моду, одежду, причёски, развлечения, стиль песен и танцев! Долой всё, что было до нас! Мы переделаем этот мир!» – так восклицали глашатаи сотен и тысяч нарождавшихся ВИА, сами сочинявшие слова и музыку, сами певшие или выкрикивавшие песни как лозунги. Они не знали, как переделать мир, но они пели. . .

Итак, появление новой музыкальной и акустической техники, пришедшей на смену тихому гитарному бренчанию прежних лет, открывало новые возможности. Теперь три, четыре (а потом и один-два) певца, вооружившись электрогитарами и используя электронное усиление, на основе ритм-н-блюза, «кантри» и других течений популярной музыки могли сочинять песни и обращаться к тысячам и десяткам тысяч, заражая их единым порывом, чувством, волей, страстью.

Американский певец протеста Боб Дилан одним из первых попытался укротить «дикий рок», взяв на вооружение для своих социально-насыщенных песен его музыкальную технику и инструменты.

Подлинный переворот суждено было произвести не ему, четырём парням из английского города Ливерпуля, взявшим имя «Битлз».

Народившееся новое музыкальное течение «наивный рок» вскоре получило название **«бит-музыка»**.

Как рассказывает авторитетный исследователь истории рок-н-ролла американский музыковед Карл Белз, песенный рынок в этот период представлял хаотическое смешение разношёрстной продукции. Однако в этом хаосе «...почти весь новый материал был отмечен чертами «бита», характерными для рок-н-ролла. Именно свойство рок-н-ролла сохранять «бит» при всех стилистических изменениях и новых влияниях позволило ему выжить в 50-х годах и продолжить своё развитие в 60-х годах».

Попытаемся разяснить значение термина «бит», широко применяемого в практике современной эстрадной музыки и в теоретических работах, посвящённых рок-н-роллу, джазу, поп-музыке. Прямое значение английского слова «beat» – удар, биение, размеренная пульсация. Равномерное следование ударов по четвертям в чётном размере – один из характернейших признаков классического джаза. Функции «бита» в джазе обычно выполняет группа «ритм», включающая, помимо ударных, контрабаса и гитар, рояль.

В рок-музыке группа «ритм» занимает центральное место, вытеснив духовые инструменты и заменив рояль электроорганом. Там, где прежде каждый отдельный инструмент ритмической группы выступал порознь, выполняя различные функции, теперь все они слиты в единой ритмической пульсации – «бите».

Мелодический материал целиком передан вокалистам, состязавшимся в погоне за децибелами с электрифицированными инструментами ансамбля, что не представляет никакой трудности даже для безголосых певцов, поскольку они поют в микрофон через мощные усилители, регулируемые специальной электронной аппаратурой.

Наиболее яркими представителями рок-стиля и бита начала 60-х годов были негритянские артисты Ч.Берри, К.Ричард, Ф.Домино, исполнявшие под аккомпанемент электрогитар специфический «рок-репертуар», отражавший новые веяния в психике американской молодёжи, затрагивающей тематику повседневной жизни. Мелодическое содержание их песен близко негритянскому фольклору. Тексты чаще всего создавали сами певцы, пользовавшиеся огромным успехом у молодёжной аудитории, раскупавшей их грампластинки, выпускавшиеся миллионными тиражами.

## Глава 8

### БИТЛЗ

«Битлз» начинали вместе с роком (именно им приписывают это сокращение «рок», вошедшее затем во всеобщее употребление). Кто такие «Битлз»?

Джон Леннон родился в 1940 году, а Пол Маккартни – в 1942 году. Шла война с нацистской Германией. Они росли в небогатых семьях. Военный и послевоенный Ливерпуль, где жили будущие «Битлз», был мрачным краснокирпичным городом, где неумолчно грохотал огромный порт и фасады заводов и домов смотрели сурово и безрадостно.

Джона Леннона нередко изображали «трудным подростком», чуть ли не главарём банды. Но это не так. Он раздумывал после окончания школы, не продолжать ли ему заниматься в колледже искусств.

Случайно Джон Леннон посмотрел фильм «Джунгли чёрных досок», где Билл Хейли со своим оркестром «Кометъ» играл первые рок-н-роллы. Затем он услышал Элвиса Пресли. Долой колледж! – решил Леннон. И да здравствует рок! Надо создать свою группу и найти парня, похожего на Элвиса. Свою первую группу он назвал «Камнеломъ».

В 1956 году Джон встретил Пола Маккартни. Полу было 14 лет, но Джону казалось, что он похож на Элвиса Пресли, и это решило всё.

В 1957 году они написали свою первую песню – «Люби меня».

В 1958 году к ним присоединился Джорж Харрисон, школьный друг Пола, а затем и ударник Питер Бест. Команда сложилась. Все они играли на гитарах (Джон и Пол ещё на рояле) и пели. (Был ещё пятый – Стю Сатклиф, но он умер до расцвета «Битлз».)

Они начинали кочевать по клубам Ливерпуля. Но что им петь? Они запели о том же, о чём пели все, – о любви. Только без всяких этих «спящих лагун», мук, роз, мимоз и т.д. Слова их первых песен были отрывисты, как разговор на припортовых ливерпульских улицах, и всё об одном и том же: парень встретил девушку, она его любит, а он думает, что не любит. Всё так ordinarily, ничем не отличается от сотен групп, заполнивших Ливерпуль. Три высоких голоса поют со вскрикиваниями и подвываниями. Чёткий биг-бит, как у певцов ритм-н-блюза. Гитары, как у исполнителей «кантри» и «скиффлз» – английских народных баллад. Всё как у других.

Даже путного имени не придумали.



С костюмами легче; можно надеть ковбойские костюмы, или кожаные пиджаки, или грубошерстные свитера...

С именем труднее. Но имя необходимо: местный импресарио решил послать их в короткое турне по Шотландии. Как называть их на афишах?

Наконец, им показалось удачным сочетание «Силвер битлз» – «Серебряные жуки». В Англии были популярны группы «Сверчки», «Муравьи», и т.п., и Джон Леннон предложил назвать группу «Жуки» («Beetles»). Тут же было решено изменить одну букву таким образом, чтобы это название отражало причастность группы к бит-музыке. Поэтому в окончательном варианте квартет стал именоваться «Beatles» (beat – бит, ритм).

...Это были трудные дни, наполненные поисками работы, заботой о куске хлеба. Не найдя счастья на родине «Битлз» отправились в Гамбург. Они продолжали искать свой «образ», своё внешнее выражение. В Гамбурге они выступали в белых рубашках с чёрными ленточками галстуков, в бархатных кафтанах. Порою они играли по двенадцати часов без перерыва, различными способами пытаясь расшевелить аудиторию. Но всё безуспешно. Здесь же, в Гамбурге, выступала другая английская группа, в которой «Битлз» заметили ударника Ринго Старра (Ричарда Старки). Там же они записали свою первую пластинку – старинную английскую балладу, которая прошла незамеченной. «Битлз» возвращаются домой.

Как-то заказ на эту пластинку попал в ливерпульский магазин Брайана Эпстайна. Торговец пластинками заинтересовался, что это ещё за «Битлз». Запись чем-то ему понравилась. Он приобрёл для продажи 200 дисков, решил познакомиться с квартетом и отправился в клуб «Пещера», где они играли.

«Битлз» отрастили длинные прямые волосы и были аккуратнее и чистоплотнее других рок-мальчиков. Держались они сдержанно, но с каким-то вызовом. Они словно давали понять, что считают себя рабочими парнями, а рабочие парни куда живее и интереснее «занудного класса торгашей и заводчиков, к которому относитесь и вы, мистер Эпстайн».

Грандиозные очертания супергруппы замаячили в деловом мозгу Эпстайна. Надо придать им необычный для подобных групп вид (он переоденет их в элегантные костюмы); надо заарканить «китов грамзаписи», надо, наконец, представить «Битлз» как сенсацию на телевидении.

В сентябре 1962 года фирма «EMI» подписала контракт с «Битлз». В октябре они записали песню «Люби меня» (эту песню потом нарекут «визитной карточкой» английского рока). Настоящее открытие «Битлз» благодаря звукозаписи состоится позднее, после 1966 года, когда, на вершине успеха, они прекратят выступать в концертных залах и целиком переключатся на выпуск долгоиграющих пластинок. Вот в этих-то альбомах и проявятся лучшие качества «Битлз» как композиторов и музыкантов-новаторов.

А пока у них «всё на продажу». Реклама работает вовсю: «Битлз» называют создателями английского рок-н-ролла. Критики анализируют, сколько в этом «национальном британском роке» процентов ритм-н-блюза и сколько «кантри»...

В октябре 1963 года «Битлз» выступают в лондонском зале «Палладиум». Концерт транслировался по телевидению, а вокруг репортёрами столичных газет разжигалась сенсация битломании: исступлённые поклонники, растерянные полицейские, визг, крики, драки... Даже самим «Битлз» это было в диковинку: когда они вышли из «Палладиума» – они в панике заметались и только чудом остались в живых, бросившись со всех ног к спасительной машине.

Предприниматели зароелись вокруг «Битлз»: начиналась «торговая война» за марку «Битлз». Установилась вечная слежка репортёров, охота за скандальными подробностями их жизни.

«Битлз» должны были играть навязанные им роли. И они делали то, чего от них ждали: «Мы паясничали на пресс-конференциях, шутили. Ну, а когда нас спрашивали что-нибудь дельное про нашу музыку, мы и отвечали серьёзно». С конца 1963 года вал битломании понёс четырёх парней из Ливерпуля по восторженно ревущему морю подростков и молодёжи.

«Битлз» начали богатеть. Один американский журнал занялся подсчётами: «Мода на «Битлз» принимает невероятные размеры. Поют под «Битлз», играют под «Битлз», думают под «Битлз». Все стремятся покупать вещи с маркой «Битлз»: парики, нижнее бельё, свитера, сверхузкие брюки, маскарадные шапки, печенье, ночные рубашки, мороженое, прохладительные напитки. Новая мания превратилась в большой бизнес: в 1963 году распродажа товаров под маркой «Битлз» принесла выручку в 18 миллионов долларов». Теперь вопрос заключается только в том, скоро ли «Битлз» превратятся в покорных кукол миллионных игр шоу-бизнеса, как Э.Пресли, и не выйдут ли из моды через год-два.

Но «Битлз» стали меняться. В их песнях появилось подобие протеста, прежде всего против войны, насилия и всеобщей погони за деньгами:

«Мне наплевать на деньги,  
Потому что деньги не купят мне любви.  
Скажи, что тебе не нужны бриллиантовые кольца  
И я буду доволен.  
Скажи, что тебе нужно только то,  
Что нельзя купить ни за какие деньги...»

Эти парни, нашедшие друг друга в рабочем Ливерпуле, всё ещё не забыли о своём мрачном и бедном послевоенном отрочестве. В песне «Вечер трудного дня» они вспоминали:

«Весь день я работаю, как собака,  
И вечером должен был заснуть, как собака,  
Но когда я вернулся домой, к тебе,  
Я снова почувствовал, что всё прекрасно».

В их любовных песнях всё меньше было дерзкого, дразнящего вызова, всё меньше цинизма на показ, всё больше тоски по вечному, верному, нежному чувству. В альбомах «Вечер трудного дня» (1964), «Помоги!» (1965), «Резиновая душа» (1965) есть серьёзные горькие песни.

Наметился и поворот в отношении к «Битлз» публики. Теперь их слушали не только шестнадцатилетние, но и те, кому стукнуло 75.

Но сами «Битлз» испытывали всё меньше и меньше влечения к публичному успеху. Куда больше привлекали их творческие поиски в студии звукозаписи. Песни их усложнились; тексты становились более осмысленными, поэтически тщательно отделанными, с философским и сатирическим подтекстом.

...Эпстайн встревожился: «Битлз» явно выходили из-под контроля, не желали быть просто «поющими парнями, как все с нашей улицы». Доказательством были их новые песни: «Пенни Лейн», «Земляничные поляны»... Назревал конфликт.

В 1967 году Эпстайн внезапно умер, смерть походила на самоубийство.

Через много лет после распада группы Джон Леннон скажет: «Почему люди считают, что Брайн Эпстайн подобрал нас и сделал из нас людей? Ведь он и других подбирал, а ничего из них не вышло. Это не он нас нашёл, это мы ему позволили найти нас... Мне кажется, нас всегда неправильно понимали. Вот, к примеру, набор характеристик, дававшихся мне: «раскованная поэтическая натура», «хулиган», «золотое сердце под кожаной курткой», «революционер», «злюка, желчный тип», «простой парень» (нас вообще любят называть «простыми парнями из Ливерпуля», будто слово «простой» хоть что-то объясняет).

Да, мы любили дурачиться и дурачить – эту клоунаду мы инстинктивно выбрали как способ самозащиты. Мы просто писали и пели песни. Человек вообще не одномерен – любой человек».

В этом секрет долголетия «Битлз». От одномерных песен с плоскими малословными текстами они пришли к поэзии, которая отразила окружающий их мир. Тогда-то и были написаны песни, которые сегодня считают классикой рок-музыки.

Незаурядность придавал музыке творческий «тандем» – Маккартни и Леннон. И тот и другой писали и стихи и музыку, но всё же Маккартни был больше композитором, а Леннон – поэтом. Дело было не только в соответствии талантов Маккартни и Леннона. Один критик заметил: «Когда они были вместе, они удерживали друг друга от крайностей: Маккартни был лиричен, но не слащав; Леннон тонко издевался, но не оскорблял; мистицизм Харрисона тоже сдерживался (Ринго всегда был Ринго – барабанщик и друг, ничего особенного)».

«Битлз» находят новый «жанр» рока – это синтез кино и музыки. Наиболее удачное выступление – это музыкальная мультипликация «Жёлтая субмарина», сделанная в 1968 году вместе с художником Хайнцем Эдельсманом. Это сатирическая сказка. Высмеивая поп-арт, пародируя причуды «технологизированного» общества, невыносимый ритм современной жизни, «Битлз» ополчаются против милитаризма, против войны и страданий народов. Это удивительно светлый фильм гимн красоте, радости жизни и любви.

Политика всё более властно вторгалась в творчество «Битлз». Время было насыщено грозными событиями: убийство президента США Дж. Кеннеди и негритянского лидера доктора М. Л. Кинга; кровавая расправа полиции с демонстрантами в Чикаго во время съезда демократической партии; многотысячные марши борцов за гражданские права американских негров; студенческие волнения в США и Париже 1968 года... Мир сотрясали «локальные войны», человечество столкнулось с новым жестоким, разрушительным, безрассудным насилием. И над всем нависла кровавая тень войны, которую вели США во Вьетнаме.

«Битлз» публично выражали возмущение вьетнамской авантюрой. Яростнее остальных это делал Леннон. Он написал несколько песен в защиту мира. Самой известной стала «Дайте миру шанс». В конце 60-х эту песню пели многие, её пел и Пит Сигер.

Некоторые песни были навеяны личными событиями, например: «Хей, Джуд» – рождение сына Пола Маккартни. Такие песни как «Всё, что вам нужно, это любовь», песни телешоу «Магическое таинственное путешествие» – торжественный гимн «Битлз», их «Ода к радости». Критики, ещё недавно утверждавшие, что слова, в песнях «Битлз» ничего не значат, ныне спрашивают: понимают ли миллионы подростков, раскупая пластинки «Земляничных полян», о чём эта песня? Есть несколько объяснений этой песни. Дж.Олдридж: «В ней обнажается своего рода нереальность того мира, в котором живёт молодёжь». О.Феофанов: «Эта песня о больнице для умалишённых». Но есть и ещё одно объяснение: «Земляничные поляны» – жаргонное обозначение наркотической «травки», ведь «Битлз» отдали дань наркотикам и «психоделическому року», пока не поняли, что дальнейшее движение по этому пути приведёт их к полному вырождению.

Разумеется, обретение непростой поэзии требовало и нового подхода к музыке. Бездумно и бодро гремящим электрогитарам пришло на смену искусное использование многих инструментов и классических, и экзотических, и новейших электронных. Дж.Харрисон экспериментировал с индийским ситаром.

С «Битлз» происходило то же, что с любыми «футуристами» во все времена: начав с отрицания предшествующей культуры, повзрослев, они поворачивались к подлинно ценному культурному наследию человечества. ...Звучали признания одно другого примечательнее. Р.Старр: «Иногда мы выступали просто ужасно. И нам пришло в голову, что пора кончать, пока другие не заметили этого». Дж.Харрисон: «Мы стали деградировать как музыканты, каждый день играя на сцене одно и то же».

В конце 1966 года они объявили, что больше не будут выступать публично. Англия тинэйджеров переживала это как национальный траур. Пошли слухи, что «Пол умер», «Ринго ушёл», что «Битлз» распались. Нет, пока они ещё не распались, хотя центробежные силы уже терзали группу.

Они целиком отдались звукозаписи. Лучшим их альбомом считают «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» (иногда его называют вообще лучшим альбомом всей рок-музыки).

Действительно, всё, чему «Битлз» научились в 1967 году, они использовали, записывая этот альбом. Запись продолжалась четыре месяца и стоила очень дорого. По необычности, разнообразию, изощрённости звучания, по мелодической и ритмической изобретательности, по числу инструментов и эффектам звукозаписи – это один из самых удавшихся альбомов «Битлз», представляющих собой цикл связанных между собой песен.

«Все мы – клуб одиноких сердец, но музыка сблизил нас. Так радуйтесь музыке...» «Немного помощи от друзей, – уверяли «Битлз», – и мне уже лучше, и я уже верю в себя, и мне снова удаётся выкарабкаться».

