

Полянський Тимур В'ячеславович,

Інститут мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка,

б-р І. Шамо, 18/2, м. Київ, 02152

ORCID id 0000-0003-0533-6673

РЕГТАЙМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Предметом цієї роботи є аспект проникнення джазових ідіом, зокрема прийомів регтайму, в музику академічної традиції початку ХХ ст. Основна увага концентрується на творчості найбільш знакових європейських композиторів, перш за все членів відомої французької «Шістки», а також видатних майстрів американської академічної музики. Усе це підкріплено нотними прикладами, що дають цілісне уявлення про предмет дослідження.

Ключові слова: академічна музика, джаз, регтайм, стиль, традиції.

Полянский Т.В.

Рэгтайм в творчестве композиторов академической традиции

Предметом этой работы является аспект проникновения джазовых идиом, в частности приемов рэгтайма, в музыку академической традиции начала ХХ в. Основное внимание концентрируется на творчестве наиболее знаковых европейских композиторов, прежде всего членов известной французской «Шестерки», а также выдающихся мастеров американской академической музыки. Все это подкреплено нотными примерами, которые дают целостное представление о предмете исследования.

Ключевые слова: академическая музыка, джаз, рэгтайм, стиль, традиции.

Polyanskyi T.V.

Ragtime in the work of composers of academic tradition

The twentieth century can be called a century of universal synthesis, and the specific feature of musical creativity is synthetic nature of creative thinking. The expansion of intonation sphere, free dialogue of various genres, styles are becoming more obvious, and in this process an extraordinary role is given to mass music and jazz. The twentieth century created the opportunity not only to take paints from the richest palette, but also to mix them boldly. More often there are compositions in which the effects of various expressive systems are pronounced. So these effects absorb the elements of jazz idiomatics. It means all kinds of symbioses with jazz, which are called hybrid genres: jazz opera, jazz ballet, jazz symphony, jazz oratorio, etc. The interaction of academic and jazz music took place at different stages of the evolution of the world musical culture, and the formation of this trend is associated with the creativity of composers of the academic tradition of the USA and Western Europe in the late 19 – early 20 century.

The subject of this work is the aspect of the penetration of jazz idioms, precisely, the methods of ragtime into the music of the academic tradition of the early twentieth century. The main focus is on the work of the most significant European composers, primarily members of the famous French "Six", as well as outstanding masters of American academic music. All this is supported by musical examples (notes), which give a holistic view of the subject of research.

Key words: academic music, jazz, ragtime, style, traditions.

© Полянський Т.В., 2017

У безмежному світі музики все співвіднесено, взаємопов'язано.

Ніщо не може розвиватися відокремлено.

Усі жанри в музиці «перегукуються» і чують один одного.

Родіон Щедрін

Вступ. Особливістю мистецтва ХХ ст. є синтетичність художнього мислення, і в цьому

зв'язку взаємодія джазу і академічної музики може бути віднесена до однієї зі стійких тенденцій музичної творчості нашого часу. Дійсно, мало

хто із сучасних композиторів проігнорує необхідність відгукнутися на джазову музику, що наближається за деякими параметрами до «неофольклору» сучасної епохи.

Взаємовплив академічної музики і джазу мав місце на різних етапах еволюції світової музичної культури. Зародження і формування вказаної традиції відносять до кінця XIX — першої третини XX ст. і пов'язують передусім з проникненням виразних засобів раннього джазу, зокрема регтайму, в Європу. І це не випадково. Старий Світ переживав період перегляду і критичного осмислення концепції європейської культури, перетворення звичних уявлень про літературу, музику, пластичні мистецтва. Саме тоді зароджувалися всілякі експериментальні течії та напрями, у яких сталим академічним і романтичним канонам нерідко протиставляли нові, нігілістичні, навіть радикальні, викладені в численних теоріях і деклараціях.

Заперечення сентиментальності та чутливості, маніфести футуристів із закликами виганяти з мистецтва такі «інтелектуальні отрути», як «прагнення до краси, фатальної та ідеальної», захоплення композиторської молоді Європи естетикою мюзик-холу, естрадного ревію — усе це результат інтенсивного формування основ нового художнього світовідчуття, усвідомлення вичерпності традиційних засобів виразності. Звідси і підвищений інтерес до синкопованої музики, імпровізації, джазу, унаслідок чого почали виникати нові стилі та методи композиторського письма.

Отже, з'явившись в Європі, регтайм, кек-уок і взагалі незнані доти афроамериканські ритмічні тонації відразу потрапили у поле зору музикантів академічної традиції, насамперед групи молодих композиторів сучасної французької музики, що увійшла в історію під назвою «Шістка». І це не випадково.

