

УДК 009

О. Л. Девятова

О. П. Никова

Екатеринбург, Россия

МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АМЕРИКАНСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУР В СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКЕ ЭПОХИ СВИНГА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: межкультурные взаимодействия; скрипка; джаз; джазовая культура.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена проблеме межкультурных взаимодействий в скрипичной музыкальной культуре Америки и Европы эпохи свинга. В ней рассмотрены портреты наиболее выдающихся джазовых скрипачей 1920-х-1940-х гг. и сделаны выводы о характере и особенностях их творческих контактов, взаимовлияний и взаимосвязей, обогативших национальную и мировую джазовые культуры.

O. L. Devyatova

O. P. Nikova

Yekaterinburg, Russia

INTERCULTURAL INTERACTION AMERICAN AND EUROPEAN CULTURES IN VIOLIN MUSIC OF THE SWING ERA

KEYWORDS: intercultural interactions, violin, jazz, jazz culture.

ABSTRACT. The article is devoted to the problem of intercultural interactions in the violin music culture in America and Europe in the swing era. The article views portraits of the most famous jazz violinists in the 1920s – 1940s. Authors make a conclusion about nature and features of violinist's creative contacts, mutual influence and interrelation, which contributed to enrichment of nation and world jazz cultures.

Проблема межкультурных взаимодействий является одной из наиболее актуальных в современном обществе, которое в условиях сложных процессов глобализации должно развиваться и следовать по пути интеграции и преодоления национальных разногласий и конфликтов, разрушительных для человечества. Именно культура выступает в этой связи неким катализатором, с помощью которого устанавливаются согласие и взаимопонимание

между народами разных стран, способствующие их духовному, творческому взаимообогащению и процветанию. Эта проблема исследовалась в трудах наиболее выдающихся отечественных и зарубежных ученых, таких как Ю. Лотман, М. Каган, Л. Коган, Т. Адорно, М. Вебер, Х. Ортега-и-Гассет и других. Актуальной она представляется и в осознании процессов, происходящих в музыкальной культуре XX века, осмысленной в работах Б. Асафьева,

А. Сохора, Т. Левой, А. Каяк и многих других. В исследовании джазовой культуры этой проблемы касаются Д. Коллиер, В. Конен, В. Фейертаг, Ю. Кинус, С. Беличенко и другие.

В данной статье проблема межкультурных взаимодействий представлена на примере скрипичной джазовой музыки Америки и Европы эпохи свинга (период с конца 1920-х гг. до середины 1940-х гг.). Этот вопрос пока практически не исследован в литературе, посвященной джазу, за исключением методического пособия Э. Кунина, которое носит чисто практический характер и предназначено в качестве руководства по исполнению джазовой музыки исполнителям-скрипачам (6). Между тем скрипка как классический инструмент и многие скрипичные исполнители (американские и европейские) сыграли заметную роль в истории джазовой культуры. Среди них Пол Уайтмен, Бёрт Эмброд и Газтано Ломбардо, которые были известны не только как скрипачи, но и как создатели и руководители оркестров, композиторы и аранжировщики.

Напомним, что эра свинга – эпоха, представляющая новый этап в развитии джаза. Как пишет исследователь Ю. Кинус, «в это время джаз из свободного, импровизационного искусства черных музыкантов постепенно превращался в танцевальную коммерциализированную музыку, которая теряла присущую джазу импровизационность» и следовала упрощенным джазовым стандартам. В типичных для эры свинга биг-бендах, в которых преобладали духовые инструменты, еще не было места струнным и, в частности, скрипкам. Эти инструменты стали появляться лишь с приходом в джаз белых музыкантов в так называемых «пресвинговых» оркестрах [5, 274]. Скрипка как инструмент классический медленно и очень постепенно прокладывала себе дорогу в джазовой культуре той поры. Это происходило, преимуще-

ственно, в малых ансамблях, где было больше возможности музыкантам проявить творческую свободу и индивидуальность.

Одним из первых музыкантов, кто включил скрипку в джаз, был Джузеппе («Джо») Венути (ок. 1903 – 1978). Он родился в Америке [3], в семье эмигрантов из Италии, музыкой занимался с детства. К сожалению, у нас нет точных данных о его профессиональном образовании. Его творческая деятельность началась в скрипичной группе биг-бэнда «Cambell School Orchestra» [10]. Играя в таком оркестре, он добивался на скрипке джазового звучания. Для более удобной игры аккордами Венути даже реконструировал смычок так, чтобы он смог зажимать все струны грифа. В 1925 году Джо Венути начал сотрудничать с гитаристом Эдди Лэнгом (выступал с ним в дуэте до самой смерти Лэнга в 1933 году). В результате такого сочетания инструментов джаз обогатился новым характером звучания. Венути также успешно играл и в оркестре Пола Уайтмена.