«Битлз» вновь отдали должное темам, которые волновали их всегда.

«Она покидает родной дом. Там ей было так одиноко! Да, родители уверены, что всё сделали для неё. Но они не смогли понять её одиночества. Но вот она встретила парня с завода, он ждёт её...»

Кто-то сравнил эту песню с песнями Шуберта, так задушевно и так лирично её звучание.

Джеймс Олдридж заметил по поводу альбома: «В нём есть несколько песенок, которые хотя и не касаются специально рабочих, но рисуют ситуации, типичные для рабочего класса. В 25-и строках песни «Меняется к лучшему» рассказана вся история от школьных дней человека, который чувствует, что его не пускают вперёд».

Песни этого альбома контрастны и ярки. После простой и негромкой «Она покидает дом» идёт праздничная, нарядная «ширковая» «К бенефису...», а после насыщенной индийскими звучаниями «В тебе без тебя» – сентиментально-ироническая «Когда мне будет 64». Завершается альбом философской песней «День в жизни» – о превратностях судьбы, о том, как нередко мнимая победа оборачивается последним поражением.

Последний альбом «Битлз», записанный вместе – «Эбби роуд», названный так по имени улицы, где находилась студия звукозаписи (там записывалась эта пластинка, также одна из лучших в творчестве ливерпульской четвёрки).

Внутренние раздоры уже разъедали «Битлз».

Дж.Леннон считал, что смерть Эпстайна стала концом «Битлз», ибо Эпстайн был внешним «цементом» всего предприятия. Но существовали и более глубокие причины.

Какими были «Битлз» в сознании многих в начале 60-х годов? Парнями, презиравшими богатых, деньги, сытость, лицемерие, приспособленчество, трусость. Они являли собой – не только песнями, но и всем поведением, всем коллективным образом – «великолепную четвёрку» друзей, братство юности, которому не ведомы ни корысть, ни эгоистичные расчёты, ни предательство.

К концу 60-х этот образ значительно выветрился. Хотя они по-прежнему играли в рабочих парней, с этим трудно было примерить роскошь, в которой они купались. Можно было сколько угодно иронизировать над виллами, «роллс-ройсами», яхтами и т.д. И ирония не уменьшала их богатства, а фотографии в газетах новых загородных усадеб и машин, которые «Битлз» меняли как перчатки, обесценивали благие намерения петь о том, что богатым плохо, а бедным – хорошо. К тому же

П.Маккартни, вместо того чтобы жениться на простой девчонке из рабочих предместий, о которой было сочинено столько песен, предпочёл обвенчаться с Линдой Истмен, дочерью богатейшего совладельца крупнейшей фирмы по продаже фото- и киноаппаратуры «Истмен-Кодак». Остальные «Битлз» ему этого не простили.

Женитьба Джона на художнице-японке Йоко Оно, которая считала себя «крайне левой», усугубило размолвку между Полом и Джоном.

Смерть Эпстайна столкнула «Битлз» с жестокими реальностями капиталистического предпринимательства. Теперь они сами должны были вести свои финансовые дела, связанные с грамзаписью и производством фильмов. Вскоре их стали «объегоривать» и акулы шоу-бизнеса.

Основанная «Битлз» компания «Эппл» («Яблоко») со студиями грамзаписи и магазинами грампластинок модной одежды и других товаров первоначально замышлялась как убежище, «Ноев ковчег» для всех, кто не хочет плестись в хвосте «массовой культуры». Из компании исчезали не только альбомы пластинок или модные джинсы, но и выставленные образцы золотых дисков, полученных «Битлз». «Нас грабили и от нас ускользали» – жаловался Леннон.

Пол знал, как с этим справиться: теперь ему давал советы его тесть, умный и опытный капиталист. К 1970 году Пол созрел для «развода». Они не только порвали друг с другом. Пол подал в суд, требуя раздела предприятий «Эппл» и присуждения ему большей доли всего имущества и состояния. Как сказал Леннон, Маккартни окончательно «включился в истеблишмент», т.е. породнился с правящей богатой элитой.

Под стук молотка в английском суде, где шёл делёж «коммерческой империи» «Битлз», под неумолчный шум автоматов, печатавших всё новые и новые тиражи уже ставших историей альбомов красивых, дерзких, юных «Битлз», рухнуло недолгое содружество четьрёх, пожалуй, самых талантливых представителей зарубежной рок-музыки.

Мифа «Битлз» больше не существует, но время отобрало лучшее из сделанного ими и это лучшее отмечено богатой мелодичностью, ритмической энергией живого молодого воображения, неистощимой фантазией аранжировок.

И сегодня музыка «Битлз» отнюдь не канула в небытие... Мелодии «Вчера», «Мишель», «Здесь, там и повсюду» и многие другие продолжают звучать. Число их проданных и продаваемых записей близится к миллиарду. Такого не знал ни один композитор, ни один исполнитель за всю историю человечества.

...Теперь каждый пошёл своей дорогой.

Джон Леннон стал ещё более очевидным радикалом и выпустил несколько пластинок с песнями протеста.

Джорж Харрисон прославился тем, что организовал знаменитый концерт, весь сбор от которого пошёл народу Бангладеш. Кроме того, он выступает в различных рок-группах.

Ринго Старр выпустил несколько своих альбомов. Примечательно, что в декабре 1973 года «Битлз» снова объединились, чтобы помочь Ринго записать свой сольный диск «Ринго». Они написали для этого диска ряд песен и исполняли их вместе с Ринго, выступившем в роли певца.

Но больше всех преуспел Пол Маккартни, создавший новый ансамбль – «Крылья». В работе группы приняла участие его жена Линда, очевидно мечтавшая стать рок-звездой. В 1974 году «Крылья» выпустили очень интересный диск «Оркестр в движении». Пол показал себя великолепным мелодистом, изобретательным аранжировщиком и достаточно тонким поэтом. Этот альбом был сразу же продан тиражом более миллиона экземпляров. Однако следующий альбом «Венера и Марс» успеха не имел.

В 1975 году у Йоко и Джона родился сын Шон. 5 лет Джон Леннон не записывает пластинок, целиком посвятив себя сыну. Затем записал альбом «Двойная фантазия». В тот вечер 6 декабря 1980 года он записывал следующий альбом...

Поклонников «Битлз» всегда волновало: соберутся когда-нибудь вновь все четверо участников знаменитого квартета? Убийство Джона Леннона покончило с такими надеждами.

... Поздно вечером 8 декабря 1980 года в Нью-Йорке Джон Леннон возвращался с женой из студии звукозаписи, где работал над новым альбомом, как вдруг какой-то человек окликнул его: «Мистер Джон Леннон?» Леннон обернулся, и незнакомец хладнокровно разрядил в него пистолет, выстрелив несколько раз. «Меня убили!» – успел произнести Леннон, упав у порога своего дома. «Нет, нет! – закричала Йоко Оно. – Нет, скажите мне, что это неправда!»

Но это была кровавая правда, убийство, ставшее через несколько минут известно всему Нью-Йорку, а через час – всему миру. «Этого не может быть! За что?» – вскричал Пол Маккартни, услышав по радио зловещую новость. «Почему?» – откликнулись, как эхо, Джорж Харрисон и Ринго Старр.

В первую годовщину убийства Джона Леннона журналист Р.Палмер писал: «Когда ты погребён и над тобой 6 футов земли, тебя любят все» – пел Джон Леннон... Он, как всегда, язвил и, как всегда, был прав... Проявление горя, удивление, духовное опустошение, последовавшее после смерти Леннона,

по своей широте и силе соответствовали реакции на убийства таких политиков, как Джон и Роберт Кеннеди, или такого духовного вождя, как Мартин Лютер Кинг. Но Леннон соединил в себе поэта и идейного лидера...»

После гибели Леннона трое оставшихся бывших «Битлз» встретились в Лондоне и записали песню Харрисона «Тогда, много лет назад», посвящённую Джону.

Впрочем, всех четверых можно будет увидеть вместе – на скульптурном портрете в Ливерпуле. Их имена присвоены улицам того самого города, где они когда-то начинали. Их восковые фигуры украсили «зал великих музыкантов» музея восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне.

И остались многие их песни.

Но, увы, мало что осталось от созданного легендой битломании коллективного портрета дружной молодой четвёрки «дон-кихотов рок-музыки», поднявших свои электрогитары, как мечи, против всевластия зла в мире несправедливости и чистогана.

Об истоках творчества «Битлз» музыковеды ведут горячий спор.

Джоэл Вэнс утверждает, что аудитории, потрясённые «Битлз» и «Роллинг Стоунз» в 1964–66 годах, слышали почти буквальные копии песен, созданных негритянскими певцами Ч.Берри, Бо Диддли и Маленьким Ричардом (Маленький Ричард заявил, что это он учил Пола Маккартни «подвывать»). Критики считают, что в начале 60-х годов рок-н-ролл зашёл в творческий тупик и только появление английских рок-групп «Битлз», «Роллинг Стоунз» и «Энималс», открыло для рока новые перспективы.

Однако большинство музыкальных критиков всё же склонны считать, что «Битлз» развивали линию «кантри», которую своеобразно интерпретировали такие ансамбли, как «Братья Эверли» и «Братья Айли». К тому же в песнях «Битлз», особенно раннего периода, действительно слышатся отголоски старинных английских баллад – скиффлз, которыми так увлекался Джон Леннон.

Вряд ли эти взаимоисключающие точки зрения справедливы. Творчество «Битлз» всё время развивалось, вбирая одни элементы и опуская другие.

Внимание к творчеству «Битлз» было столь пристальным, что малейшее изменение их стиля игры или инструментовки немедленно получало своё название. Так, известная песня «Вчера» под аккомпанемент струнного оркестра была определена как новое направление в роке, получившее название «барокк-рок». А когда Дж.Харрисон увлёкся индийской музыкой, влияние которой особенно чувствуется в песне «Норвежский лес», немедленно возникло название «рага-рок.»

Почти 80% песен «Битлз» написаны Дж.Ленноном и П.Маккартни. Поначалу песенки «Битлз» не выходили за пределы примитивной сентиментальной лирики. Со временем в них зазвучали и социальные темы, темы борьбы и протеста.

Довольно часто встречаются попытки непомерно усложнить творчество «Битлз», интерпретировать его серьёзнее, чем оно того заслуживает. Отмечая их новаторство и бесспорный талант, мы не должны забывать, что их творчество не выходит в основном за рамки буржуазной поп-культуры, движимой коммерцией.

## Глава 9

### «СЕКРЕТ» ИХ ПОПУЛЯРНОСТИ – БИТ-КВАРТЕТ...

Всемирно известный ансамбль «Битлз» ещё не успел оказаться «хорошо забытым», но всё же известная временная дистанция уже отделяет нас от того времени, когда его песни были на самом острие популярности (хотя сейчас записи этого ансамбля входят в число наиболее слушаемых). Успело вырасти новое поколение, воспринимающее «Битлз» уже по-своему и находящее в нём иные мотивы, иные краски. И если во время «Битлз» никто не дерзал быть похожим на них – слишком сильна была индивидуальность и всей группы, и каждого её члена, – то сейчас есть группа, которая специально подчёркивает свою на них похожесть.

Это бит-квартет «Секрет». Немного из истории ансамбля. Как пишет Е.Фёдоров («Московский комсомолец» 1987, 16 июля), «в 1981 году произошла историческая встреча в приватной обстановке между студентами Ленинградского театрального института – Максимом Леонидовым и Николаем Фоменко. Всего несколько минут общения хватило для того, чтобы выяснить обоюдную любовь к «Битлз» и принять решение о немедленном и безотлагательном создании ансамбля на базе института».

Путь к сцене был трудным, но, возможно, это послужило на пользу: мы знаем немало случаев, когда стеснённые обстоятельства заставляли артистов выдавать максимальный результат. Трудность заключалась в том, что музыканты продолжали быть студентами театрального вуза со всеми вытекающими последствиями, в результате чего приходилось репетировать с 7 до 9 утра и в обеденный перерыв... Первый крупный успех пришёл к ним на выпускном вечере института, и артисты уверовали в свои силы.

Видимо, тогда, во время преодоления разных трудностей, сформировалось кредо бит-квартета: быть незаменимыми, равноправными, неразлучными. Это значит, что если один из «секретов» (а, кроме Леонидова и Фоменко, в нём участвовали ещё Алексей Мурашов и Андрей Заблудовский) по каким-либо причинам уйдёт из квартета, то «Секрет» уже не будет существовать, во всяком случае, с тем же репертуаром и названием. В одном из своих интервью М.Леонидов сказал: «Если нам надоест когда-нибудь играть на электоргитарах, то мы уйдём со сцены и устроимся работать одной бригадой. Нам даже не столько важно, что делать, сколько то, что мы вместе. Это – главное...»

Ощущение слитности, единства – важное обстоятельство в творчестве ансамбля. И музыкантам удаётся это выразить не только в прекрасной совместной игре, но и в мироощущении своих персонажей. Не то чтобы они просто выражали коллективную психологию, но их песни не грешат эгоцентризмом, крайним самовыражением и поэтому очень доходчивы: каждый считает, что поётся именно о нём. Возможно, в этом кроется одна из причин популярности квартета.

Начав с простой увлечённости музыкой «Битлз», «секреть» стали играть в «Битлз». В этом кроется довольно глубокий смысл и многие последствия для ансамбля. Что значит – играть в «Битлз»? Ведь нельзя сказать, что происходит просто подражание. Это было бы не интересно, и, как известно, это никогда не приводит к успеху. Нет, «секреть» очень избирательно отнеслись к «имиджу» знаменитой «четвёрки», и если что и почерпнули у них, то это внешний облик «хороших парней» («секреть» выходят в подчёркнуто аккуратных костюмах, являя собой разительный контраст с основной массой рок-музыкантов), инструментальный состав (три гитары и ударник) и некоторые музыкальные идеи (например, в песне «Алиса» очень чувствуется влияние знаменитой «Мишель» П.Маккартни).

Но ограниченность таланта нельзя выявлять только на подражательстве и, если приглядеться повнимательней, то можно обнаружить абсолютно своё, искреннее, оригинальное слово, с которым идут к публике эти ребята. Отвлечёмся немного собственно от творчества «Секрета» и обратимся к его поклонникам. Разумеется, поклонники есть у любой группы, но у «Секрета» они появились в таком невероятном количестве, что заставили на себя обратить внимание. Они посещают все концерты квартета. До недавнего времени они постоянно встречались в одних и тех же местах, обменивались записями любимого квартета, делились новостями, но были как-то «не у дел». В аккуратных костюмчиках, с неизменными красными галстуками...

«Секрет» не мог бросить своих юных поклонников на произвол судьбы. В конце 1987 года состоялось официальное открытие клуба любителей популярной музыки группы «Секрет» на Пушкинской улице в Ленинграде. Цель была самая благородная – придать досугу этих ребят целенаправленный характер. Тем более, что любители «Секрета» находятся, как правило, в отроческом возрасте. Они участвуют в дискуссиях, издают свой журнал (тираж 10 экземпляров). И это тоже своего рода игра. Что же привлекает в «Секрете»?

Попробуем проанализировать несколько его песен, вошедших в первую пластинку.

Несколько песен связано с танцевальной спецификой: «Буги-вуги» и «Мажорный рок-н-ролл». Чем владеют музыканты «Секрета», так это умением сохранять «золотую середину» в сочетании стилизации и современных интонаций, что выражается в естественности, с какой воспринимается вполне джазовая композиция «Буги-вуги». Текстам здесь не свойственна излишняя смысловая насыщенность, но и примитивизмом они не грешат – снова «золотая середина». Впрочем, о тонком вкусе «секретов» пишут почти все. Создаётся впечатление, что эта «музыка ног» происходит не от интеллектуальной ограниченности, а от избытка сил, какой-то радостной энергии, которая имеет заразительное свойство омолаживать чувства, о чём и говорит композитор А.Петров: «Именно молодостью их песен, их музыки, их пения и подкупили меня эти ребята».

Жизнерадостность – только одна сторона их творчества. Нам представляется, что лирические песни – подлинное лицо квартета, выражающее их сущность, их позицию. Например, «Моя любовь на пятом этаже».

В чём секрет этой песни? О любви не говорится почти ничего. Лишь один эпитет – «выше нет на свете высоты» – может относиться к самому чувству, да и тот сомнителен: возможно, герой просто сожалеет, что его мечта живёт так высоко. Есть поступок: уже приехал, без всяких околнностей, и пою, как средневековый трубадур под балконом своей дамы сердца. Привлекает отсутствие рефлексии, поразившей современную культуру, – все герои, как принято, очень много рассуждают и довольно мало делают (даже рок-музыка, искусство молодых, грешит иногда чрезмерным самокопанием). «Я» не выпирает, не лобуетя собой, и это чрезвычайно привлекает к нему сердца и души таких же молодых, как герой песни.

Есть и более драматичные ситуации: в песне «Твой папа был прав» герой ведёт диалог с невидимой девушкой, изо всех сил убеждает её обернуться и выбрать между деньгами и любовью – любовь.

Удивительно ловко, без назидательности удаётся «секретам» говорить о том, что «друзей не купить, а любовь не продать», – вероятно потому, что об этом говорится не подчёркнуто, в хорошем упругом темпе, ощущая значимость, но не задерживаясь на ней.

Такое же чувство времени, его текучести и быстротечности оставляет песня «Привет».

