

Фишер Анжелика Николаевна

СТИЛЕВАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ДЖАЗЕ 1940-Х ГОДОВ: ИЗ КОММЕРЧЕСКОЙ МУЗЫКИ К ЭЛИТАРНОМУ ИСКУССТВУ

В статье рассматривается феномен джазовой музыки на этапе стилового перерождения из массовой культуры в статус элитарного искусства; дается панорамное представление о двух исторически соприкасающихся стилях 1940-х годов - свинг и бибоп. Через сравнительный анализ их "стилевых портретов" раскрывается картина эстетического, лексического эволюционирования джазового искусства, экспонирующая его мобильность и многоаспектность, что актуализирует перспективы исследования джаза сквозь призму историзма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/53.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 2. С. 190-193. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Так, в рамках теологии смеха мы наблюдаем сакрализацию повседневности, ритуализацию обыденности или, как пишет А. В. Голозубов, «сакрализацию карнавала и карнавализацию сакрального» [1, с. 450]. Такое теологическое оправдание смеха не просто не вписывается в традиционное христианское мировоззрение, но и противоречит ему. Это делает необходимым и актуальным дальнейшее рассмотрение проблемы взаимосвязи религии и смеха в различных сферах наук о религии.

Список литературы

1. Голозубов А. В. Теология смеха как феномен западной культуры. Харьков: ТО «Эксклюзив», 2009. 468 с.
2. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. 64 с.
3. Громов Б. Ю. Таксономия теории смеха: проблема единого знания // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 4 (53). С. 379-383.
4. Добренко Е. Сталинская культура: методологическое удущье // Новое литературное обозрение. 2013. № 5. С. 352-361.
5. Карасев Л. В. Философия смеха. М.: Рос. гуманит. ун-т, 1996. 224 с.
6. Козинцев А. Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 234 с.
7. Лашенко С. К. Заклятие смехом: опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян. М.: Ладомир, 2006. 316 с.
8. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72-153.
9. Попкова Т. Д., Кондаков Б. В. Мир детей: мифологический аспект самобытия // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 4 (81). С. 174-187.
10. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Лабиринт, 2006. 256 с.
11. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 320 с.
12. Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. СПб. – Тарту, 1999. 384 с.
13. Столяр М. Советская смеховая культура. Киев: Стило, 2011. 301 с.
14. Федорова М. В. Сравнительный анализ философской антропологии П. Д. Юркевича и В. И. Несмелова: автореф. дисс. ... к. филос. н. Нижний Новгород, 2004. 26 с.
15. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 225 с.
16. Чеснов Я. Ю. Герменевтический подход к происхождению смеха // Этнографическое обозрение. 1996. № 1. С. 53-61.
17. Швечиков А. Н. Религия как объект научного познания: монография. СПб.: СПГУДТ, 2008. 367 с.
18. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

**GELOTOLOGICAL PROBLEMATIC IN THE CONTEXT
OF MODERN APPROACHES TO THE STUDY OF RELIGION**

Fedorova Marina Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
N. A. Dobrolyubov State Linguistic University of Nizhny Novgorod
marafed2204@mail.ru

The article considers possible methodological approaches to the analysis of the problem of interrelation between religion and laughter practices. The conceptual space of modern sciences dealing with religion can be defined by three basic positions with respect to gelotological problematic: firstly, it is “theology of laughter” appealing to the postmodernist theory of laughter. Secondly, it is phenomenology of religion, in particular the phenomenological method of M. Eliade. Thirdly, ideas of Russian religious philosophy are of methodological value for substantiation of “metaphysics of laughter”.

Key words and phrases: ritual laughter; metaphysics of laughter; theology of laughter; phenomenology of religion; postmodernism; new religiosity.

УДК 781

Искусствоведение

В статье рассматривается феномен джазовой музыки на этапе стилевого перерождения из массовой культуры в статус элитарного искусства; дается панорамное представление о двух исторически соприкасающихся стилях 1940-х годов – свинг и бибоп. Через сравнительный анализ их «стилевых портретов» раскрывается картина эстетического, лексического эволюционирования джазового искусства, экспонирующая его мобильность и многоаспектность, что актуализирует перспективы исследования джаза сквозь призму историзма.