Из других джазовых скрипачей эпохи свинга известен Стефан Граппелли (1908 – 1997). Как отмечается в литературе, этот французский музыкант с детства зарабатывал игрой на Монмартре, самостоятельно научившись играть в 12 лет [10, с. 71]. Позже он получил профессиональное образование в Парижской консерватории, а затем вместе с гитаристом цыганского происхождения Джанго Рейнхардтом создал ансамбль «Quintette du Hot Club de France», развивая новое свинговое направление – цыганский джаз (джипсиджаз, джаз-мануш). Такое соединение народной цыганской музыки и свинга получило широкое признание у европейской и американской слушательской аудитории и у самих джазовых музыкантов. К примеру, под впечатлением их игры во время гастролей в Европе (в 1930-е годы) музыкант Эдди Саут (1904 – 1962) начал и сам иг-

рать в стиле джаз-мануш в Америке, за что получил прозвище «Black Gypsy». Можно сказать, что во многом именно благодаря «цыганской» скрипке джаз-мануш превратился в полноценное направление свинга, в чем видится самостоятельный вклад Европы в американскую и мировую джазовую культуру. Отметим попутно, что и большая часть современных российских джазовых бэндов с участием скрипки играет именно джаз-мануш.

На творческую судьбу Эдди Саута оказал влияние тот факт, что в Америке черным музыкантам был закрыт путь в профессиональную классическую музыку, и именно джаз стал для них более доступным искусством [5]. Эдди Саут в детстве брал уроки игры на скрипке, а затем окончил музыкальный колледж, но в консерваторию он так и не был принят. С восемнадцати лет музыкант играл в танцевальных свинговых оркестрах, хотя и не расставался с мечтой об академической карьере. В 1930-х годах его мечта исполнилась, и он окончил консерваторию в Будапеште. Наряду с другими музыкантами-профессионалами Саут был причастен к развитию такого направления, как барокко-джаз, которое зародилось в эти годы. Лозунгом этого направления были слова «Jazz goes baroque!» («Джаз идет к барокко!») [5, с. 302]. Музыканты создавали адаптации-переработки музыкальных композиций эпохи барокко с целью приближения их к стилистике свинга. В 1937 году Саут и Граппелли записали вместе «свинговый» концерт Баха. Примечательно, что музыканты осуществляли параллельно и обратное действие, в результате которого в джаз они привносили черты классической музыки.

В отличие от Саута, переключившегося на джипси-джаз и свингование классической музыки, другой черный скрипач эры свинга, Лерой Гордон «Стафф» Смит (1909 – 1967) развивал американский свинг

[9, с.411]. В детстве Смита научил игре на скрипке отец, сам музыкант-любитель. А с 15 лет, вдохновленный Луи Армстронгом, он стал играть в бэндах. Впоследствии, в 1930-х годах Смит создал свой бэнд, секстет «The Onyx Club Boys», в котором выступал в качестве скрипача, вокалиста и композитора. Этот ансамбль получил популярность в Нью-Йорке. В 1950-х годах и позднее Смит выпустил несколько альбомов, в том числе скрипичных: «Have violin, will swing» (1957), «Black Violin» (1965). Стилль игры Стаффа Смита исследователи считают переходным от свинга к би-бопу, хотя сам музыкант весьма критично относился к новому стилю, пришедшему на смену свингу.

Незаурядной игрой Джо Вентути и Стаффа Смита был вдохновлен знаменитый скрипач из Дании, Свен Асмуссен (родился в 1916 году), который с 17 лет стал выступать с различными бэндами на датских круизных судах как скрипач, вибратонист и певец. Позднее он создал свой квартет, напоминающий квартет Вентути, который после выхода первой пластинки обрел популярность [8]. В дальнейшей своей творческой деятельности Асмуссен много экспериментировал со звуком и стилями, но все-таки остался прежде всего приверженцем свинга.

В 1966 году, через много лет после эры свинга, в Швейцарии произошла знаменательная встреча выдающихся джазовых скрипачей: Стефана Граппелли, Свена Асмуссена, Стаффа Смита и Жана-Люка Понти. Деятельность этого французского скрипача развивалась много позднее, чем других музыкантов, в период новых направлений, сменивших эпоху би-бопа. В сравнении с другими скрипачами, которые стали профессионалами-джазменами, выйдя из среды любителей-дилетантов, Жан-Люк Понти родился (в 1942 г.) в семье профессионалов (отец-преподаватель по классу скрипки, а мать – фортепиано), а

затем с отличием окончил Парижскую консерваторию и вошел в состав французского симфонического оркестра «Concerts Lamoureux» [8]. Жан-Люк Понти является экспериментатором в джазовой музыке, он активно пользуется синтезаторами, играет на пятиструнных и шестиструнных электроскрипках с добавлением звуковых эффектов.