Удивительная органичность опять-таки невидимого диалога трогает душу не меньше, чем иная мелодрама (А почему удивительная? Когда за дело берутся два актёра, это следовало бы предположить, ведь их, во-первых, учат быть органичными на сцене, во-вторых, если они поступили в театральный вуз, значит, эта органичность уже была их свойством, не с нуля же развивать...).

Драматургия этой песни разворачивается, как пружина в хорошей пьесе. Сначала – встреча двух когда-то любивших друг друга людей. Разговор идёт самый отвлечённый, но нарастает напряжённость, неокончившаяся любовь пытается начать второй акт драмы, но героиня уходит, и кульминация чувства, только что начавшего свою новую жизнь, срывается – ломается и темп песни, до этого момента созвучный ритму стука сердца или другому постоянному ритму. На словах «Выходишь здесь?» остиная фигура прерывается гитарным аккордом – эффект, подобный остановке сердца.

Основное, в чём упрекают «Секрет», – подражательность. Но разве это так? Здесь скорее пародия. Однако не в том смысле, в котором мы воспринимаем сегодня пародирование одних артистов (знаменитых) другими (менее знаменитыми), а в более глубинном – жанровом, когда происходит сознательная имитация, иронически воспроизводящая детали индивидуальной манеры, стереотипов поведения. Ведь, конечно же, «секреть» не принимают собственную маску всерьёз. Они словно прячутся за «Битлз», чтобы легче раскрыться самим – и в этом есть определённый смысл. Можно вспомнить: в истории искусства случалось, когда именно пародийное сочинение становилось самым гениальным памятником жанру.

Так произошло со знаменитым «Дон Кихотом» Сервантеса, задуманным и написанным как пародия на сотни существовавших в то время рыцарских романов. В этом сказывается диалогичность культуры (по М.Бахтину), и то, что «Секрет» не скрывает свой прообраз, говорит скорее о его силе. Потому что каждый ансамбль рождается либо как подражание, либо как отрицание чего-либо, либо как традиция, либо как новаторство...



# ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

---

## Глава 1

### ХАРД-РОК

К концу 60-х годов XX века выкристаллизовывается новое направление рока – «хард». Впитав в себя всё самое лучшее из предшествующего рок-опыта, хард поднимает рок-музыку на более высокохудожественную ступень развития. В музыке просматриваются черты стилей, готовивших появление хард-рока. Эти стили хронологически не всегда предшествовали харду, наиболее значимым временем для которого были 1968–1972 годы. Группы, игравшие в этих стилях, существовали как «до» так и «после» этого времени. Важно иное: в каждом из стилей сформировались предпосылки художественности и высочайшего профессионализма, которые впоследствии стали отличать хард и производные от него стили.

Вспомним некоторые из них.

**Кантри** – американский по происхождению стиль. Он сложился в связи с фольклором белого населения США. Основные жанры – песни и баллады с ненавязчивым танцевальным ритмом. На слух он отличается звучанием банджо, акустических гитар и архаических инструментов струнной группы – маленьких скрипок фидлов (американское название средневекового европейского инструмента фиделя). Группы, игравшие в этом стиле: «Криденс», «Дуби бразерз», «Джи джи Кейл» – все американские группы, и др.

**Андерграунд** – в англо-язычных странах смысл этого слова лишён политических обертонов и означает «подземка» – то есть «метро». Стиль в рок-музыке, отличающийся культом виртуозного инструментализма, прежде всего – гитарного. Все крупнейшие исполнители рока отдали дань этому стилю. Сложнейшие пассажи в сольных импровизациях, немислимые темпы, неожиданные тембровые эффекты, опять-таки связанные со сложностью исполнения, – вот что отличает на слух данный стиль. Термин «подземка» оказывается метафорой напряжённого музыкального ритма в музыке андерграунда. Группы и исполнители, игравшие в этом стиле: «Крим», в которую входили великие музыканты рока гитарист Эрик Клэптон и ударник Джинджер Бейкер; Джимми Хендрикс и Карлос Сантана (гитара), и др.

**Фолк-рок** – стиль, ориентированный на использование фольклорных интонаций не-англоязычных стран и этнических групп. По этой причине фолк-рок развивался в тех странах, где сохранились архаические народно-песенные традиции. Это – Россия, Польша, Югославия, Шотландия (европейские страны романских языков – Франция и Италия, как известно, архаический фольклор утратили; у латиноамериканских стран – специфическая массовая музыкальная культура, которая лишь только начинает входить в международный обиход.) Слуховое восприятие должно обнаружить фольклорного плана мелодику. Группы и исполнители, работавшие в этом стиле: Боб Дилан (фольклор североамериканских индейцев), «Песнярь» (Белоруссия), «Но То Цо» (Польша), «Скиффлз» (Шотландия) «Кросби, Стилз, Нэш энд Янг» (США), другие.

**Джаз-рок** – стиль современного джаза, развившийся во второй половине 60-х годов. Представляет собой синтез элементов джаза и рок-музыки при приоритете джаза. Ансамбли, исполняющие джаз-рок, состоят, как правило, из ритмически трактованной группы инструментов, характерной для рока (клавишные, гитара-соло, бас-гитара, ударные), и мелодической (медные духовые и саксофоны). Слух должен определить джазовый колорит, производный от импровизационной по характеру мелодики у духовых и иной тип синкопирования, нежели в роке, в партии ударных. Группы, работавшие в этом стиле: «Блад, Стив энд Тирз», «Чикаго» (США), «Арсенал» п/у Алексея Козлова (Россия) и др..

**Фьюжн** – буквально «сплав»; стиль, развившийся с 70-х годов из джаз-рока и характеризующийся многосоставным сплавом джаза, рока, принципов композиции классики, музыки народов Латинской Америки, Востока и Африки. На слух отличается от джаз-рока преобладанием электронных клавишных инструментов и большой ритмической активностью четвёртой доли такта. Исполнители и группы, работавшие в этом стиле: трубач Майлс Дэвис (США), Жан Люк Понти (Франция), клавишники Чик Кория и Херби Хенкок (США), группы «Оркестр Махавишну» (Англия), «Везе Рипорт» (США), «Паспорт» (Германия) и др.

**Психоделический рок** – стиль, возникший в связи с применением наркотиков или при сочинении музыки, или при её исполнении. Для «хиппи» наркотики были одним из компонентов стиля жизни. Крайне высоко ценились состояния галлюцинаций, в которых видели исток творчества. Психоделический рок с точки зрения музыкальных средств практически ничем не отличается от харда или других стилей. Единственным проявлением наркотических состояний в произведениях можно считать некоторый алогизм гармонических планов и в исполнении – способность певца долго удерживать максимальный уровень напряжённости и экспрессии (что было характерно для пения, например, Джанис Джоплин, Артура Брауна или инструментализма Джимми Хендрикса). Гораздо больше



пороговые состояния сказались на текстах песен, изобилующих фантастическими образами со сложной символикой. Группы, работавшие в этом стиле: «Дорз» (Американская группа; её лидер – Джим Моррисон умер от наркотиков.); «Крейзи Вёрд оф Артур Браун», «Джефферсон Эарплейн», «Грейтфул Дэд» (США) и др. .

**Рэгги** – стиль, возникший из сплава африканской и латиноамериканской музыкальных традиций. Сформировался в 60-е годы на Ямайке. Этот стиль отличает ровная, можно даже сказать спокойная танцевальность. На слух определяется по чрезвычайно сложной ритмике, с постоянными синкопами – латиноамериканскими по происхождению. Элементы этого стиля широко используются в «новой волне». Группы и исполнители, работавшие в этом стиле: «Ю Би-40» (Англия), Джимми Клиф, Боб Марли, Питер Тош.

**«Чёрный рок»** – «рок ужасов». Этот стиль проявляется не в музыке, а в имидже, сценическом акте, визуальной стороне клипов и текстах песен. Внешний облик исполнителей задаёт символика агрессии, насилия, крови, смерти; возник под воздействием оккультизма, демонизма и т.п. Музыканты на сцене могут разбивать свои инструменты, устраивать драки и пожары; разрывать на глазах у зрителей животных (Элис Купер), строить своё выступление по образцу «чёрной мессы», надевать костюмы и маски демонов и монстров («Кисс»). Стиль определяется по визуальной стороне выступления, плакатам; к нему в равной степени может принадлежать отечественная «металлическая» «Коррозия металла» и почти «попсовый» американский певец Элис Купер.

Если поп-музыка неразрывно связана с танцевальностью, городская бытовая с речевой манерой пения, джаз – со свингом, то рок узнаётся по характерной ритмике.

Рок-музыка всегда четырёхдольна. В харде сформировалась специфическая **организация ритмической структуры такта**:

- на первой доле идёт метрический акцент – «бит»;
- на второй доле – синкопированный акцент, который по силе не уступает биту, так как третья доля обычно лигуется;
- на четвёртой – самой слабой доле такта – происходит дробление и образуются разнообразные ритмические фигуры (их играют ударник и басист).

Дробление четвёртой доли придаёт харду динамичность, играя роль постоянного ритмического предькта. Отсутствие дробления означает примитивизацию рок-музыки (хэви-металл) или её разрушение («новая волна»).

**Инструментальная сторона** харда, его тембровый колорит, характерен для рок-музыки в целом. И хотя в рок-группах первой половины 60-х уже наличествовал электрогитарный саунд (звучание), функции инструментов отчётливо обозначились именно в харде.

Гитара (соло) – мелодический инструмент. Бас (бас-гитара) – считается инструментом ритмической группы, но на самом деле инструмент многоплановый: может исполнять мелодико-ритмические остинатные формулы – риффы, которые одновременно (при отсутствии клавишных) могут играть роль гармонической основы – басовые звуки. Это два обязательных инструмента для хард-группы. К ритмической секции относятся ударные инструменты, которых может быть два: барабаны (drums) – ведущие ритмическую схему такта, и ударные (percussion), играющие, в основном, колористическую роль. При одном ударнике обе функции на себя берёт один музыкант. Ритм-гитара встречается реже. Её назначение такое же, как у клавишных (потому что ритм-гитара появляется при их отсутствии) – аккордовая фактура. Клавишные (фортепиано, фендер-пиано, синтезаторы и др.) также относятся к ритм-группе, но могут, в случае таланливости музыканта, играющего на этих инструментах, выполнять мелодическую и гармоническую роль. Таков нормативный состав. К нему могут добавляться эпизодические инструменты: акустическая гитара, флейта, медные и деревянные духовые инструменты (в случае ориентации на джаз-рок), скрипка, арфа, другие инструменты, в том числе и экзотические.

**Вокальная сторона** хард-рока связана с сольной и ансамблевой манерой пения. В харде высочайшей ценностью обладал высокий сильный мужской голос со своеобразным «мальчиковым» тембром, а также техникой фальцетного пения.

Чистота интонации при этом должна быть безупречной, хотя сама манера пения может напоминать крик, что, вероятно, связано с образностью музыки харда. Великими певцами в роке считались Ян Гиллан («Дип Пёрпл»), Лу Грэм («Форинер»); от природы такими же голосами обладали поляк Чеслав Немен и россиянин Александр Градский. Большинство же певцов обладает речевой манерой исполнения, но также форсируют звук.

В следующем этапе развития рок-музыки стали популярны низкие голоса, часто с фальшивой интонацией.

Женское пение для рока не характерно. Рок-певиды – единицы.

Ансамбли, в зависимости от индивидуальной манеры группы и стиля, в котором она играет, могут быть гармонического плана – то есть петь аккордами («Битлз», а также «Квин»), или полифонического – то есть каждый из музыкантов ведёт свою мелодическую линию (встречается реже; например «Дженезис», «Йес»). Кроме того в рок-музыке встречается «бэк-вокал» – группа певцов, не входящих

в основной состав и ему подпевающая аккорды или подголосок. На сцене бэк-вокал обычно стоит сзади музыкантов группы.

В комплекс **звукорысотных** признаков входят ладотональность, гармония, мелодика. Хард генетически связан с гимном и балладой, хотя часто встречаются и «тяжёлые» ритм-н-блюзы. От различий в источниках интонации зависит и ладовая окраска музыки. Европейские гимн и баллада связаны со средневековыми ладами; при ритм-н-блюзовом источнике интонации ладовую основу составляют «блюзовые лады» негритянской музыки. В произведениях ориентированных на средневековые лады преобладают консонирующие созвучия, гармония ясная. Диссонансирующие септаккорды составляют звучание произведений построенный на «блюзовых ладах», но при этом музыка не производит впечатления звуковой жёсткости, поскольку подчиняется простой гармонической схеме. Мелодика – отражение особенностей ладотональности: в первом случае – диатонический характер (в особенности, вокальные), во втором – мелодии хроматизируются.

Использование различных источников интонации привело к возникновению и закреплению определённых жанров в рок-музыке, базирующихся на специфических формах и принципах развития музыки.

В роке, как и в классической музыке, формы и принципы развития взаимообусловлены. В песнях хард-рока основная форма – куплетная. Но в отличие от примитивной куплетности в городской бытовой или поп-музыке (а также в песнях «новой волны») здесь она динамизирована. Кроме того, после второго (реже третьего) куплета появляется виртуозная импровизационная каденция. Это является важнейшей чертой и отличием харда от многих стилей. В этом разделе формы музыканты (гитарист, реже – клавишник, басист или ударник) демонстрируют своё мастерство перед слушателями. Каденция органично связана с традициями джазовой импровизации, это кульминация музыкальной формы в песне. Слушательская аудитория, воспитанная на традициях харда, ожидает каденции, зная, что «живая» импровизация оказывает почти магическое воздействие на неё. Поэтому, если в песне отсутствует развитая инструментальная каденция, – значит, или музыканты не умеют играть, или же они играют не рок. В харде, именно в связи с развитием импровизации в каденциях, проявилась вариационность, как основной принцип развития. По этой причине остигатность, о которой так много говорится в связи с рок-музыкой, никогда в харде не бывает монотонной механической (как например, в «новой волне»), она разнообразится варьированием.

## ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ В РОК-МУЗЫКЕ

**Песней** в рок-музыке можно назвать вокально-инструментальное произведение, в котором в вокальной мелодии наличествуют распевы. Форма – куплетная (запев – припев).

**Балладой** можно назвать вокально-инструментальное произведение, вокальная мелодия которого речитативного плана, а форма – строфическая (без припева). Каденция обязательна.

В арт-роке появились произведения масштабные, сложные по образу. При общей одночастности внутренняя организация в них не совпадает с куплетной или строфической формой. Такие вокально-инструментальные произведения можно отнести к **кантатно-ораториальному** жанру.

Рок-музыка создала свой специфический циклический жанр – **альбом**. Он сформировался в связи с практикой записи дисков, на которых песни комплектуются не случайно, а в максимально целесообразном для организации восприятия у слушателя музыки. Все произведения, записанные в альбоме, подчиняются общему образному замыслу, они расположены по принципу контраста. При этом альбом не является обычным для камерной музыки циклом – между песнями нет сюжетно-смысловой связи (хотя может возникать даже интонационно-тематическое единство – в арт-роке). Первым образцом альбома является диск «Битлз» «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера». Альбом может быть как вокальным, так и чисто инструментальным, что часто встречается в арт- и электронном роке.

**Композиция** – жанр инструментальной рок-музыки. Может быть как одно-, так и многочастной. В последнем случае, будучи записанной на диске, совпадает с альбомом. В арт- и электронном роке композиция может быть аналогом симфонии или скиты со столь же сложной и разнообразной формой.

**Рок-опера** является попыткой адаптации монументального жанра академической музыки в роке. Существо жанра – в новой – в сравнении с традиционной оперой – интонационной основе. Но, как оказалось, рок-музыка – разновидность массовой музыкальной культуры – не располагает необходимым для оперы разнообразием интонаций. Первые рок-оперы, встреченные рок-сообществом, и в целом публикой с таким энтузиазмом, были, по существу, наполовину мюзиклами. Таковы «Волось» Галт Мак Дермота; интонационную связь с мюзиклами проявляют и более «оперные» «Томми» (группа «Ху» Англия) и «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойд Уэббера (США), а также последующие рок-оперы этого автора «Эвита» и «Кошки». Практически вторичными, подражательными оказались две отечественные рок-оперы Александра Журбина «Орфей и Эвридика» и «Фламандская легенда».

**В рок-музыке, как и в любой разновидности музыки, есть разные явления бездарные и талантливые. Талантливые песни и композиции появляются тогда, когда рок-музыканты стремятся своими средствами выразить общечеловеческие ценности. Это происходит в том случае, когда исполнители осваивают музыкальный уровень, технику, приёмы, закономерности, стили и жанры, присущие камерной и концертно-академической музыке; когда рок из низовой музыки устремляется к высокому музыкальному искусству.**

---

**Хард-рок** («тяжёлый рок») – стиль, в котором наиболее отчётливо проявлены признаки рока как самостоятельной разновидности музыки. Это касается всех сторон музыкального произведения – в первую очередь, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры, типа вокала и уровня инструментализма, музыкальной формы и принципов её развития, набора используемых в роке жанров. В этом стиле работали лучшие группы и музыканты: английские группы «Дип Пёрпл», «Лед Зепплин», «Назарет», «Блэк Саббат», американская «Форинер» и другие.

Все разновидности харда можно поделить на две группы. К первой относят художественно ориентированные стили, ко второй – отражающие кризис харда.