Ключевые слова и фразы: джаз; коммерческий джаз; модерн-джаз; свинг; бибоп.

Фишер Анжелика Николаевна, к. искусствоведения
Тюменский государственный институт культуры
angela_fisher@mail.ru

**СТИЛЕВАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ДЖАЗЕ 1940-Х ГОДОВ:
ИЗ КОММЕРЧЕСКОЙ МУЗЫКИ К ЭЛИТАРНОМУ ИСКУССТВУ**

Джаз – ярчайший феномен поликультурного пространства XX века, сумевший не утратить своей значимости и для современности. Джазовая музыка занимает широкое фоническое поле в общей мультистилевой музыкальной панораме, являя собой пример молодого, но активно развивающегося искусства. За исторический

период немногим более чем столетие джаз продемонстрировал интенсивное эволюционирование, отраженное в богатой стилиевой палитре, колоритной картине сменяющихся друг друга направлений и течений.

Джазовая музыка «пестрит» названиями различных стилей, что свидетельствует о мобильности и многоаспектности этого явления. Развитие джаза – путь от фольклорно-бытового музицирования к элитарной культуре, авангарду – представляет богатый материал как для изучения предпосылок его *стилевых переРождений*, так и для исследования *общекультурных процессов эволюции*. При этом вопросы, связанные с обнаружением предпосылок стилиевых смен в джазе, раскрытие первопричин метаморфоз его музыкального языка представляют во многом еще не изученную область современного музыкознания, составляя одну из важнейших перспектив исследований джазового искусства.

Целью настоящей статьи является рассмотрение джазового феномена на одном из сложнейших этапов его исторического развития – в период «модуляции» из области массовой культуры в статус элитарного искусства. На примере сравнительного анализа двух исторически соприкасающихся стилей – свинга и бибоба – с экспонированием их эстетических и языковых характеристик исследован вопрос интригующей социально-эстетической, лексической переориентации джаза.

Общепринятые представления об афроамериканском джазе связаны именно со свинговым стилем. Он приобрел в США массовую популярность в предвоенные десятилетия, распространившись в 1940-1950-е годы в страны Европы и мира. Мелодичные, танцевальные по своей природе, наделенные завораживающей ритмической «раскачкой»¹ джазовые «стандарты» в исполнении биг-бэндов Д. Эллингтона, Б. Гудмена, Гл. Миллера и других оркестров покорили в свое время массовое сознание и надолго утвердились в роли ведущего вида развлекательного музыкального искусства. Воздействие джаза на другие жанры музыкальной эстрады и их сближение породили явления типа «свит»-музыки² и так называемого «коммерческого» джаза, имеющих развлекательно-прикладное назначение. Сложившееся восприятие джаза в качестве музыки для отдыха или танцев – вообще в функции звукового фона для приятного времяпрепровождения – прочно закрепилось в сознании большинства потребителей массового искусства.

Эпоха свинга совпала с периодом обществено-экономического подъема 1930-х годов. «Социальные причины широкого распространения джазовых биг-бэндов, – подчеркивает Е. Овчинников, – связаны с выходом США из полосы тяжелого экономического кризиса. Это вызвало оживление в общественной жизни, культуре, искусстве. Вновь просыпается интерес к развлечениям, легкой музыке, джазу» [3, с. 199]. Увеличившийся со стороны «потребителей» спрос на массовое развлекательное искусство привел к коммерциализации джаза и его европеизации. Возникло множество конкурирующих между собой танцевальных оркестров, лучшие из которых отличались достойным профессиональным уровнем. Во главе них стояли известные в джазовом мире музыканты – черные и белые.

Зарождение стиля свинг в 1920-е годы произошло в среде афроамериканских музыкантов. Однако популярность этой музыке принесли оркестры белых джазменов. Они оказывались в привилегированном положении: к их услугам были студии звукозаписи, средства рекламы. Для черных музыкантов выступление на сцене не являлось способом выражения. Между тем в 1940-е годы в среде черных музыкантов США созревало новое «подводное» течение, готовое сокрушить сложившиеся «удобные», потребительские по своей сути представления о характере и функциях джазовой музыки.