Задовго до появи джазу в Європі, у французькому мистецтві спостерігався особливий інтерес до негритянської культури. Так, багато мотивів робіт *Поля Сезанна*, *Анрі Тулуз-Лотрека*, *Кіс Ван Донгена*, раннього *Пікассо* й інших художників були нав'язні негритянською тематикою. Взагалі, у французькій культурі того часу спостерігалася тенденція до поєднання незвичних стильових манер, асиміляції різних позанаціональних елементів, і Париж, який був центром цих процесів, приваблював багатьох талановитих, сповнених сміливих ідей представників багатьох національних традицій, зокрема афроамериканців [6, 14]. Значний успіх мали виступи менестрельних гуртів і ансамблів з Америки, наприклад: оркестру раніше згаданого «короля маршів» *Джона Філіпа Сузи*, «*Syncoated Band*» *Луїса Мітчела*, «*Hell Fighters*» *Дж. Юрона* (який навіть був запрошений для участі в параді з нагоди закінчення Першої світової війни). На французькій концертній

естраді, у численних кабаре та ресторанах користувалися популярністю мелодії негритянських пісень і танців.

Без сумніву, у тому, що нова ритміка найвідчутніше дала про себе знати саме у Франції, величезну роль відіграли і давні видовищні традиції культури цієї країни. Приміром, ярмарковий театр досяг розквіту ще в XIV ст. та був відроджений у менестрельному виконавстві на початку XX. Отже, саме французькі професійні композитори стали піонерами у сфері взаємодії музики академічної та неакадемічної традицій. Проте не менш активними були й інші країни, де багато творів написано під впливом джазу.

Варто зазначити, що композитори академічної традиції зазвичай не прагнули створювати суто джазові твори. Вони найчастіше використовували лише окремі елементи джазу, які, втративши свою специфічність, трансформувалися в абсолютно нові засоби виразності. Переважно це стосувалося поліритмічної природи цієї музики, остигності та синкопованості її ритму. А оскільки перші кроки джазу були пов'язані саме з танцювальною музикою, то більшість п'єс створювали у формі побутових танців, які відрізнялися простотою та доступністю для сприйняття. Наведемо кілька найбільш характерних прикладів творів композиторів різних національних шкіл, безпосередньо пов'язаних як з регтаймом, так і з джазом взагалі.

Близькою стилізацією раннього регтайму є «Кек-уок Голлівога»¹ («*Golliwog's Cakewalk*») з циклу «Прелюдії для фортепіано» *Клода Дебюссі* (1862–1918), який у деяких виданнях перекладають ще як «Ляльковий кек-уок».

У цій п'єсі вражає точно узагальнено головні риси регтайму:

- а) специфічна ритмічна організація, в основі якої вже відома ритмічна формула ♪ ♩ ♪;
- б) ударні акценти на слабкій долі;
- в) характерний прийом звуковидобування з підвищеною жорсткістю артикуляції;
- г) паузи на першій долі тощо [4, 152].

Мотиви менестрельної естради звучать і у прелюдії Дебюссі з того самого циклу, який так і називається — «Менестрелі» («*Minstrels*»). У ній засобами фортепіанної фактури дуже дотепно та винахідливо передано і «котячу», ковзаючу ходу, і танцювальні па акторів менестрельного театру, а також характерні прийоми гри на банджо, тамбурині та кістках — головних інструментах менестрельного «бенду».

Отже, можна стверджувати, що знайомство композитора з джазом, особливо з ранніми його формами, було достатньо ґрунтовним. І хоча

¹ Голлівог — назва гротескової чорної ляльки чоловічої статі. Таке прізвисько мали й персонажі у спектаклях чорних менестрелів.

джазовий прототип у них один і той самий — регтайм і споріднений з ним кек-уок, — цілком очевидно, що Дебюссі, як і багато інших композиторів академічного напрямку, сприйняв джаз у найрізноманітніших його проявах, і ці п'єси справедливо сприймаються як «родзинки» його фортепіанних циклів. А в 1903 р. він написав ще і «*Rhapsodie для саксофона з оркестром*».

Джаз цікавив і *Моріса Равеля* (1875–1937), хоча ознаки регтайму в його творах проявляються не так явно, як у Дебюссі. Передусім потрібно відзначити його інтерес до танців джазового характеру: фокстрот Чайника і Чашки, а також танок метеликів і бабок з опери «Дитя і чаклунство». Побіжно Равель торкнувся і блюзу, інтонації якого можна почути як у «Концерті для фортепіано G-dur», так і в «Сонаті для скрипки і фортепіано». Перша тема Allegro фортепіанного Концерту № 2 для лівої руки, якою він і завершується, теж має явно виражений джазовий характер: достатньо звернути увагу на характерний рух паралельними тризвуками у виконанні ансамблю духових. Цей прийом часто використовують у традиційному джазі [6, 13].