#### ХУДОЖЕСТВЕННО ОРИЕНТИРОВАННЫЕ СТИЛИ (“ПРОГРЕССИВ”)

**КЛАССИК-РОК** – стиль, признаком которого являются рок-аранжировки популярных произведений камерной и концертно-академической музыки. Классик-рок преимущественно играли музыканты, получившие профессиональное музыкальное образование (или по классу фортепиано, или композиции). В этом стиле впервые открыто проявилось (быть может, неосознаваемо для музыкантов) намерение создавать произведения, не уступающие по своим художественным достоинствам классике, любовь к ней и уважение. Преимущественно инструментальный стиль.

Группы и исполнители, работавшие в классик-роке: Вальтер Карлос (Германия), Тамита (Япония), «Эмерсон, Лэйк энд Палмер» (Англия), «Иксепшн» (Голландия), и другие.

**«Эмерсон, Лэйк энд Палмер»** (Англия). Лидер группы – клавишник Кэйт Эмерсон; кроме него в группе играют только басист и ударник. Эмерсон закончил Лондонскую Королевскую музыкальную академию по классам фортепиано и композиции. Альбом «Картинки с выставки». Эмерсон сохранил в неприкосновенности высотную сторону музыки Мусоргского – мелодику, гармонию, тональный план. Изменения коснулись ритмической и тембровой стороны оригинала.

**«Иксепшн»** (Голландия). Группа создаёт аранжировки классики, синтезируя стилевые принципы классик- и джаз-рока. В «Сицилиане» из сонаты для флейты И.С.Баха изменения коснулись ритма (ритмическая пульсация с дроблением четвёртой доли – признак рок-музыки – в партии бас-гитары и ударных), а также импровизационный характер фрагмента, исполняемого трубой – признак джаза – по законам джазового варьирования исходной темы.

**«Дэд Кэн Данс»** (Англо-ирландская группа). Превосходно исторически образованные музыканты, умеющие петь в старинной – аутентичной – манере и умеющие играть на старинных инструментах. Обычно работают в стиле арт-рок. Группу интересуют подлинная и стилизованная музыка западноевропейского средневековья и Востока. Песня «Прибытие и воссоединение» и инструментальное «Сальтарелло» представляют собой обработки подлинных произведений Средних веков, которые исполнялись в XIII–XV веках в городской среде и на балах у знати как танцевальная и развлекательная музыка менестрелями, жонглёрами, шпильманами. Перед нами – один из самых ранних образцов городской бытовой музыки. И хотя в аранжировках отсутствуют стереотипы харда, показательна идея «Дэд Кэн Данс»: для современного рок-музыканта оказываются близкими «по духу» и силе эмоций произведения далёкого прошлого.

**АРТ-РОК** (симфо-рок) – стиль, основанный на усвоении и творческом преломлении средств выразительности, принципов развития и формообразования, стилей и жанров классической музыки разных эпох. Для идентификации этого стиля необходимо обнаружить в звуковой ткани произведения (которая может быть весьма сложной), переосмысленные – сообразно природе рок-музыки – элементы классического наследия и их «опознать» – то есть соотнести с аналогами в камерной и академической разновидностях. Наряду с самыми разнообразными, не всегда характерными для рок-инструментария акустическими – традиционными инструментами для классики, широко применяются синтезаторы. Встречаются произведения, написанные для рок-группы и симфонического оркестра или академического хора. Преимущественно инструментальный стиль, в котором уделяется большое внимание целостным крупным композициям, вполне сопоставимым с симфонической скитой, произведениями кантатно-ораториального жанра. Если встречается вокальное исполнение, обычно оно высочайшего класса и

сориентировано на масштабность и сложность ансамблевой или хоровой фактуры академического плана.

Группы и исполнители, работавшие в арт-роке: Рик Вейкман, «Йес», «Прокол Харум», «Джетро Талл», «Дженезис», «Квин», «Дэд Кэн Данс» – все группы из Англии, другие.

**«Йес»** (Англия), – одна из выдающихся арт-роковых групп. Была усилена приходом второго клавишника – талантливого Рика Вейкмана, хотя лидером группы всегда был вокалист и композитор Джон Андерсон. С конца 60-х годов «Йес» существовала более двадцати лет, и после ухода Вейкмана в 1973 году стало ясно, что группа имеет своё лицо и без «мэтра» синтезаторов и фортепиано. Основное у «Йес» – умение создать в аранжировках полифоническую фактуру и логично, изобретательно развивать крупную вокально-инструментальную форму. Произведение «Назад на столетие» (по тексту посвящённое переживанию художником в творческом акте изменений времени) является, по существу, одночастной рок-кантатой. В ней хорошо слышно, что основным принципом развития является мотивное дробление начальной темы. Этот принцип развития, как известно, основополагающ для сонатного аллегро, что указывает на симфонизацию музыкального мышления группы, произведения которой в числе первых были названы «симфо-роком».

**«Джетро Талл»** (Англия). Бессменным лидером группы является певец, композитор, поэт и лучший флейтист в рок-музыке Ян Андерсон. «Джетро Талл» существует с 1968 года, являясь независимой (то есть имеет собственные источники финансирования и может, не во всём считаясь с фирмами грамзаписи, играть то, что хочет). В музыке группы стилизуются и причудливо входят в синтез собственно рок, английская народная музыка, средневековая и ренессансная, электроника (с 70-х годов), джаз. Как композитор и аранжировщик Андерсон в рок-музыке считается «гением ритма»: не разрушая ритмических стереотипов харда (дробление четвёртой доли), он резкими, нерегулярными акцентами разбивает «квадрат» – метрическую четырёхдольность, часто применяет полиметрию. И поскольку для рока остинатность является музыкальным символом коллективного сознания, – значит, большой музыкант, точно так же, как и в классической музыке, стремится воплотить персональную свободу и независимость. В балладе «Песни в лесу» на основании музыкального конфликта между двумя темами (первая – стилизация хорового мадригала, вторая – типичная для харда) «Джетро Талл» создает образ столкновения между опозитизированной историей и агрессивным, динамичным современным миром. «Герой» баллады – тот, кто пытается этот конфликт осмыслить, понять.

**Рик Вейкман** (Англия). Альбом «Легенды и мифы короля Артура». По существу, этот альбом – программная вокально-инструментальная сюита. В ней несколько частей связанных со средневековым кельтско-английским мифом и циклом легенд о братстве образцовых рыцарей при дворе Короля Артура и о гибели его королевства. Эти легенды популярны у детей и подростков всего мира.

В своих альбомах Вейкман тяготел к масштабности звуковых образов, не чуждаясь некоторой помпезности. Последняя зачастую связана с применением традиционного симфонического оркестра и – как в данном произведении – академического хора. Если вся инструментальная сторона музыки обусловлена тембрами синтезаторов, имитирующих звучание традиционных инструментов, то хор, выступающий на самом деле в функции бэк-вокала, необходим был Вейкману для создания «высокого», торжественного портрета Короля Артура – благородного рыцаря-героя.

**ЭЛЕКТРОННЫЙ РОК** – сугубо инструментальный стиль, в котором используются только синтезаторы. Синтезаторы сегодня – самый богатый по тембровым ресурсам инструмент. Он может воспроизводить не только звучания рок-ансамбля – гитар, ударных, естественно, клавишных, но и всех акустических инструментов включая имитацию симфонического оркестра, а также сольного и хорового вокала (без слов), не говоря уже о диапазоне шумов. При этом звучание синтезаторов, что бы оно ни воспроизводило, лишено «живого» человеческого дыхания и прикосновения. Этот, крайне смыслово значимый, характерный компонент синтезаторных тембров хорошо улавливается музыкантами, получившими традиционное музыкальное образование. В творчестве ряда групп и исполнителей, работающих в электронном роке, произошло слияние с музыкальным авангардом академического плана. Музыкальная рок-критика и средства массовой информации часто называют «авангардными» исполнителей, тяготеющих к музыкальному пост – модерну (Питер Габриэл, Дэвид Боуи, Мэредит Монк, Кэйт Буш, Катрин Бьёрк и т.п.). Авангардный характер этот стиль рока обретает лишь тогда, когда в произведениях обнаруживается сходство с электронными композициями таких авторов, как К.Штокхаузен, А.Шеффер, П.Пуссер и др. В этих случаях музыка электронного рока обретает одинаковую с академическим авангардом образную направленность, связанную с темами абстрактно-философского характера: космическое одиночество человека, экология, осмысление современником – человеком конца XX века – своего места в истории, иные цивилизации и миры и др. Электронный рок, отличающийся простотой сценического акта (за исключением светорежиссуры, на сцене ничего не происходит – музыканты в прямом смысле слова «работают», не отрываясь от синтезаторов), никогда не имел массовой молодёжной аудитории. Многие музыканты предпочитают вообще не вести концертную деятельность, а записывать свои сочинения студийно. Для электронного рока характерны крупные формы (когда диск-альбом, по сути, длится не меньше нормативной

симфонии), отсутствие резких контрастов, изменений, приоритет отдаётся микрооттенкам, созерцательный характер музыки, зачастую медленные темпы, остигатность формул, направленная на погружение слуха в материю звука и краски тембра. Эти особенности стиля требуют не напряжённого и активного восприятия, как, например, в харде, а медитативного, связанного с отключением от реального мира.

Группы и исполнители, работавшие в электронном роке: «Пинк Флойд» (Англия), «Танжерин Дрим» (Германия), «Группа Алексея Тегина» (Москва); солисты Майкл Олдфилд, Брайан Ино (Англия), Андреас Волленвейдер (Голландия), Вангелис (Греция), Жан-Мижель Жарр, Лючия Хвонг (Франция), Клаус Шульц, Манфред Манн (Германия).

**«Пинк Флойд»** (Англия). Организована в 1967 году, группа просуществовала около двадцати лет. И хотя в группе были и «обычные» инструменты, музыканты «Пинк Флойд» считаются первооткрывателями в области электронной музыки. Замыслы их альбомов – фантастические или сюрреалистические – направляли группу в сторону новых тембровых эффектов. Синтезаторы в творчестве «Пинк Флойд» – не просто многоголосный клавишный инструмент, а источник нового качества звука, способный создать музыкальные образы миров, которых на самом деле нет. В такой ориентации – сущность эстетики электронной рок-музыки, которая, в сравнении с хардом, менее динамична, лишена непосредственности эмоций и психологизма, но зато может акустическими приёмами организовать пространство.

**«Танжерин Дрим»** (Германия). У немецкой рок-музыки, как у рока любой неанглоязычной страны, были закономерные проблемы с вокалом; чаще всего музыкантам приходилось петь на чужом – английском языке. И только с актуальностью стиля «электронный рок» немецкие группы начали пользоваться популярностью правда, среди ценителей авангардного и интеллектуального рока. «Танжерин Дрим» – ведущая электронная группа Германии; лидер – Эдгар Фрэзе. Музыканты играют только на синтезаторах, вокал отсутствует. Композиция «Сад Дзен» входит в альбом «Парки». Это – типичная программная инструментальная сюита: «Танжерин Дрим» решили создать музыкальные пьесы – пейзажи знаменитых во всём мире парков – лондонского Гайд-парка, Йеллостоунского национального заповедника, Булонского леса и т.п. Пьеса «Сад Дзен» посвящена загадочному японскому «Саду девяти камней» монастыря Рёандзи в Киото – древней столице Японии: все посетители знают, что мастера-архитекторы установили когда-то девять гранитных валунов, но из какой бы точки человек на них ни смотрел, он увидит только восемь. Очарование японской культуры для европейца, её непостижимость и таинственность, необходимость длительного погружения-созерцания в её красоту – вот тот круг эмоций, который создают медленно повторяющиеся тембровые комплексы. Все краски, которые использованы, включая имитацию пения (вокал сопрано), порождены возможностями синтезаторов. И хотя в группе 4 музыканта, они используют на концертах 14 синтезаторов, в том числе и с цифровым программным обеспечением.

**Вангелис** (Греция). В отличие от «Танжерин Дрим», которые рискуют выступать на сцене, Вангелис ведёт типичную для электронщика студийную деятельность. Музыканты электронного рока уже со второй половины 70-х годов поняли, что им лучше ориентироваться не на концерт, а на запись, микшируя за звукорежиссёрским пультом всю партитуру. Композиция Вангелиса «Пульстар» принадлежит к мелодическому электронному року. Возможности синтезаторов используются для тембрового варьирования. Форма этого произведения – сопрано-остинатные вариации, которые в классической музыке гениально воплотили Глинка в «Камаринской» и Равель в «Волеро». Нагнетание эмоционального напряжения, разрастание образа – от слабого и таинственного до открытой героики – такова образная амплитуда этой композиции.

## СТИЛИ, СВЯЗАННЫЕ С КРИЗИСОМ ХАРД-РОКА

Когда рокеры первого этапа начинали в середине 60-х свою исполнительскую карьеру, им было двадцать – двадцать пять лет. Спустя десятилетие молодёжная аудитория по своим запросам и по возрасту осталась той же; изменились сами музыканты, став взрослыми людьми с оформившейся личностью. И тут же рок-критика начинала их упрекать в «появлении слабых альбомов», «в отсутствии контакта с аудиторией» и т.п. Для шоу-бизнеса, работающего с миллионами музыкально необразованных слушателей, жаждущих развлечений и острых постоянно новых музыкальных ощущений, становление личности, стремление к сугубо художественным ценностям музыки, скорее, недостаток, чем достоинство группы. Тридцатипяти-сорокалетний рокер не будет сочинять и исполнять ту же музыку, которую он писал в двадцать. «Старые рокеры», выступающие сегодня и стремящиеся не потерять молодёжную аудиторию, должны быть в превосходной физической форме, как, например, лидер группы «Роллинг Стоунз» Мик Джаггер. В противном случае они не удержат внимания своим сценическим актом, для которого нужна незаурядная пластичность, подвижность и выносливость. Всем, кто видел выступления Майкла Джексона, понятны требования, предъявляемые сегодня шоу-бизнесом к внешней – сценической – стороне исполнительства.

Собственно в музыкальном плане кризиса харда не было и нет до сих пор. Правда, многие группы распались. Но музыканты выдающихся групп, которые уцелели и которые рискуют выступать

сегодня, играют с тем же уровнем мастерства и профессионализма. Массовая же слушательская аудитория воспринимает их выступления иначе, нежели 25 лет назад. Во многом это обусловлено тем, что музыкантам уже за 50. Во всём мире принято считать, что к середине 70-х годов хард вступил в стадию кризиса. Так в чём же дело, если в то время многие группы вели активную концертную деятельность, записывали диски и продолжали замечательно играть?

Как масскультовская разновидность рок-музыка тесно связана с шоу-бизнесом. Основная аудитория потребителей – подростки и молодёжь от пятнадцати до двадцати пяти лет. Если исполнительский коллектив теряет своего слушателя, он утрачивает не только популярность, но и доходы. За рейтингом группы пристально следят не только их менеджеры, но и студии грамзаписи, которым выпуск удачного и обретшего популярность альбома приносит миллионные прибыли. Механизмы же популярности вплотную связаны с возможностью слушателей отождествлять исполнителя и образ исполняемой им музыки с собственной судьбой.

Так внутри самой рок-музыки назрела ситуация, когда должны были появиться новые музыканты. При этом эстетические ценности и стилевые ориентиры харда сохраняли свою актуальность. Молодые исполнители, не обладавшие опытом и профессионализмом «старых рокеров», стремились играть ту же музыку, но в результате получалось нечто иное, нравившееся, прежде всего – своей новизной и энергичностью – молодёжной аудитории. Поэтому не музыка хард-рока и производных от него стилей переживала кризис, а хэви-металл воплотил кризис человека-музыканта, связавшего свою судьбу с областью музыкальной культуры, имеющей возрастные границы.

**Хэви-металл** – стиль, производный от харда (heavy – тяжёлый, синоним hard). Его истоки обнаруживаются в очень быстрых и активных по ритмике произведениях практически всех выдающихся групп, игравших хард в начале 70-х годов. Хэви-металл как самостоятельный стиль оформился к началу 80-х годов. В типичной для хэви-металл музыке резко упрощается ритмическая структура такта: снимаются синкопы на второй доле и исчезает дробление четвёртой. На первый план выходят регулярные акценты первой и третьей долей, отчего в «металле» появляется на протяжённых участках формы монотонность и механистичность ритма. Она может перебиваться резкими акцентами, играющими роль композиционной паузы, и своеобразного звукового удара. В аранжировках и в тембровом колорите преобладает гитарный звук с жёстким, «металлическим» призвуком; снижается роль клавишных и практически исчезают иные – эпизодические акустические инструменты. Утрачивается полифоническая фактура, характерная для харда, и звучание стремится к унисонному изложению, включая вокал. Эта черта придаёт стилю, с одной стороны, силу, напор, агрессивность, а с другой – взвинченность, истеричность и примитивность. В вокале преобладают интонации крика в высоком регистре. Вокальный ансамбль (гармонического типа, как у «Битлз», или полифонического, как у «Йес») отсутствует.

Группы, игравшие в стиле хэви-металл: «Кисс», «Металлика» – обе США, «Скорпионз» (Германия), «Джудас Прист» (Англия), «Криэйтор» (Германия), «Чёрный кофе», «Парк Горького», «Август», «Коррозия металла» – Россия и др.

**Спид-металл** – стиль в рамках «металлической» ветви рока. «Speed» в переводе с английского означает «скорость». Отличается крайне быстрыми темпами. Типичная группа – «Оверкилл» (США).

**Трэш-металл** – стиль в рамках «металлической» ветви рока. «Trash» в переводе с английского – «дрянь, хлам». Трэш отличается от «обычного металла» повышенной громкостью очень резкого звука. К тому же специалисты считают что непременным атрибутом этого стиля является ритмичное раскачивание головами с развевающимися длинными волосами. Типичная группа – «Слэйер» (США).