Середина XX века обозначает начало эпохи модерн-джаза, а первым течением, открывающим последующие разновидности джазовой музыки (вплоть до авангарда наших дней), считают стиль бибоб. Его рождение связано с Нью-Йорком, представляющим в 1940-е годы «город артистического авангарда и культурных вспышек» [2, с. 14]. Центром новоджазового движения черных в Нью-Йорке стал Гарлем – район, где сконцентрировались творческие силы черного джаза и находилось большое количество заведений, в которых постоянно звучал джаз и проводились джем-сейшн³.

Возможность свободного самовыражения, не связанного предписаниями и ограничениями, составила для темнокожих музыкантов главную ценность их совместного музицирования. Атмосфера со-творчества явилась той художественной средой, в которой родилось новое направление джаза. Выступления в джем-сейшн стали формой творческих поисков, экспериментов, дававших свежие импульсы развитию джаза. По словам пианиста Б. Тейлора, «соревнования и конкурсы среди музыкантов были просто фантастическими... Такие выступления хороши тем, что они стимулируют и вас, и ваших коллег. Если человеку бросили вызов на сессии, он не надеется на... повторение старого; он больше стремится к созданию оригинальных соло» [5, с. 334].

Круг негритянской молодежи, увлекшейся в 1940-е годы новаторским подходом к джазу, оказался достаточно широким. Каждый внес свой вклад в изменение стилистики джазовой музыки. Отмечая, что «боб был инновацией большого круга музыкантов», Г. Булез называет, наряду с ключевыми фигурами стиля – Т. Монком, Ч. Паркером, Д. Гиллеспи, имена гитариста Ч. Крисчена, ударника К. Кларка [6, S. 4]. Значительными фигурами в истории бибоба стали пианисты Б. Пауэлл, Т. Дамерон, контрабасисты Дж. Блентон, О. Петтифорд, Т. Поттер, ударники М. Роуч, А. Блейки и многие другие.

Боб решительно преобразовал все элементы прежних джазовых стилей – мелодию, гармонию, ритм, фактуру; «взорвал» стандартные синтаксические и композиционные «нормативы»; выдвинул на первое место импровизацию, отыскал новые приемы импровизационной игры; внес изменения в инструментальные ансамбли.

¹ *Swing* (англ.) – качание, балансирование.

² *Sweet* (англ.) – сладкий, приятный.

³ Например, в 1943 году здесь функционировали такие музыкальные клубы, как *Down Beat, Onyx Club, Famous Door, Kelly's Stables, Hickory House* и другие.

Главное достижение бибоба состоит в том, что он «перевел» джаз из музыки прикладного порядка в собственно музыкальное искусство. Именно в этой социально-эстетической переориентации джаза, а не только в эволюции имманентных свойств саморазвивающегося музыкального искусства скрыты корни процессов, повернувших «русло» афро-американской джазовой музыки в новом направлении. Бибоп стал первым стилем, открывшим дальнейшие перспективы в развитии джаза, породившим современные его разновидности. Они уже были адресованы людям, искушенным в специфике этого искусства.

Вполне закономерным для современного джаза является преобладание камерных форм музицирования, малых составов типа «комбо», где все члены ансамбля – солисты, а сольная импровизация есть главный центр художественного самовыражения индивидуального начала и смелого экспериментирования музыкантов.

Отход от практики биг-бэндов и выдвигание на передовой «фланг» джазовых трио и квартетов с их изысканным «саундом» и прозрачной фактурой, а также отказ от тяжелого бита (обусловленного прежней функцией использования джаз-оркестра как «тапера» для танцев) преобразили ритмическую синтаксическую и гармоническую основы джазовой музыки.

Освобождение от регулярно акцентируемой пульсации ударных породило более тонкие и сложные формы выражения свинга. Усложнились ритмические рисунки, в которых повторность стала избегаться – напротив, начали культивироваться прихотливость и неожиданность. Свойственные боперам сверхбыстрые темпы и нервно-напряженная манера игры придавали звучанию их музыки некий наэлектризованный характер.