Результатом отмеченной творческой встречи четырех талантливых скрипачей американской и европейской культур явилась запись «Violin Summit», оставившая для потомков память о скрипичном свинговом джазе. В нее были включены как собственные произведения Понти и Смита, так и их импровизации на темы композиций Дюка Эллингтона, Сонни Роллинза, Джонсона-Бурке, Ральфа Флангана.

Что же сближало скрипачей эпохи свинга между собой? Одной из главных черт их творческой деятельности было неустанный самообразование, вследствие которого они постепенно из любителей превратились в настоящих профессионалов высокого исполнительского уровня.

Другая объединяющая музыкантов черта заключалась в их стремлении к новаторству, экспериментированию в работе над звуком, стилями, техникой игры. Именно эта черта отличала скрипичный свинг от главенствующего в то время коммерческого свинга. Важно также подчеркнуть, что свинговые скрипачи предвосхищали многие особенности игры, которые стали типичны для сложной, изобретательной, интеллектуальной игры джазовых музыкантов, работавших в стиле би-боп. Все рассмотренные нами творческие личности были талантливыми деятелями в своей культуре, не только исполнителями, но и организаторами оркестров, ансамблей, дуэтов, а также авторами (композиторами) собственных джазовых композиций. Эпоха свинга, как мы отмечали, объедини-

ла музыкантов разных национальных школ и традиций, обеспечив их активное творческое взаимодействие как собственно в исполнительстве, так и в стилистике композиций и приемах скрипичной игры, в которой проявлялось интонационное и тематическое своеобразие, присущее американской или европейским культурам.

К примеру, Стафф Смит как представитель американской школы опирался на интонационные истоки американской джазовой музыки, его скрипка звучала в соотношении с духовыми инструментами, типичными для джаз-бэндов, и подражала им. Те же особенности во многом были присущи и игре Джо Венути, который сумел «приспособить» скрипку к духовому джазу. Француз Стефан Граппелли, представитель европейской школы, привнес в джаз народные элементы (французские, цыганские), а также опирался на классические музыкальные стили. Американские и европейские традиции в скрипичном джазе переплетались и взаимодействовали между собой, разные исполнительские школы весьма активно влияли одна на другую. Американец Эдди Саут под воздействием поездки в Европу воспринял стиль «джазмануш», а также экспериментировал в стиле барокко-джаза, а европеец Свен Асмуссен, вдохновленный творчеством Джо Венути, осваивал американский джазовый стиль.

Таким образом, взаимодействие американской и европейской культур в скрипичной джазовой музыке эпохи свинга базировалось не на принципе, сформулированном в работах Ю. Лотмана [7], по которому одна культура была донором, а другая реципиентом, а на равных основаниях свободных творческих отношений, контактов, взаимовлияний, способствующих восприятию чужого опыта и его органичному усвоению, с целью обогащения и дальнейшего развития своей национальной культуры. Скрипичная джазовая музыка

СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

эпохи свинга показала свою открытость другим культурам и, одновременно, восприимчивость ко всему новому, свежему, интересному, что было характерно для каждой из них. Скрипка как классический

инструмент сумела в джазе объединить фольклорные и профессиональные традиции разных национальных школ, способствовала межкультурной коммуникации между странами Америки и Европы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2., изд-е 2-е. – Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Беличенко С. Джаз для любознательных: Преджаз, классический джаз (1845 – 1900 – 1945). – М.: Сибирск. ин-т джаза, 2011. 292 с.
3. Джо Вентути: биографическая справка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.redhotjazz.com/venuti.html> (Дата обращения 20.03.2015)
4. Каяк А. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. – М.: Академический Проект, 2006. 256 с.
5. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 491с.
6. Кунин Э. Скрипач в джазе. Метод. Пособие. М.: Сов. композитор, 1988. 78 с.
7. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб. 2000. 704 с.
8. Музыка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.allmusic.com> (Дата обращения 20.03.2015)
9. Фейертаг В. Джаз. XX век. Энциклопед. справочник. СПб.: Изд-во «Скифия», 2001. 564 с.
10. Dregni M. Django: The Life and Music of a Gypsy Legend. – Oxford University Press, 2004.