**Хард-энд-хэви** – стиль, возникший в творчестве ряда групп и связанный с возвращением «металлистов» к музыкальным ценностям харда, прежде всего, мелодичности, ритмическому разнообразию, вокальной напевности основополагающих для рок-музыки истоков – гимна, баллады и ритм-н-блюза.

Следует иметь в виду, что в России хэви-металл вышел из агрессивных слоев молодёжи и всегда в ней высоко ценился. Если в середине 80-х годов «металлисты» выступали антагонистами «интеллигентного» политизированного рока, затем первыми ушли на профессиональную сцену, то в настоящее время их роль в рок-музыке скорее положительная, нежели отрицательная. Сегодня музыканты играющие хэви-металл, являются единственными носителями виртуозного инструментализма: за годы работы они элементарно научились играть на своих инструментах. И хотя «металл» во всех странах примитивен, при наличии инструментальной культуры можно создавать и исполнять произведения в стиле хард. Именно так на рубеже 90-х годов появился стиль хард-н-хэви.

Группы, работающие в этом стиле: «Синдерелла», «Бон Жови» (США).

**«Кисс»** (США), считается самой живописной группой в истории рока. С 1973 года – момента появления – музыканты начали разрабатывать сценические имиджи, превращая каждое своё выступление в зрелищный спектакль. Это не могло не нравиться среднестатистической молодёжной аудитории, которая в образах Супермена, Космического пришельца, Кота и Летучей мыши узнавала мифологию детства, столь же несложную и ординарную, что и музыка, исполняемая «Кисс». Кровь, смерть и насилие, на которых было построено сценическое действие, возбуждали агрессивность слушательской среды, и «металлическая» группа обрела до начала 80-х годов устойчивую популярность.

Песня «Я хочу тебя» демонстрирует различия между вокальной манерой харда (пение в интонации крика) и «металла» (реальный крик), слияние голоса в унисон с сопровождением, утрату ритмического дробления четвёртых долей такта, появление в тембрах электрогитар специфического для хэви-металл дребезжащего, «едкого» металлического призвука, исчезновение аккордовой фактуры в сопровождении. В музыке «металлических» групп образ грубой силы, «кулака» пришёл на смену динамичности и импульсивности харда.

«Скорпионз» (Германия). Группа появилась в 1973 году. Чтобы обрести признание в мире рок-музыки, команда сразу начала петь на английском языке. И хотя «Скорпионз» до сих пор числятся по разряду групп, играющих хэви-металл, аудитория любит их мелодичные баллады и сентиментальные «тяжёлые ритм-н-блюз». В настоящее время «Скорпионз» – одна из немногих групп, способных делать аншлаги на огромных стадионах.

В песне «Скоростное дробление» музыкальные приёмы хэви-металл те же, что и у группы «Кисс»: «металл» отличается в этом плане однообразием. Тем не менее, долгая и успешная концертная жизнь группы и мелодическая ориентация её хитов, которые с восторгом принимает публика и часто транслируют радиостанции во всём мире, доказывает значимость музыкальных ценностей, найденных в своё время в хард-роке. Творчество этой группы со второй половины 80-х годов без скачков и кризисов смодулировало в стиль хард-н-хэви.

«Чёрный кофе» – отечественная «металлическая» группа. В конце 80-х вышла на профессиональную (государственную) концертную сцену, в то время когда все ведущие политизированные группы, имея многочисленные аудитории поклонников, ещё играли при рок-клубах.

При слушании песни «Переступи порог» целесообразно обратить внимание, что крик вокалиста не даёт возможности различить слова текста. Причина не в том, что певец плохо «поёт», а в отличиях русского языка от английского: для того, чтобы в русском языке различались фонемы и артикуляция текста стала членораздельной, певческий аппарат должен быть в более спокойном состоянии. Это обстоятельство не учитывается многими группами, не только «металлическими», но и «волновой» ориентации. В случаях же, подобных «Чёрному кофе», не стесняясь можно называть такой вокал «верещанием», что соответствует действительности. Нельзя не заметить культуру и технику виртуозного гитарного исполнительства; наличие инструментальной каденции, стремление в ритмике преодолеть монотонию «металла».

## Глава 2

### ВТОРОЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ РОК-МУЗЫКИ И ТЕНДЕНЦИИ ЕЁ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ

В начале 70-х годов – времени триумфа хард-рока – внутри рок-сообщества проявилось две тенденции: об одной из них – параллельной, связанной с упрощением стереотипов харда в хэви-металл, – речь уже шла. Но была и иная – встречная тенденция, также возникшая в молодёжной среде.

Подростки, которые в данный период во всём мире считали музыку ведущим самым значимым и любимым видом искусства, слушая виртуозные произведения харда или сложнейшие композиции хард-рока, не могли не понимать, насколько труден по музыкально-профессиональным причинам путь на Олимп рок-музыки. Непреодолимыми казались и финансовые проблемы, естественные при покупке инструментов, в особенности, синтезаторов, а также при записи первых песен, чтобы пробиться в ведущие фирмы грамзаписи, которые диктуют правила в шоу-бизнесе. А играть и петь хотелось.

Эти обстоятельства послужили поводом для возникновения в Лондоне так называемой «гаражной» музыки. Подростки из люмпенизированной (от «люмпен» – лохмотья, бродяги, нищие, уголовная среда и т.п.) среды, не умеющие играть и не знающие основ музыкальной грамоты, литературно необразованные, на скверных гитарах – самом дешёвом музыкальном инструменте, начинали собираться и музицировать. Тексты их песен были примитивны, полны нецензурной брани, сводились, в основном, к грубо-сексуальной тематике. (Соответственно, не могла нормально – как это происходит в городской бытовой музыке или в рок-балладах – развиваться речевая интонация: для этого нужен смыслоёмкий, сложный и богатый текст.) У никогда не обучавшихся музыке подростков, без каких бы то ни было художественных устремлений – по понятным причинам – связки не держали тон и не координировались слухом: появилась фальшивая певческая интонация. Что же касается навыков инструментальной игры, то они, как на заре прото-джазовых жанров – блюза, регтайма, марша – сводились к пресловутым «трём аккордам», да ещё иногда (о чём свидетельствует игра начинающих отечественных рокеров) без соблюдения ритмического квадрата. Так появился **панк-рок**, который начал распространяться в сходной социокультурной среде во всех странах мира. Эта ситуация, столь печально сказавшаяся на состоянии современной массовой музыкальной культуры, по-своему уникальна. Лондонская «гаражная» музыка более чем где-либо отразилась эхом в России.

Любой музыкант знает, что для достижения певческого и инструментального профессионализма нужны годы упорных занятий, а при подготовке концертных программ – месяцы репетиций. Все выдающиеся рок-музыканты, например, Эрик Клэптон или Энни Ленокс с детства посвятили свою жизнь музыке, как и все остальные исполнители первого этапа. Что же касается композиторского таланта, то его просто надо иметь. Помимо этого, все музыканты стилиевой ветви харда в своих поисках «новой» – молодёжной – музыки были ориентированы на ценности классики, на звучании которой они выросли. В этом же русле происходило становление их профессионального мастерства, несмотря на то, что оно применялось в новой – масскультовской разновидности музыки.

Музыкальный же опыт «гаражных» подростков формировался на материале поп и рок-музыки, и иной они не знали. Так, помимо отсутствия критериев художественности и профессионализма, у них закономерно не было ни малейшего представления о правилах поведения в культуре. Впитавшая с детства в люмпенизированной среде большого города идеалы Романтизма с характерным для него культом самовыражения, эта молодёжь полагала, что одного желания играть и петь уже достаточно для того, чтобы выйти на поп-сцену. Они понимали, что любой профессионал харда с презрением уйдёт, послушав несколько минут звучание, по своей примитивности несопоставимое даже с хэви-металлом, и потому испытывали к настоящим музыкантам ненависть. Здесь коренится своего рода «эстетический» принцип панк-культуры: брутальность (от «брутальный» – грубый, нечистый) и агрессивность по отношению к традиционным ценностям музыки. Все это, как ни печально, повторилось в истории отечественного рока.

Как всегда возникает вопрос, на который пока сложно дать всесторонне аргументированный ответ: какие культурные институты Запада допустили и осуществили посредством финансовой поддержки «возгонку» панк-рока, программируя его последующее развитие?

**ПАНК-РОК.** Первое слуховое впечатление от панк-рока – нестройность ансамбля. Это касается и звучания гитар, и манеры пения. Возникает ощущение фальши, которую сами музыканты не слышат. Массированное использование интонаций ритм-н-блюза и рок-н-ролла. В преимущественно однотональных построениях употребляются трезвучные аккорды, но из-за общей нестройности звучания они воспринимаются как диссонансно-фальшивые. В мелодике распевность отсутствует, фразы короткие, «рваные», что при подчинении пения ритмике аккомпанемента выявляет тенденцию ритмизированной речи («говорим под ритм гитар»). В ритмике утрачивается синкопирование второй доли и дробление четвёртой; обнаруживаются тенденции к акцентированию каждой четверти – появляется монотония. В тембрах преобладает суховатое гитарное звучание; поскольку клавишные применяются редко, из фактуры исчезла глубина, пространственность звука. В вокале становятся допустимыми грубые, с большим количеством шумовых призвуков (хрипов нетренированных или повреждённых связок) мужские голоса.

**«Секс пистолз»** (Англия) – первая панк-роковая группа. Была основана в 1975 году. Их продюсером стал Малкольм Макларен – представитель мира «высокой моды». Через год «Секс пистолз» были на волне популярности, стали кумирами молодёжи, а средства массовой информации подняли бурные дебаты, принимать или не принимать хулиганские и непристойные выходки группы, что ещё больше подогрело к ней интерес. И хотя группа просуществовала всего пять лет, она стала родоначальницей нового движения в массовой музыкальной культуре, связанного с открытой апологией животного начала в человеке и спекуляцией этой тематикой в СМИ.

**«Аукцион»** (Санкт-Петербург). У группы колоритный и привлекающий молодёжь скандальностью сценического акта имидж, провоцирующий интерес гомосексуальной тематикой. Лидер группы и один из вокалистов, но в первую очередь, шоумен группы с пугающе выразительной внешностью – Олег Гаркуша.

Песня «Банзай» (крик самураев, выражающий верноподданические чувства по отношению к императору; аналог русскому «Да здравствует!») является характерным примером отечественного пост-панк-рока (то есть в этом же стиле играют музыканты гораздо позже исторического панк-рока). Отчётливо фиксируются слухом «плывущая», «с подвывом» фальшивая вокальная интонация; высотная несогласованность поющих в бэк-вокале остальных музыкантов группы; отсутствие аккордики в фактуре; механичность акцентов на каждой четверти такта; превращение после запева третьего куплета обязательной в роке каденции в простой инструментальный отыгрыш, что означает, неумение справиться с простейшей формой песни и т.п. Но при этом у группы присутствует ансамбль, сыгранность.

**«Аквариум»** (Санкт-Петербург). Лидер группы – Борис Гребеншиков. Манера игры «Аквариума» ещё в 1980 году на фестивале в Тбилиси была определена как пост-панк-роковая. Помимо типичных для панк-рока стилиевых признаков в звучании в инструментальной песне «Тибетское танго» (куплетная форма здесь очевидна) явственны также и элементы пародии, выдающие отстранённый характер этой музыки. Но при этом тембровые предпочтения в аранжировке Гребеншикова устойчиво склоняются в сторону звуковых красок, вызывающих ассоциации непристойного свойства на основании единого для всех разновидностей музыки принципа звукоподражания. Именно это вызывает смех и радость в молодёжной аудитории, хотя причины смеха она не может ни понять, ни сформулировать.



**НОВАЯ ВОЛНА.** После того, как осуществилась в СМИ «культурная возгонка» панк-рока и быть непристойным стало престижным, в близкой стилистике начали работать профессиональные музыканты. Но ценности, естественно, уже были иными, нежели в хард-роке. Сформировался стиль, сегодня – самый популярный в рок-музыке – «новая волна». Она влияет и на средства выразительности в поп-музыке, хотя с каждым годом поп- и рок-музыка сближаются всё больше. В отличие от панка, «новая волна» – стиль, преимущественно ориентированный на звучание синтезаторов; во многих группах они заменили даже ударную установку. В сравнении же с электронным роком «волна» эксплуатирует шумовые возможности этого богатейшего по тембровым возможностям инструмента. Сегодня излюбленными стали звуки скрежета, удара по различным предметам, треска, гула и т.п. Звуковой колорит «волны» всецело связан с шумами урбанистической промышленной цивилизации.

Изменилась трактовка вокала: низкие мужские голоса теперь преимущественно не поют, работают в манере «рэп». **Рэп** – это отнюдь не речитатив, который всегда использовался в роке. В манере «рэп» на первый план выдвигается не высотный фактор, а ритмический. Своё начало она ведёт с 1970 года, когда диск-жокеи подобным образом начали объявлять названия песен, под которые молодёжь танцевала на дискотеках и в барах. Исполнители – рэперы, которые работают в подобной манере, сопровождают свою ритмизированную речь танцевального характера телодвижениями, напоминающими половой акт. В 1982 году песня с рэп-вокалом группы «Грэндмастэ Флэш» (США) заняла в мировом хит-параде первое место. В настоящее время, как считают специалисты, четверть всей поп- и рок-музыки связана с этой вокальной манерой. Наиболее популярен – американский певец Эм Си Хамер.

Вокальный рэп на рубеже 80–90-х годов породил сугубо коммерческий стиль «новой волны», причём исполняемый преимущественно неграми – **«трэш»**. Американский «трэш» неизмеримо больше соответствует прямому смыслу слова, нежели «трэш» хэви-металл, что во всех деталях нам показывают клипы, созданные по песням негритянских «трэшевиков».

«Новая волна» – стиль, ориентированный преимущественно на вокально-танцевальную музыку. Как и в панк-роке, «волна» механистична по ритмике, и потому люди, танцующие под эту музыку, обязаны совершать регулярные движения на каждую четверть такта, что превращает их почти что в биологическую массу. Как мы помним, наличие в музыке танцевальной ритмики в образном плане всегда указывает на эротичность.

В целом для этого стиля характерна девальвация высотных средств выразительности (мелодики, гармонии, ладотональности) и формы при гипертрофии ритмической стороны музыки и шумовых эффектов, также подчинённых ритмике.

Ещё один – специфический для «новой волны» признак: усиление визуального компонента, который теперь связан не столько со сценическим актом или имиджем, но с изготовлением по конкретной песне видеоклипа. Показательно, активно работающие сейчас группы первого этапа рока практически не снимают клипов в то время, как для «волнового» или «попсового» коллектива (исполнителя-солиста) клип является важнейшим средством культурной «возгонки» – то есть беспроблемным способом обрести популярность через телевидение. Есть зависимость между состоятельностью сугубо музыкальных средств выразительности и потребностью исполнителей в визуальной «компенсации» и дополнении того, что они играют: чем слабее музыка, тем необходимее изображение. Сейчас подростки предпочитают смотреть музыку, а не слушать. Стили, производные от «новой волны», – **техно-поп, электро-поп, нео-романтики, нью-эйдж** и другие – на слух дифференцировать трудно: у них одинаково монотонный ритмический рисунок такта, общее для всех преобладание шумовых тембров синтезаторов, танцевального характера музыки, большая или меньшая склонность вокалистов к рэпу. Единственное, что отличает нео-романтиков (группы типа «Джоран Джоран») – это некоторая склонность к мелодичности; стилю «нью-эйдж» присущ интерес к инструментальным композициям. В рок-музыке (в том числе и поп-музыке) произвол в обозначении стилей – дело обычное, и нужно доверять не критикам, а собственному слуху и уму.

**Малкольм Макларен** (Англия), – один из характернейших представителей современного шоу-бизнеса, в котором сочетаются творческие и экономические факторы. Для того, чтобы человеку достичь в нём успеха, он должен себя реализовывать во многих сферах. Биография Макларена впечатляет: он занимался торговлей одеждой и был фотографом «Вога» – одного из престижнейших журналов «высокой моды», которая нынче также входит в сферу шоу-бизнеса; продюсировал разнообразнейшие по профилю проекты, в том числе группу «Секс пистолз»; являлся создателем модного в богемно-элитарной среде танца «Вог», пластика которого построена на движениях топ-моделей, был он и музыкантом. Песня Макларена «Мадам Баттерфляй» – образец эстетики и круга образов, идей, исповедуемых музыкантами «новой волны». Это отнюдь не развлекательно-пустое произведение, в нём сугубо музыкальными приёмами создан образ современной культуры и её ценностей, и они разительно не похожи на ценности молодёжи эпохи харда. Песня требует внимательного прослушивания и предварительного знания звучания оригинала арии Мадам Баттерфляй из одноимённой оперы Пуччини. В результате приходишь к выводу: в современной культуре всё происходит, как в этой «волновой» песне – для тех, кто любит подобную музыку, трагедия человека и художественные ценности существуют сегодня как фон, находясь на периферии чувственных «радостей жизни» и развлечений.

**«Пропаганда»** (Германия), – группа, поющая на английском языке. Песня «Доктор Мабузе» посвящена широко известному в Германии 20–30-х годов врачу-гипнотизёру. Он силой внушения вводил людей в бессознательное состояние и совершал свои преступления, фигура этого зловещего человека послужила основой для сценария одноимённого фильма – одного из самых ярких в немецком экспрессионизме. Музыканты при помощи типичных для «новой волны» средств создают образ агрессивный и пугающий. Механическая ритмика, шумовые эффекты синтезаторов, интонационно неустойчивая – «грязная» манера пения – создают музыкальными средствами портрет этого человека. При этом оказывается, что дело вовсе не в его правдивом показе. Под эту музыку можно танцевать, и значит, этот малопривлекательный исторический персонаж сегодня вызывает интерес – нравится, не мешая развлечениям.