Ритмическая изобретательность и непредсказуемость, а также идея развития свинговых по происхождению «уклонений» от метра спроецировались и на синтаксис. Мелодические фразы смещались относительно сильных долей, внезапно возникали на слабом времени и так же непринужденно обрывались. Избегание в строении мелодики равнодлительных построений приводило к асимметричному синтаксису. В импровизационных хорах мелодические линии – свободно развивающиеся и неустойчивые в своем раскованном полете – «пренебрегали» буквально всеми нормативными границами, обозначающими членение синтаксических и композиционных структур. Именновольная стихия импровизаций явилась источником преодоления и размытия банальных «квадратов» прежних джазовых форм.

Наиболее интересной и сложной областью новаторских экспериментов модерн-джаза явилась звуковысотная организация – самая специфическая сторона музыкального искусства. В афроамериканском джазе ее своеобразие исходит из особой природы фольклорного интонирования, свойственного черному населению Америки. Богатое призвуками речевого происхождения (хрипами; криками или шепотом), принципиально иное – лабильное, т.е. высотно неустойчивое пение – игнорирует все академические критерии *bel canto* и требования точно фиксированной чистой интонации. Высотные сползания и раскачивания звуков, «зашкаливающие» за пределы привычных европейскому уху «зонных» границ, нашли отражение в понятии «блюзовой» интонации, а особенности тембровой окраски были охарактеризованы в весьма примечательном термине *dirty-tones*¹.

В классическом джазе и даже в свинге все эти особенности мелоинтонирования еще почти не отражались в гармонической структуре функционально-аккордового содержания тональности. Иное дело – гармония нового джаза, позволившая по-своему воспроизвести вольности фольклорного пения.

Источником свежих явлений, усложнивших и обогативших язык джаза, стали собственные находки и заимствование завоеваний академической музыки XX века. «Джазовый музыкант освоил технику академической музыки», – считает У. Сарджент, подчеркивающий, как и другие исследователи, важность этого пути в процессе инновационных преобразований гармонии джаза [4, с. 202].

Произошедшая в 1940-е годы стилевая модуляция джаза открыла далекие перспективы для развития джаза вне развлекательно-прикладного функционирования, в русле особого вида искусства элитарной направленности. основополагающая роль в перерождении отводится бибопу, что подтверждается его иным социальным статусом и языковыми параметрами в сравнении с предшествующим этапом джазовой музыки.

В джазовых течениях, возникших вслед за бибопом, можно обнаружить развитие всех тенденций, заложенных в первом стиле модерн-джаза. Последующие направления современной джазовой музыки – вплоть до авангардных течений рубежа XX-XXI вв. – доказали перспективность завоеваний афроамериканского бибоба. Ориентация на освоение современного композиторского творчества нашла отражение в кул-джазе и в творчестве мастеров «третьего течения». Смелость в претворении фольклорного начала придала яркое своеобразие стилю афро-куба («латино», босса нова), а также современному этноджазу. Сверхнапряженный тон музыкального высказывания был подхвачен в хард-бопе. Сугубо джазовый пафос свободного импровизационного полета творческой фантазии нашел выражение в искусстве фри-джаза. Не прошло мимо завоеваний бибоба и умеренное течение «мейнстрим».

Современность убеждает в жизнеспособности и востребованности разных, исторически сменявшихся в XX столетии джазовых стилей: от популярных до элитарных. Это доказывает богатство и многообразие самого феномена джаза, рожденного на пересечении различных социальных и национальных культур.

Список литературы

1. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода: музыка и восприятие нового джаза. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 288 с.
2. Бергеро Ф., Мерлин А. История джаза со времен боба / пер. с франц. М. Чернавиной. М.: Астрель, 2003. 160 с.
3. Овчинников Е. История джаза: учебник: в 2-х вып. М.: Музыка, 1994. Вып. 1. 240 с.

¹ В буквальном переводе – грязные тоны (англ.).

4. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987. 296 с.
5. Шапиро Н., Хенгофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. М.: Синкопа, 2000. 432 с.
6. Buhles G. Charlie Parker // Jazz Podium. 1988. № 10. S. 3-7.