**«Депеш Мод»** (Англия). Группа основана в 1980 году, и её название музыканты позаимствовали с вывески модного французского магазина. Сразу начали играть музыку в стиле «новой волны», быстро обретя популярность в дискотеках. С середины 80-х годов «Депеш Мод» – признанный лидер британской «новой волны», играющий в стиле электро-поп. В группе при этом есть две гитары – соло и ритм, но они не слышны в звуковой фактуре ансамбля. В звучании обращает на себя внимание монотонность этой музыки, когда вокалисты и инструменталисты исполняют практически одно и то же, на отсутствии гармонии (именно поэтому бас-гитара оказалась не нужной в составе), на ритмическую трактовку тембра (свистящие удары акцентов).

**«Дюран Дюран»** (Англия), – одна из самых активных по эстетической агрессии групп «новой волны». Организована в 1980 году. В ней собрались сильные вокалисты, которые не удовлетворяются примитивным рэпом, а, разрабатывают новые приёмы, позволяющие воздействовать на подсознание слушателей. В песне «Рефлекс» припев вокалисты реально поют в унисон. У певцов сильные, резкие голоса, и формально они интонируют высотную сторону мелодии правильно. Но при этом сильная вибрация голосов создаёт почти непереносимый «зудящий» звук, который на длительностях больше четверти создаёт болезненное давление на слух и психику. Так происходит от того, что певцы в студийной записи альбомов усиливают четвертитоновые обертоны вокала, возникающие при сильной вибрации голоса. Такие обертоны создают биения, хорошо известные в музыкальной акустике и являющиеся основой ощущений созвучий или аккордов как диссонансирующих. Но если при обычном диссонансе биения слабые и воздействуют на слух мягко, то в одноголосии биения оказывают на слух разрушающее воздействие.

**Катрин Вьёрк** – одна из новых звёзд музыки «новой волны»; пользуется огромной популярностью у молодёжи. По происхождению – из Норвегии, но считается певицей профранцузской ориентации с выраженными признаками постмодернистской эстетики. У Вьёрк характерные данные (маленькая, худенькая и некрасивая девушка), которые она использовала при разработке имиджа, оказавшегося близким и понятным подросткам – «ужасный ребёнок». Один из самых популярных её клипов изображает сцену в сумасшедшем доме, где певица, одетая в смиренную рубашку, изображает девочку, кромсающую ножницами своих кукол, из которых при этом вытекает кровь. Подобные кадры чередуются со сценами припадков буйнопомешанных. У Вьёрк слабый голос, но подача его точно такая же фальшиво-вибрирующая, как у «Дюран Дюран». Песня «Мольба» представляет собой балладу, речитативная мелодия которой наложена на автоматическую танцевальную ритмику. Эти два образно-смысловых плана в художественно значимых явлениях рока – исключают друг друга, находясь в конфликтных отношениях. Выпущенные певицей два альбома являются хитами, оценены критикой очень высоко, они считаются новейшим и выдающимся достижением современной рок-музыки.

**Мэредит Монк** – композитор, певица, лидер музыкально-театрального коллектива, в основном, работающего во Франции. Творчество группы, которой руководит Мэредит Монк, связано с попытками создать художественные произведения в рамках анти-эстетики «новой волны». Именно такого рода сочинения, как «Песня тени», сопровождающиеся на сцене многозначительной магической мистерией, СМИ и рок-критика сегодня относят к «музыкальному авангарду». Их можно соотнести с поисками арт-рока, базировавшегося на открытиях харда и стремившегося освоить ценности музыкальной классики. Культурная деятельность группы М.Монк относится к деструктивным тенденциям постмодернизма, направленным на разрушение западной культуры в целом, на возврат к первобытным формам синкретизма, когда слово, мелос и жест ещё не разъединились и не создали собственных выразительных средств – то есть самостоятельных видов искусства.

В России аналогом деятельности М.Монк является представление «Поп-механики», организуемые шоу-меном и клавишником из Петербурга Сергеем Курёхиным.

За пятнадцать лет существования «новой волны» и производных от неё стилей стала явственно просматриваться её направленность. И эта направленность – что-то существенно иное, нежели характерная для музыкального стиля система приёмов, средств.

«Волна», генетически связанная с панк-роком, вобрала в себя мировосприятие молодёжи и подростков, которые были в силу самых разнообразных обстоятельств лишены доступа к культурным ценностям. А слабость, пороки, как считают психологи, порождают ответную реакцию в виде культурной

агрессивности. Это, так сказать, «внутренние причины» антиэстетичности «новой волны» в традиционном смысле.

Но имеются и причины «внешние».

Получается, что существуют две эстетики, из которых музыканты, получившие традиционное музыкальное образование, знают только первую, выработанную на основе классической музыки. Вторая же, связанная с закономерностями музыкальной культуры, им практически неизвестна. Именно ею на уровне интуиции руководствуются дети и подростки, выбирая из всего разнообразия музыкальных явлений то, что по музыкальному образу похоже на их собственную жизнь, соответствуя самоощущению. Ясно, что данные две эстетики находятся в антагонистических отношениях: жизнь, в которую на равных входят возвышенное и низменное, не является искусством, не может быть сведена лишь к исключительно прекрасному. Поэтому вины непросвещённых подростков в их пристрастии к уродливому, сексуальному, агрессивному и примитивному в музыкальном материале масскульт нет; масскульт вошёл в их жизненный опыт, совпал с ним гораздо раньше – буквально с первых звуков, зарегистрированных в колыбели слухом младенца, нежели система музыкального воспитания. Закономерно, что впоследствии они выбирают масскульт.

**Проблема в ином – в том, что средства массовой информации, неразрывно связанные с экономическими структурами и процессами, увидели в личностных, социокультурных, бытовых проблемах подростков рынок сбыта, средство достижения власти над людьми, манипулируя их сознанием. Культурные процессы и ценности сейчас формируются СМИ, а не религией, искусством, наукой и пр., – как принято считать в гуманитарном знании. Для СМИ в их воздействии на человека принципиально важны те стороны его жизни, которые у всех людей едины, на основании которых их можно объединить в коллектив, в массу (в то время как в христианской западной цивилизации высшей ценностью обладает индивидуальное начало).**

**Так оказывается, что стержнем музыкального воспитания, связанного с массовой музыкальной культурой, должно стать пробуждение у подростков импульсов индивидуального осмысления самого себя, чтобы в результате сохранять в культурных процессах независимость и не позволять собой манипулировать, управлять.**

### Глава 3

## ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ

В России молодёжь захотела играть (и соответственно слушать) рок-музыку довольно рано – со второй половины 60-х годов. Музыканты уже называли себя рокерами, а поклонники их музыки идентифицировали себя с хиппи. Но западные критики, слушая записи отечественных музыкантов, практически до 1984 года считали: в России рок-музыка отсутствует. Это означает, что реально почти двадцать лет происходило неосознаваемое самими музыкантами преодоление «чужеродности» рока; в течение этого времени происходило становление рока.

Для того чтобы рок-музыка появилась в той или иной стране, необходимо наличие и совпадение трёх факторов. *Первый* – музыкальный: желающие играть и сочинять рок-музыку должны усвоить источники интонации – ритм-н-блюз, рок-н-ролл, гимн и балладу. *Второй* – языковой, без которого невозможен реально первый, поскольку рок-музыка начинается с вокала: язык на котором поётся песня, фонетически должен быть близок английскому. *Третий* – социально-психологический: в молодёжной среде должна появиться весьма многочисленная группа, не желающая себя идентифицировать с господствующей системой ценностей – культурных или социальных и их носителей – то есть взрослых. Эта группа вырабатывает внутри себя новую социокультурную модель поведения и предлагает её всей молодежи. В результате совпадения этих трёх факторов появятся те, кто способен одновременно играть, петь, сочинять музыку и тексты, объединяя при этом реальную жизнь с художественной деятельностью. Благодаря этому рокеры сумеют выступить выразителями сознания, присущего всему молодому поколению в данной стране в данное время.

Самым сложным для отечественного рока оказался фактор языковой, который, по стечению обстоятельств, оказался неразрывно связанным в России с социально-психологическим. Именно языковая сторона рок-музыки и, как следствие, специфический для рока вокал – были освоены в последнюю очередь. В результате был предопределён интерес далеко не ко всем стилям рока.

Отличительным фонетическим свойством русского языка, в сравнении с английским, является частотно большой удельный вес гласных звуков. В английском же преобладают согласные, при произношении которых появляется в речи много шумов. Поэтому артикуляция английского языка в

сравнении с мягким и певучим русским – неизмеримо активнее, она жёсткая и энергичная. А поскольку вокальное интонирование в роке неразрывно связано – как и в любой песне – с фонетическими особенностями текста, то получается, что певучесть русского языка мешала овладению источниками интонаций – они по своей природе англоязычны. Значит, нужно было от певучести избавляться. Но до начала 80-х годов это было невозможно уже по причинам социально-психологическим.

Дело в модели поведения, которую выбирали для себя русские рокеры. Здесь целесообразно отметить роль двух западных групп – основополагающих для всей истории рок-музыки: «Битлз» и «Роллинг Стоунз». В отечественной популярной литературе о западном роке всячески подчёркивается значимость «Битлз» в качестве едва ли не первооткрывателей новой разновидности музыки. Но это было не так. Когда «Битлз» начинали свою музыкальную карьеру, и в Америке, и в Англии играли десятки, если не сотни групп. Своим талантом «Битлз» сумели предвидеть многое в эволюции рока, они создали много замечательных песен, которые любила молодёжь во всём мире. Но когда музыканты начали обретать роль символа молодёжного движения, то обнаружился ещё один претендент на эту же роль – не менее выдающаяся группа «Роллинг Стоунз». К середине 60-х годов обе группы были конкурентами не только в популярности и доходах на музыкальной сцене, но и, сами того не осознавая, в борьбе за власть над сознанием молодого поколения. Каждая из групп предлагала собственную модель поведения в среде взрослых. И если «Битлз» в образах своей музыки, в текстах, в манере держаться на сцене и в приватной жизни стремились лишь к независимости («чтобы общество разрешило молодёжи жить так, как она хочет и считает нужным»), без потребности разрушить ценности мира, в котором они существовали, то «Роллинг Стоунз» – также средствами музыки – настаивали на агрессивной модели поведения. Поэтому «Битлз» и были отмечены в результате титулами пэров Англии, хотя многие считали их конформистами («конформизм» – приспособленчество). Что же касается художественной стороны в конкуренции «Битлз» и «Роллинг Стоунз», то как мы видели по истории первого этапа западной рок-музыки, – победили музыкальные идеи «Битлз», во многом связанные с преимущественной ориентацией их творчества на «белые» источники интонации – гимн и балладу. Но со второго этапа рока массовая музыкальная культура на Западе всё отчётливее начала разворачиваться в сторону модели поведения – brutальной, с нескрываемыми элементами агрессивности и сексуальности. Именно её на заре рок-музыки пропагандировали «Роллинг Стоунз», чьё творчество неразрывно связано с «чёрными» источниками интонации – рок-н-роллом и ритм-н-блюзом.

Так проясняются причины столь длительной предыстории русского рока. Его зачинателями были молодые люди из студенческой среды, дети, выросшие в семьях интеллигенции. Познакомившись в записях с музыкой, популярной на Западе, они, сами того не осознавая, полубив мелодичные песни «Битлз», реально выбрали для себя в качестве образца неагрессивную социокультурную модель поведения. Как следствие, исключалась в вокале жёсткая атака звука; всем хотелось петь высоким «мальчишеским» чистым голосом и т.д. – в полном соответствии с певучей природой русского языка. Это привело к крайне медленному усвоению источников интонации, без чего рок-музыка невозможна.

Что касается музыкальной практики, то здесь период становления отечественного рока делится на три периода. В каждом из которых проявились характерные тенденции, общие, как для формирования рок-музыки в не-англоязычных странах, так и специфичные именно для СССР в силу идеологического контекста. При этом не было последовательной смены одного этапа другим они могли «накладываться» друг на друга.

#### **ПЕРИОД ПЕРВЫЙ:** с середины 60-х до начала 70-х годов.

Центрами возникновения рок-музыки были Ленинград, Москва, менее – Свердловск. Молодёжь из студенческой среды осваивала западный опыт посредством «списывания» – подбора на слух партий инструментов и их заучивание. Песни пелись на английском языке. Гитары были некачественные, иногда самодельные, а об электроорганах в те времена не могли даже мечтать. Выступали на вечерах в вузах или в маленьких ДК. Концерты разгонялись милицией, а за участие в группе могли применяться в институтах административные меры. Первые группы Ленинграда: «Лесные братья», «Санкт-Петербург», «Славяне», «Q-69», «Генерал-бас», «Земляне», др.

В Москве лидерами рок-движения были «Скоморохи», организованные А.Градским, и «Воскресение». Проявились отличия между ленинградским и московским роком в отношении к тексту в первых авторских песнях: в Москве музыканты предпочитали писать музыку на тексты «высокой» поэзии как классической так и современной; в Ленинграде музыканты сами стремились сочинять тексты. В первых собственных песнях преобладал типичный, как оказалось уже сейчас, для русского рока источник интонации – романс с присущей ему мелодичностью и неспешным движением. Характерно также, что первые русские рокеры отталкивались от традиций отечественной городской бытовой музыки, а не от джаза. По этой причине медленно усваивался свинг.

**ВТОРОЙ ПЕРИОД:** с начала до середины 70-х годов.

В это время музыкантам стало понятно, что с отечественным роком происходит что-то иное в сравнении с западным: музыка, на которую они ориентировались, не получается. В результате поисков средств, которые могли бы защитить от очередных творческих неудач, наметились характерные именно для второго этапа русского рока тенденции.

Одна из них была связана с введением в рок-музыку национальных фольклорных интонаций. Интуитивно музыканты чувствовали, что с англо-американской стилистикой они не ладят, и причина тому – в каком-то национальном факторе. В чём конкретно он заключается – они не знали. По этой логике во всех республиках начали появляться фольклорного типа рок-группы: «Песняры» и «Сябрь» – в Белоруссии, «Червона рута» – на Украине, «Апельсин» – в Латвии, «Ялла» – в Казахстане и многие другие, не говоря уже о российских «Добрых молодцах», «Калинке» и т.п. В это время все группы уже пели песни на собственные тексты.

Другая тенденция была связана со стремлением рок-музыкантов проникнуть на профессиональную сцену. Причиной была необходимость литовать тексты, без чего в СССР тогда никто не мог исполнять вокальную музыку. Любительские коллективы вообще не могли их залитовать: для этого требовались рекомендации и характеристики от художественных советов при государственных концертных организациях. Выступать же тайно возможности не было – милиция группы преследовала. Основная масса рок-музыкантов начала оседать в ресторанных оркестрах, где требования к репертуарным «рапортникам» для ВААПа были менее строгими, и иногда удавалось исполнить собственные песни. Самые же сильные в музыкальном отношении группы ушли на профессиональную сцену: «Земляне», «Ориент», «Поющие гитары», «Акварели», «Поющие сердца», «Динамик» и другие. Но ненависть идеологических инстанций к молодёжной музыке была настолько сильна, что они решили запретить даже само слово «рок», заменив его на «бит». На первых в нашей стране официально выпущенных пластинок-сорокопятках с записями западных рок-групп они именовались «биг-битовыми». Более того, чтобы стереть память о «жучках» (так пропаганда именовала «Битлз»), о рок-группах вообще, последовал высочайший указ министра культуры СССР (им была тогда Е.Фурцева) о переименовании биг-битовых ансамблей в ВИА – вокально-инструментальные ансамбли с регламентированным составом, в который, кроме нормативных для рока гитар и ударных, обязательно должны были входить три духовых инструмента – медных или деревянных. Творческие намерения и поиски музыкантов в расчёт не принимались. Если бы советники министра культуры знали, что они официально утвердили на музыкальной сцене по всей стране джаз-роковый состав! Тем не менее, концерты профессиональных групп собирали аншлаги у молодёжной аудитории, и иногда на профессиональной сцене исполнялись художественно значимые и яркие произведения.

В это время наметилась ещё одна тенденция в отечественной музыкальной культуре – интерес к рок-музыке со стороны композиторов-профессионалов. Тогда казалось, что достаточно знать западный рок и уметь занотировать свои, собственные идеи, – и в нашей стране появятся такие же замечательные, любимые всей молодёжью произведения. Но композиторы с академической консерваторской выучкой не владели импровизационным подходом к самому принципу записанного и потому навсегда неизменного произведения. Их музыку нужно было учить по «чужим» нотам, что противоестественно для рока.

Итак, несмотря на бурную музыкально-культурную жизнь второго периода становления отечественного рока, данная разновидность музыки на территории СССР реально отсутствовала.

**Александр Градский.** Песня «Я – Гойя», сл. А.Вознесенского. При прослушивании следует подчеркнуть великолепные вокальные данные Градского, который окончил Гнесинский институт по классу вокала и композиции. При очевидной ориентации на хард-рок, нельзя не заметить, сколь слабая в песне инструментальная аранжировка: не прописаны риффы бас-гитары, вместо соло-гитары основную роль играет электроорган, отсутствует импровизационная каденция, которую заменяет небольшой отыгрыш. Из ритмической схемы такта соблюдается всегда только бит, иногда синкопы на второй доле, что приводит к тяжеловесности музыкального движения и отсутствию динамичности, присущей харду.

**Александр Журбин.** Зонг-опера «Орфей и Эвридика». Вдохновлённый примером «Иисуса Христа – суперзвезда» Э.Уэббера, ленинградский композитор написал зонг-оперу («зонг» – во-первых, заменитель ненавистного официальным инстанциям слова «рок», во-вторых, сам композитор не мог не ощущать, что в его музыке не хватает чего-то, для рок-музыки крайне значимого). Первыми исполнителями были Альберт Асадуллин, обладавший от природы контратенором – очень высоким мужским голосом, и Ирина Понаровская. У обоих вокалистов не было необходимой для певческой манеры в роке силы и жёсткости голоса: в их пении преобладала лирическая речитативность и эстрадность. Сцена Орфея и Эвридики об этом свидетельствует. В музыке слабо организована инструментальная сторона; не прописана партия бас-гитары и ударных, что сказывается на нормативной для рок-музыке ритмике.

**Давид Тухманов.** Цикл «По волне моей памяти» на тексты классических поэтов (часть П.Б.Шелли «Спокойной ночи»). Московский композитор, автор к тому времени любимой всем старшим поколением политической эстрадной песни «Этот день победы», был явно предрасположен к творчеству

в сфере вокальной музыки. В этом произведении, с восторгом встреченном молодёжью, была на самом деле предпринята попытка синтезировать камерную вокальную музыку, джаз и рок. Тухманов – представитель академической традиции – шёл в своих поисках конечно же от камерной музыки, но пытался её построить на новых источниках интонации, в том числе джазовых и характерных для рока. Если сравнить это – во многих смыслах замечательное и яркое произведение – с западным арт-роком, то картина там будет обратная тухмановскому циклу: движение от стереотипов рока к ценностям классики.

**ПЕРИОД ТРЕТИЙ:** с середины 70-х до начала 80-х годов.

Интерес к достижениям западной рок-музыки ушёл в глубь молодёжной среды. Групп стало гораздо меньше: те, кто раньше работали на профессиональной сцене, превратились в эстрадные коллективы; алкоголь провёл свою разрушительную работу в среде ресторанных музыкантов; интерес к самостоятельным ВИА в институтах и на производстве упал – рок-музыка не допускает дилетантизма. Для отечественных рокеров на первый план выдвинулся сугубо музыкальный профессионализм – владение инструментами, голосом, ансамблевым пением, формой и аранжировкой.

Иная тенденция проявилась фактически без оглядки на западный рок. Она была связана с разработкой специфического для рок-музыки текста – его смысловой стороны, актуальности в связи с мировоззрением молодёжи и её проблемами. Было осознано, что музыка получается неизмеримо сильнее по воздействию, если слова песен пишут сами рокеры. Так установилась характерная для русского рока (и в его зрелом состоянии) черта: связь с традицией городской бытовой музыки, с творчеством бардов. Эту тенденцию ярче всего выразила московская группа «Машина времени» и её лидер – Андрей Макаревич. Её популярность была в молодёжной среде огромна; простая музыка с текстами о лжи, царящей в обществе, потребность молодого человека во взаимопонимании, грусть из-за одиночества и т.п., – все эти смысловые компоненты песен «Машины времени» были для юношей и девушек периода застоя самой жизнью. Официальным инстанциям стало понятно, что рок-музыка превращается в политическую тенденцию для молодёжной среды, являясь чем-то большим, нежели «бренчание на гитарах». За рок всерьёз взялось КГБ, и группа «Машина времени» начала подвергаться преследованиям. Это было поучительно для других коллективов, которые также в текстах формулировали критический взгляд на жизнь, и отечественный рок ушел в подполье, превратившись в андерграунд.

Следовательно, в третьем периоде истории отечественного рока музыкантам удалось освоить лишь некоторые средства выразительности и компоненты новой разновидности музыки. А на Западе по-прежнему считали – в России рока нет.

Именно во время подпольного существования групп произошёл качественный скачок в сознании музыкантов, и на тбилисском фестивале эстрадной музыки 1980 года лучшая группа страны «Автограф» начала сопоставляться в рок-сообществе с мало кому известным коллективом из Ленинграда – группой «Аквариум», где лидером был Борис Гребенщиков. То, что они играли, тогда ещё казалось не музыкой вообще, да и не роком тоже. Лишь к концу 80-х годов Артемий Троицкий, вспоминая и осмысливая свои впечатления на том фестивале, заметит, что «Аквариум» тогда играл пост-панк рок. Но остальным рокерам, слух и сознание которых было воспитано на стереотипах харда и ценностях первого этапа развития рок-музыки, слушая эту фальшивую интонацию, нестройное и несбалансированное, неумелое звучание инструментов было, по меньшей мере, удивительно. Что же произошло, в первую очередь, в питерской рок-музыке, столь сильно изменив музыкальные идеалы рокеров?

В ситуации андерграунда музыканты (а в роке постоянное музицирование и вытекающий из этого образ жизни неотъемлемы от личности человека) ожесточились и озлобились на власти, на убогое беспросветное существование, на его полную бесперспективность, на мир в целом, коль скоро в нём нет места для красоты и любви (идеалы хиппи и Романтизма всё-таки сказались). Неосознаваемо для них самих произошло изменение модели поведения: вместо идеализирующей жизнь и людей художественной установки «Битлз» для отечественных рок-музыкантов большую актуальность приобрела откровенная агрессивность по отношению к миру, исповедуемая «Роллинг Стоунз». Это изменение переценить сложно, если в его результате произошёл сдвиг в языковой и речевой деятельности. На территории родного русского языка он более доступен наблюдению и пониманию, нежели в чужой для нас англоязычной среде, когда там появился панк-рок. Самоощущение себя изгоями жизни, далеко не всегда понимавшееся рокерами андерграунда, в музыке оборачивается разрушением красоты звучания.

Итак, в начале 80-х, отечественный рок освоил необходимое для этой разновидности музыки слияние частной жизни, подачи родного языка, собственно музыкальных средств и вошёл в мировое рок-сообщество как представитель второго периода развития рок-музыки. Это было подтверждено на Западе и ознаменовалось выпуском в Америке пластинки «Красная волна», на которой были записаны лучшие песни «настоящих» российских рок-групп «Аквариума», «Алисы», «Кино» и «Странных игр».

Безразлично, как относиться сегодня к сугубо художественным достоинствам зрелого рока, но его история неразрывно связана с идеологической ситуацией в стране. И потому, отечественный рок, в

отличие от западного, по природе своей политизирован. Молодые музыканты в России практически не писали песен о любви, в то время как основной массив рок-музыки на Западе связан с этой тематикой: что может быть естественнее для молодёжи, нежели петь о любви! Но для русских рокеров главным в творчестве было – выплеснуть горечь и обиду на жизнь, ненависть к политическому строю из-за того, что в нём существовать необходимо. Именно по этим причинам эстетическая сторона музыки ушла и для самих рокеров, и для молодёжной аудитории их почитателей на «десятый» план. По этим же причинам в России с начала 80-х годов сложилось устойчивое, отрицательное отношение к стилиевой ветви западного рока, производной от харда, где художественная сторона произведений имела для музыкантов первостепенное значение.

Но как бы там ни было, для многомиллионной молодёжной среды – отечественная рок-музыка была и до некоторой степени продолжает оставаться одной из немногих ценностей жизни. И потому историю русского рока нужно принимать такой, какой она была. В противном случае старшее поколение, педагоги-музыканты рискуют окончательно не понять музыкальных вкусов и предпочтений у нынешних подростков.

**Группа «Автограф»** (Москва). Лидер – Александр Ситковецкий, обладавший и даром композитора, и неплохим высоким голосом. В своём творчестве «Автограф» откровенно ориентировался на достижения арт-рока и конкретно – на манеру группы «Йес». Песня «Ирландия. Ольстер» демонстрирует намерения создать богато звучащую многоголосную фактуру. Не умея построить типичный для харда драйв (неуклонное нагнетание ритмической энергии), музыканты избегают остигнутости, что, впрочем, оправдано образом песни – взвинченным и напряжённым, когда музыкальная форма «держится» не на варьировании, более органичном для рока, а на контрастах. Снова заметна слабая ритм-секция: практически высотная и темброво-колористическая сторона песни держится на клавишных (на них играет сам Ситковецкий).

## ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РОК-МУЗЫКИ

Русский рок отличается не только от западного, но и от классической музыки. В её истории так сложилось, что великие композиторы в своих лучших сочинениях – симфониях, операх, концертах, ораториях, мессах и т.п. – стремились музыкальными средствами создать целостный образ мира, в котором они жили. В их музыке одновременно находилось место и для образов глубоко психологичных, связанных с эмоциональной жизнью человека, и для картин природы, и для идей общечеловеческого плана, и для жанровых зарисовок быта простой жизни простых людей, и для масштабных образов человечества в переломные трагические и эпохальные периоды своего существования. Поэтому крупные произведения классической музыки имеют общечеловеческое и универсальное значение. Композитор, точно так же как и большой живописец, писатель, режиссёр, в своё творчество стремился вобрать весь мир во всей полноте его проявлений. Потому гениальных композиторов, таких, например, как Бах или Мусоргский, Моцарт или Чайковский, Бетховен или Шостакович, правильным будет одновременно считать и музыкантами, и философами, и историками, и шутниками и любителями природы, и ценителями обычных и всем доступных радостей жизни. Западные рок-музыканты в стилиевой ветви, производной от харда, также к этому стремились, хотя результаты были неизмеримо скромнее. Так закономерно происходит потому, что рок – масскультовская, низовая разновидность музыки.

В русском же роке, поскольку он сформировался в связи с особенностями второго этапа развития рок-музыки, – всё было совершенно иначе. В андерграунде с конца 70-х годов появилось несколько групп, которые возглавили талантливые и сильные личности-лидеры. Они обычно были авторами текстов и музыки. К середине 80-х годов эти группы и составили ядро русского рока, задавая его характерную ориентацию на преимущественно политическую тематику. По мере роста профессионализма этих групп и обнаружилось то, что принципиально отличает художественное сознание рокеров и их музыки от композиторов академического плана и от создаваемых ими произведений. Оказалось, что все ведущие группы своим творчеством образовали нечто, напоминающее коллективное композиторское сознание. Каждая из групп, обретая свою неповторимую манеру, могла в исполняемых песнях запечатлеть только часть мира и жизни человека. Обобщающие же музыкальные образы, тип песни «Дитя во времени» («Дип Пёрпл») или рок-кантаты «Назад на столетие» («Йес»), не говоря уже о классических симфониях и операх, – русским рокерам были недоступны. Каждый лидер в своём творчестве видел лишь одну – для него самую близкую и значимую грань человеческого существования. Полностью увидеть картину – даже самому талантливому отечественному рокеру – было не по силам.

В результате совокупного творчества получилось, что не только окружающий мир распался на части, но и каждый талантливый музыкант мог творить только какой-то одной стороной своей личности. Эта часть его «Я» и составляет культурную роль данной группы в общей панораме массовой музыкальной культуре нашей страны. Культурная роль очевиднее всего проявляется в музыке и текстах или же в имидже и сценическом акте групп; её акцентирует, преувеличивает поведение лидера.

Как становится очевидным, отечественный рок совокупно – творчеством всех ведущих групп вместе – создал весьма впечатляющую точностью и правдивостью картину нашей действительности. В ней находится место всему, кроме труда.

**«Аквариум».** Песня «Рок-н-ролл мёртв». Музыкальные особенности заданы общей идеей песни: пост-панк рок имитирует хард. Из текста следует, что «герой» Гребеншикова размышляет о ситуации, когда идеалам «настоящего» рок-н-ролла места в жизни не оказывается. Метафорически насыщенный текст задаёт состояние одновременно тоски и лени. Утратившие ритмическую энергию риффы харда, нестройное звучание инструментов, фальшивое пение вокального ансамбля, крайне замедленный темп гитарной каденции, – всё это создаёт образ беспросветной жизни, которую автор песни стремится осмыслить. Резонёрская же позиция заключается в том, что представители второго этапа рока не могут сожалеть об утраченных ценностях первого, поскольку они их сами девальвируют. Не случайно на рубеже 90-х годов в Петербурге было проведено несколько концертов молодых групп под лозунгом «Рок-н-ролл – жив!»

**«Кино».** Песня «Уходи» – лучшая иллюстрация отечественного панка в момент зарождения группы с подобной стилиевой ориентацией. Колоритный текст, девальвирующий тему любовной лирики, столь актуальной для молодёжного слушателя; примитивная гитарная фактура; неумение выдержать четырёхдольность («сбои» – «не умеют ещё играть рок»); характерная мелодическая фигура, связанная с так называемой «интонацией шага».

Вторая песня «Война» – результат определённой профессиональной и творческой зрелости группы. «Кино» в альбоме «Группа крови» уже перешли в стилистику «новой волны». Этому способствовало и участие в его записи Сергея Курехина – исполнителя на синтезаторах. Именно благодаря ему звучание песни монументально и тяжеловесно: появилась аккордовая фактура, ориентированная на технику органного пункта (аккорды синтезатора делятся по несколько тактов). Цой, создавая свои песни опирался на интонации древней церковной одноголосной музыки – католического григорианского хора или отечественного знаменного распева (осознанно ли был выбран такой источник интонации или интуитивно – роли не играет). Следует напомнить о том воздействии, которое оказывала на верующих, пришедших в храм, такая простая музыка, какой она обладала силой внушения: ведь каждый человек мог легко следить внутренним слухом за мелодической линией, оказываясь с ней единым целым. Здесь кроется причина популярности Виктора Цоя (и группы), вплоть до обожествления лидера.

Тексты песен выдают зловещую направленность творчества Цоя: уход коллектива молодых единомышленников, исповедующих некую общую веру, от людей, семьи, от ценностей разума и обычной для человека жизни на войну, где следует героически принять смерть («Смерть стоит того, чтобы жить, а любовь стоит того, чтобы ждать» – «Баллада» из того же альбома).

**«Алиса».** В творчестве Кинчева весьма нестандартно сочетаются признаки «новой волны», «хэви-металл», иногда – «харда», традиционного блюза, а сейчас появились отчётливо фольклорные ориентации. Песня же «Иди ко мне» интонационно основывается на ритм-н-блюзе. По тексту она начинается как лирическая, полная поэзии, сцена. Рефрен «Иди ко мне» в запеве первого куплета звучит любовным призывом. Но когда этот же рефрен выступает в роли припева то речевая, проникновенная манера пения Кинчева резко меняется: голос «проваливается» на октаву вниз, и появляется пугающее своей силой и агрессивностью «звериное рычание». Со второго куплета текст политизируется: становится понятным, что рефрен выполняет роль идеологического лозунга-призыва. Музыка из лирического ритм-н-блюза модулирует в часто встречающийся в харде «тяжёлый ритм-н-блюз» с его давящей, постоянно усиливающейся экспрессией. Но при этом тембровая сторона музыки проявляет её «волновую» природу: в звучании слишком много для харда шумов. По тексту проясняется, кого призывает к себе «герой» песни Кинчева, а в инструментальной каденции (как полагается в харде) становится понятным для чего должны сплотиться вокруг него некие люди, лишённые полноценной и свободной жизни, секрет обретения которой ведаёт призывающая к себе персона.

Будучи одарённым музыкантом, Кинчев в своей музыке интуитивно нашёл выразительные средства, создавшие образ подобной культурной роли: ведь потеря человеком своего «Я» – смерть для личности.

**«ДДТ».** В творчестве лидера группы Юрия Шевчука очевидны влияния романсовой интонационной основы – специфически российской, а также гражданского пафоса, который был присущ всем художественным реализациям Высоцкого. Во всех альбомах «ДДТ» отсутствуют какие бы то ни было признаки второго этапа развития рок-музыки; скорее обнаруживаются смещения в сторону городской бытовой музыки. Песня «Церковь без крестов» – типично хард-роковой ориентации: это – «тяжёлый ритм-н-блюз». Балладная форма (припев отсутствует), как полагается, достигает кульминационной вершины средствами варьирования. В произведениях Шевчука одной из самых сильных сторон являются поэтические тексты, в этом конкретно – повествование совмещается с лирикой: «Церковь без крестов» – рассказ о себе. Именно по этой причине в музыке совмещаются два источника интонации – баллада (обуславливает музыкальную форму) и ритм-н-блюз (придаёт психологизм и непосредственность экспрессии). В философском по содержанию тексте судьба человека – «героя» баллады-блюза – неразрывно связана с судьбами страны. Потому в инструментальной каденции в качестве образного обобщения появляется мотив – почти цитата из темы вступления к опере



Мусоргского «Борис Годунов», а в аккордовой фактуре появляется ещё один намёк на это великое произведение: колокольный звон из сцены смерти Бориса. Характерно, что в регистровом плане, выстраивая аранжировку, в рок-музыке неразрывно связанную с логикой развития формы, Шевчук «восходит» от риффов в низком регистре до просветлённых звуков синтезатора в финале, имитирующих звон колокольчиков в высоком регистре. Замысел этого популярного произведения группы показывает, что, несмотря на личную трагедию, человек, посвятив свою жизнь высокой цели, достигает очищения. Всё это указывает на демократические установки в подаче Юрием Шевчуком музыкально-поэтических образов гражданственного звучания.