STYLE MODULATION IN JAZZ OF THE 1940S: FROM COMMERCIAL MUSIC TO ELITIST ART

Fisher Anzhelika Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Tyumen State Institute of Culture
angela_fisher@mail.ru

The article deals with the phenomenon of jazz music at the stage of its stylistic rebirth from mass culture into elitist art; gives a panoramic view of two contiguous historic styles of the 1940s – swing and bebop. Through the comparative analysis of their “stylistic portraits” the author reveals the picture of aesthetic, lexical evolution of jazz art exhibiting its mobility and multidimensionality, which actualizes prospects of jazz study through the lenses of historicism.

Key words and phrases: jazz; commercial jazz; modern jazz; swing; bebop.

УДК 785.11

Искусствоведение

Статья посвящена оркестровым сочинениям Эдварда Грига. В частности, делается музыкальный анализ, раскрывается содержание и определяется место в творчестве композитора последнего оркестрового сочинения – «Симфонических танцев». Основное внимание автор акцентирует на важном историческом значении опуса Грига, который создал оригинальную жанровую композицию. Название цикла, впервые определенное Григом для своей последней оркестровой партитуры, было закреплено в художественной практике и открыло целый ряд аналогичных по жанровой составляющей сочинений.

Ключевые слова и фразы: Эдвард Григ; симфонические жанры; симфонические танцы; фольклорный материал; романтическое искусство.

Хижнякова Анастасия Александровна

Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей
nastia_bell@mail.ru

НА ПУТИ К СИМФОНИИ: ПОСЛЕДНЕЕ ОРКЕСТРОВОЕ СОЧИНЕНИЕ Э. ГРИГА

Эдвард Григ (1843-1907) на протяжении всей жизни стремился к монументальным симфоническим жанрам. Известно, что осталась неопубликованной симфония c-moll, написанная в ранний период творчества. Оркестровые сочинения композитора, в том числе «Пер Гюнт», подготовили появление «Симфонических танцев» ор. 64 (1898) – последней композиции Грига в крупном жанре¹.

Время написания «Симфонических танцев» словно бы соединило в жизни композитора радость творчества (летом 1898 года им был организован в Бергене первый норвежский музыкальный фестиваль) и предчувствие скорой смерти, угасание сил (тяжелая болезнь). Можно предположить, что он задумал симфоническую партитуру, однако фольклорный материал «продиктовал» иные условия организации цикла.

Так определилась концепция сочинения, в которой переплелись жанровые идеи симфонии и танцевальной сюиты, причем в раскрытии образного мира произведения явственно ощутимы идеи бессмертия и смерти, борьбы и страдания, вечного и преходящего. Благодаря фольклорному основанию, стало возможным поднять тему, связанную с национальными традициями, с поэтикой природы, с вечными мотивами красоты, любви, прошлого и настоящего, при этом с характерным для композитора личностным, исповедальным тоном высказывания.

Лирик по складу своего таланта, тяготея к миниатюре и камерным жанрам, Григ в «Симфонических танцах» поднимается на новую ступень обобщения волновавших его тем, которые пронзительно остро, мощно (полный состав оркестра с тремя тромбонами, тубой и четырьмя валторнами) зазвучали в его последнем оркестровом опусе. Образуя четырехчастный симфонический цикл, четыре народных танца в своем развитии дают возможность запечатлеть разнохарактерные образы народной жизни, при этом выразительно раскрыть и внутренний мир личности.

Важно: объединив разные танцы с симфонической логикой их развития, Григ вывел композицию к новой жанровой сфере, поднял танец на особый уровень осмысления прошлого-настоящего.

Что же представляют собой «Симфонические танцы» Эдварда Грига? В чем их своеобразие? В этих и других вопросах нам предстоит разобраться в процессе анализа произведения.

¹ «Отказ от крупных форм в это время был вызван у композитора тяжелым состоянием здоровья. Болезнь легких, которой с юных лет страдал Григ, к пятидесяти годам осложнилась заболеванием сердца. Тяжелые приступы астмы порой совершенно исключали возможность работы. Для длительного творческого усилия не хватало дыхания» [6, с. 448].