**«Наутилус Помпилиус».** Песня «Я хочу быть с тобой» возглавила хит-парад 1990 года. Она была открытием отечественной рок-музыки, потому что впервые в ней появилось яркое произведение о любви. «Нау» (так в обиходе называют эту группу) всегда отличалась умением создать выразительную и запоминающуюся мелодию – она в их музыке на первом плане. Признаки второго этапа развития рока в их творчестве отсутствуют. Как это ни странно, при крайне скупом сценическом акте (лидер группы – вокалист Вячеслав Бутусов во время пения практически неподвижен), сюжетная основа песен, ситуации, образы, в которые эти песни погружают слушателя, – события и театральны. Есть ещё одна особенность, которая – если бы не их мелодичность и глубокое, искреннее чувство – сделала бы песни группы недоступными и чужими для молодёжной аудитории: это тексты, написанные с позиций опыта зрелого человека. Горечь, которая есть буквально в каждой вещи «Нау», выдаёт стоицизм человека, испытавшего много печалей и горя на своём веку, – таким воспринимается сценический образ и вокальная манера Бутусова. Группа, пожалуй, единственная в стране, работает с «чужими» стилями в своих песнях. Но это не метод арт-рока, когда известный стиль обозначает ту или иную эпоху в прошлом – то есть акцент ставится на историко-культурный ракурс стиля. В произведениях же «Нау» стилевые цитаты указывают на бытовые, психологические и социальные ситуации. В песне «Я хочу быть с тобой» интонационно сопоставляются две темы: в запеве – стилизация мадригальной лирики эпохи Ренессанса, которая служит для создания образа любовного чувства – светлого и возвышенного; вторая – гимническая, исступлённо утверждающая неистовую потребность человека в любви. Это своего рода заклинание лирическим «героем» песни и мира, враждебного любви, и самого себя, чтобы в самых трагических обстоятельствах сохранить в неё веру и, тем самым, их преодолеть. В этой песне для молодёжной аудитории, потрясённой впервые услышанной с рок-сцены настоящей любовной лирикой, проступила культурная роль группы – «трагический герой».

**«АВИА».** Группа с ярко выраженной театрализацией сценического акта – её концерты выглядят как представления. Ориентируясь на традиции агит-театров 20-х годов, музыканты создают реально не песни, а пародийные сцены. Дело в том, что кроме четырех участников группы, на сцене присутствует так называемый «оркестр АВИА», куда входит группа девушек, играющих на саксофонах и одетых в «белый верх с галстуком и чёрный низ», а также юноши в рабочих комбинезонах, играющие на медных духовых. И те, и другие выполняют функцию шоу-менов, иллюстрируя и доводя до абсурда весьма скупыми движениями и жестами, смысл текстов и интонационное содержание песен. У группы «АВИА» (что означает «анти вокально-инструментальный ансамбль») – очевидный дар сатириков; музыканты высмеивают формализм, лживость, бесчеловечность официальной идеологии, превращавшей людей в марионеток.

В настоящее время интерес молодёжи и подростков к «каноническим» в России группам снизился. Их больше привлекает возможность под музыку развлечься, нежели необходимость думать вместе с ней. На первый план в музыкальных вкусах и пристрастиях массовой аудитории вышли группы, производные от «новой волны» – техно- и электро-поп (например, группа «Технология») зарубежный трэш и отечественный (например, группы «Кар-мен», «Мальчишник», Богдан Титомир, др.) с обязательной для него манерой пения рэп. Во всех этих явлениях на первый план выходит танцевальность, что означает *смыкание рок-музыки с поп-музыкой*. Сходные процессы идут и в западной поп-культуре.

В связи с этим нельзя не вспомнить, что именно поп-музыка – единственная из масскультовских разновидностей – лишена собственных средств выразительности. Она закономерно стремится поглотить новые явления или присвоить себе их музыкальные признаки. Для отечественного рока выход на профессиональную сцену был тяжелейшим испытанием: ведь тем самым уравнивался чисто коммерческий подход «попсовиков» к исполняемой ими музыке и к аудитории слушателей с рокерским, когда музыкальное творчество вызвано серьезнейшими – личностными и музыкантскими – побуждениями, потребностями. Как следствие, эстрадность начала проникать в творчество исполнителей, музыка которых выдаёт чисто рокерскую ориентацию.

## Приложение

### Рок-опера Э.Л.Уэббера

#### «ИИСУС ХРИСТОС – СУПЕРЗВЕЗДА»

Начиная примерно с 1970 года, в среде хиппи всё определённой проявляется тяга к религиозным мотивам, очищенным от догм официальной церкви. Многие юноши и девушки, потеряв веру в традиции старшего поколения, ищут выхода в некоем «братстве во Христе». Появляется тенденция, вернее, мода на духовное обновление через христианское учение, через так называемую «христианскую революцию».

Очевидно, в этих настроениях молодого поколения – одна из предпосылок сенсационного успеха рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», поставленной осенью 1971 года в Нью-Йорке. Надо отдать справедливость смелости двух молодых англичан – композитора Эндрю Ллойда Уэббера и либреттиста Тома Райса, дерзнувших рассказать на языке рок-музыки о событиях, запечатлённых в евангельском сказании о последних днях жизни и гибели Христа – тема, вдохновлявшая величайших гениев музыки на создание величественных «Страстей».

Судя по клавиру оперы и её звучанию в грамзаписи, авторам удалось написать яркое впечатляющее произведение, причудливо сочетающее в себе элементы высокой трагедии и буффонады, религиозного экстаза и антирелигиозной издёвки, размышлений о сущности христианства и гротесково-карикатурной обрисовки многих евангельских персонажей.

Сами авторы в одном из интервью так определили свой подход к теме: «Наша главная цель – исказить Христа глазами Иуды, который видел в нём человека, а не бога... Мы сознательно отказались от каких-либо намёков на божественность Христа. Именно поэтому наша опера заканчивается не его воскресением, но гибелью».

События последней недели жизни Христа интерпретируются как бы через искушённое горьким опытом тысячелетий сознание современного человека. При этом основная линия евангельского рассказа и образы главных героев сохраняют свои первоначальные черты. Текст либретто содержит немало прямых цитат из Евангелие от Иоанна, либо вольный пересказ канонического текста в иронически переосмысленном толковании.

Христос в опере – человек, которому ничто человеческое не чуждо: он принимает земную любовь Марии Магдалины, его страшат пытки и казнь. Дважды преданный – Иудой и своим народом, – он полон мучительных сомнений: «Почему я должен умереть?» Он готов взбунтоваться против жестокости бога, посылающего его на гибель.

В «Молении о чаше» Христос взывает к богу: «Твоя воля непреклонна, все карты в твоих руках. Хорошо, я выпью твою чашу с ядом до дна. Приколавивай меня гвоздями к кресту, бей, мучай. Убивай меня, но поскорее, пока я не передумал!»

Сомнение в бессмысленности жертвы Христа получает итоговое выражение в сцене распятия, когда в торжественную хоровую оду, славящую «Иисуса Христа – суперзвезду», врывается загробный голос Иуды, издевательски спрашивающего Христа, приколоченного к кресту: «Ради чего ты погибаешь? Ведь ты бы мог гораздо лучше распорядиться своей судьбой; почему ты избрал столь отсталые времена и такую нелепую страну? Если бы ты появился сегодня, все народы были бы твоими».

Музыкальный язык оперы эклектичен и дерзок. Наряду с «упорядоченной» поп-музыкой (партия Иуды, заговор фарисеев, суд Пилата, массовые сцены), в опере используются и традиционные формы – арии, речитативы, куплетные песни, пантомимы, шествия. Монолог Ирода представляет собой нечто вроде лихого фокстрота. Смерть Христа озвучена выразительной инструментальной пьесой на материале музыки «Моление о чаше». Оркестровое сопровождение полностью соответствует стилю каждого эпизода – электрогитары, электроорган, рояль, струнный ансамбль, изредка духовые.

Рожденная в рыночной атмосфере шоу-бизнеса, опера Уэббера – Райса, тем не менее, явление незаурядное, дающее повод для размышлений о путях новой западной оперы. Молодые авторы, по-видимому, нащупали здесь интересный синтез различных средств современного музыкального театра, включая и рок-музыку, для раскрытия драматургии большой темы.

Почему эта опера относится к миру рок-музыки? Почему этот спектакль не мыслим на сцене профессионального «классического» оперного театра?

Эти вопросы заставляют нас ещё раз обратиться к специфике исполнительского стиля рок-музыки, её выразительных средств, позволяющих создавать психологический настрой и атмосферу, в которой становится естественным переосмысление на современный лад евангельской легенды. В опере Э.Л.Уэббера чаще всего звучат «быговые» необработанные голоса солистов и хора, покажи в предельно экзотической манере, напряжение которой многократно усиливается электронной аппаратурой. Все персонажи поют в «личные микрофоны», даже Христос в самых трагических эпизодах на Голгофе не расстаётся с микрофоном на длинном шнуре. За немногим исключением (Христос и Мария Магдалина), вокальные партии интонируются приблизительно, с постоянным переходом в

истошные выкрики, чем достигается особая экспрессивность вокального и сценического образа. Хоровые эпизоды обычно строятся на параллельном движении голосов, переходящем в импровизационную гетерофонию вне естественных тесситурных границ. Применяются и формы хоровой речитации. В оркестровом сопровождении преобладают звучания отдельных групп инструментов, остинатные повторения кратких попевок, будоражащие шумовые эффекты. Иначе говоря – арсенал, заимствованный у рок-музыкантов. При всём том опера отличается выразительностью образов, цельностью стиля и музыкальной драматургии.

Созданная англичанами, опера, тем не менее, была впервые поставлена и записана на пластинки не в Англии, а в Америке. Первые спектакли шли в церквях Нью-Йорка, Чикаго, Питсбурга, Лос-Анджелеса, Далласа. Её постановка на Бродвее в 1971 году оказалась «величайшей сенсацией во всей истории американского театра», как писал журнал «Тайм». Шум, поднятый вокруг оперы американской печатью, отодвинул на второе место многие события дня. Наряду с восторженными рецензиями, провозглашавшими оперу не больше не меньше, как «началом новой эры в современном искусстве», страницы газет и журналов пестрели заметками и письмами, требующими немедленного снятия спектакля и запрещения продажи пластинок ввиду кощунственного, с точки зрения правоверных христиан, содержания оперы.

«...Остановите, пока не поздно, это низкое издевательство над религиозными чувствами верующих», «Вы наживаете большие деньги на этом богохульном зрелище. Но рано или поздно вы заплатите за всё это...», «Мы, христиане, не будем сидеть сложа руки, позволяя вам издеваться над Иисусом Христом так, как это делаете вы... Одумайтесь прежде, чем вы попадёте в ад! Группа наша намерена положить конец вашему предприятию и предъявить иск граммофонной фирме «Декка» в сумме 10 миллионов долларов! До встречи в суде».

Однако у оперы нашлись защитники и в среде духовенства. В частности, положительную оценку ей дал настоятель собора святого Павла в Лондоне. Радиостанция Ватикана посвятила опере две передачи подряд с благоприятными комментариями от имени самого Папы.

Волна «христианской революции» дала отголоски во всех областях американской литературы, живописи, театра и музыки. Вскоре после триумфального шествия рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» по сценам США и появления нашумевшего кинофильма, воплощающего эту оперу на экране, на Бродвее был поставлен мюзикл Стефана Шварца «Божественное писание», текст которого был заимствован из Евангелие от Матфея. В этом же русле находится и «Месса» Леонарда Бернштейна.



## **В СБОРНИКЕ ИСПОЛЬЗОВАНЫ МАТЕРИАЛЫ КНИГ И СТАТЕЙ:**

- Авдеев В. Цареградская Т. «На музыкальный ринг вызываются...» М., «Знание», 1989, №7. Статья. [ ч. III ]
- Андреев Ю. «Наша авторская...» М., «Молодая гвардия», 1991. [ч. I, гл.4 ]
- Анчаров М. «Звуки шагов». М., «Останкино». 1992. [ ч. I, гл.4 ]
- Баташев А. «Советский джаз». «Музыка», М., 1972. [ ч. I, гл.3 ]
- Березовчук Л. «Методическая аннотация к подборке музыкальных произведений по курсу: «Массовая музыкальная культура: Рок-музыка.» С-Пб., «Бояныч». 1996. [ ч. IV ]
- «Джаз» статья из «Энциклопедического словаря юного музыканта», М., «Педагогика», 1985. [ ч. I, гл.3 ]
- Коллиер Дж. «Становление джаза». М., «Радуга», 1984. [ ч. I, гл.1-2 ]
- Конен В. «Рождение джаза». М., «Сов.композитор», 1984. [ ч. I, гл.1-2 ]
- Мархасев Л. «В лёгком жанре». Л., «Сов.композитор», 1984. [ вступление, ч. III ]
- Минх Н. «Джаз в СССР», Переверзев Л. «Джаз» из «Музыкальной энциклопедии», т.2, М., «Советская энциклопедия», 1974. [ ч. I, гл.3 ]
- Новиков В. «Авторская песня», М., «АСТ», 1987. [ ч. I, гл.4 ]
- Овчинников Е. «История джаза». М., «Музыка», 1994. [ ч. I, гл.1-2, ч. III ]
- Переверзев Л. Статья «Диксиленд» из «Музыкальной энциклопедии», т.2, М., «Сов. Энциклопедия», 1974. [ ч. I, гл.1-2 ]
- «Песни борьбы и протеста». Сост. Фирсова Л. М.»Знание», 1977. [ ч. II ]
- «Товарищ - Песня». Сост. Огурцова Т., М., «Музыка», 1985. [ ч. II ]
- Феофанов О. «Рок-музыка вчера и сегодня». М., «Детская литература», 1978. [ ч. II, III ]
- Фонер Ф. «Тело Джо Хилла». М.«Политиздат», 1970. [ ч. II ]
- Фраёнова Е. Статья «Революционная песня» из «Музыкального энциклопедического словаря», М., «Сов. Энциклопедия», 1990. [ ч. II ]
- Цукер А. «И рок, и симфония...».М., «Сов.композитор», 1993. [ вступление ]
- Чемберджи В. «Джоан Баэз». «Муз.жизнь».№7, 1966. [ ч. II ]
- Чуланов А. «В пути и на привале». Минск, «Польмя», 1989. [ ч. I, гл.4 ]
- Шилов Л. «Песни Б. Окуджавь». М., «Музыка», 1989. [ ч. I, гл.4 ]
- Шнеерсон Г. «Американская песня». М., «Сов.композитор», 1977. [ ч. II, III , приложение ]

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

---

### ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

“Легкая музыка”? .....	4
Музыка академическая и массовая: к уточнению понятий .....	5
Почему подросток “выбирает” масскульт? .....	6

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1. ИСТОКИ .....	8
Скотт Джоуплин .....	10
Глава 2. ДЖАЗ .....	14
Труба и голос Луи Армстронга .....	17
Эллингтония .....	20
Глава 3. ДЖАЗ В СССР .....	22
Клавдия Шульженко .....	25
Глава 4. АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ .....	26
Авторская песня, как литературный факт .....	26
Их называли по разному... ..	28
Михаил Анчаров .....	29
Булат Окуджава .....	30
Владимир Высоцкий .....	32
Александр Галич .....	33
Сергей Никитин .....	34
Виктор Берковский .....	35
Основные этапы авторской песни .....	36

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 1. ПЕСНИ БОРЬБЫ И ПРОТЕСТА .....	37
Глава 2. РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПЕСНЯ .....	38
Глава 3. ПЕСНИ ФРАНЦИИ .....	39
Глава 4. ГАНС ЭЙСЛЕР .....	40
Глава 5. МИКИС ТЕОДОРАКИС .....	40
Глава 6. ВИКТОР ХАРА .....	41
Глава 7. ПЕСНИ ПРОТЕСТА АНГЛИИ И США .....	43

### ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 1. КАК “ИЗГОТАВЛИВАЮТ” ШЛЯГЕР .....	53
Глава 2. В РЕСПУБЛИКЕ ШАНСОНОВ .....	53
Морис Шевалье .....	54
Эдит Пиаф .....	55
Джо Дассен .....	56
Глава 3. ДУХ “КАНТРИ” .....	56
Глава 4. РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ .....	58
Глава 5. “СОУЛ” – “МУЗЫКА ДУШИ” .....	59
Рэй Чарльз .....	60
Глава 6. ЗВЕЗДА РОК-ЭНД-РОЛЛА ЭЛВИС ПРЕСЛИ .....	60
Глава 7. И ГРЯНУЛ РОК .....	62
Глава 8. “БИТЛЗ” .....	64
Глава 9. “СЕКРЕТ” ИХ ПОПУЛЯРНОСТИ – БИТ-КВАРТЕТ... ..	69

## **ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ**

Глава 1. ХАРД-РОК .....	72
Основные жанры в рок-музыке .....	74
Художественно ориентированные стили ("прогрессив") .....	75
Стили, связанные с кризисом хард-рока .....	77
Глава 2. ВТОРОЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ РОК-МУЗЫКИ И ТЕНДЕНЦИИ ЕЕ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ .....	79
Глава 3. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ. 83 Особенности современной русской рок-музыки .....	87

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

Рок-опера Э.Л.Уэббера "ИИСУС ХРИСТОС - СУПЕРЗВЕЗДА" .....	90
Список литературы .....	92

**M**

VLADIMIR MININ STUDIO

**W**

---

ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗА И ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

ХРЕСТОМАТИЯ

Составитель

Игорь Анатольевич Белков

Оригинал-макет Владимира Минина

•