Джазова лексика проникла і в твори *Артура Онеггера* (1892–1955), хоча у цілому її вплив на творчість цього майстра, одного з найвизначніших композиторів ХХ ст., був не таким значним, на відміну від опусів його колег по відомій «Шістці». Нова ритмоінтонаційна сфера цікавила Онеггера передусім як потужний засіб оновлення музичної мови, тому, використовуючи джазові ідіоми та створюючи алюзії на джазову ритміку, він усе ж залишався у межах наявної європейської традиції.

Показовою в цьому плані є ораторія-містерія «*Жанна д'Арк на багатті*» для солістів, хору й оркестру, де музику високого симфонічного стилю вдало поєднано з простими, легкими для запам'ятовування танцювальними мелодіями, у розробку яких уміло «вмонтовано» окремі елементи джазу, що нагадують регтайм, фокстрот або чарльстон.

Проте найбільш близький до джазової стилістики твір А. Онеггера (з використанням рег-ритміки) «*Концертіно для фортепіано з оркестром*». Це тричастинний цикл, у якому композитор, застосовуючи той чи інший джазовий прийом, майстерно грається своїм умінням поєднувати різні техніки. Це надзвичайно прозорий, рухливий, розбавлений «великої техніки» та віртуозності романтизму, сповнений розкрипачених ритмів твір — блискучий зразок синтезу протилежностей: міської пісенності Франції, елементів джазу та складної політональної музичної мови, такої типової для Онеггера.

Один зі шляхів розвитку музичної культури вбачав у джазі й найбільш парадоксальний композитор французької «Шістки», її «духовний

батько» — *Ерік Саті* (1866–1925). Безперечний авторитет і творчий наставник цього об'єднання, Саті став своєрідним індикатором оновлення, що миттєво відреагував на нові віяння і визначив нові шляхи розвитку своєї культури. До речі, дванадцятитонову систему він також почав використовувати раніше за інших французьких композиторів.

Його першою п'єсою, сповненою рег-ритмами, була фортепіанна сюїта «Джек у коробці» («*Jack in the Box*»), інший переклад — «Бісик у табакерці». Саме так називалися фігурки ляльок у музичних скриньках, а як відомо, регтайм нерідко виконували за допомогою саме механічних фортепіано, що надавало звучанню бездушності та ляльковості. «Джек у коробці» складається з трьох частин (Прелюдії, Антракту і Фіналу), в основі яких лежать характерні прийоми, наближені до регтайму. Особливо яскраво це виражено в ритміці, фактурі та гармонії першої п'єси — Прелюдії: бас-акорд у широкому діапазоні, люфтпаузи, підвищена артикуляція та інші типові риси регтайму [8, 14].

Під впливом регтайму було створено і багато інших його творів, зокрема балет «Парад», у якому цитати побутових танців, вуличних і кабаре-тових пісень, покладені на гостро синкоповану перехресну ритміку, стають уособленням пульсації пришвидшеного темпу сучасного життя. Музика балету сповнена найнезвичнішими прийомами і шумовими ефектами, як-от: стук друкарської машинки, постріл револьвера, удар долонею і громові хвилі. Також використовуються автомобільні клаксони, різні сирени, бутилофон тощо. Центральний номер балету — «*Reg-Time Parade*», який взагалі став однією з популярних сторінок музики Е. Саті. У подальшому багато з того, що знайдено та започатковано композитором, було підхоплено іншими музикантами і знайшло продовження на європейському ґрунті у ХХ ст.

Творчість Саті справила значний вплив на *Жоржа Орика* (1899–1983), одного з найбільш яскравих сповідувачів духу «Шістки». Це передусім знайшло відображення в незвичній виразності мелодики, схильності до іронії, жарту в інтонаційно-образній побудові творів. Захопившись естетикою мюзик-холу і негритянським джазом, він створив оригінальну п'єсу «*Прощавай, Нью-Йорк!*» («*Adieu, New York*»), витриману в гротесковій манері з елементами регтайму і використанням особливостей популярного на той час фокстроту. Вона призначалася для пантоміми і спочатку була написана для симфонічного оркестру, але згодом автор зробив перекладення для фортепіано. У 20-ті роки п'єса «Прощавай, Нью-Йорк!» звучала у багатьох країнах і за популярністю перевершила навіть «регтайми» І. Стравінського [2, 10].

Джазом були навіяні і твори *Даріуса Мійо* (1892–1974), який з усіх композиторів групи

«Шість» мав найбільший інтерес до цієї музики. Зауважимо, що як композитор він багато в чому сформувався саме під впливом нетрадиційних, нових для європейської свідомості явищ музичної культури (у цьому випадку негритянського фольклору). Один з прикладів — цикл «*Три рег-капрічіо для фортепіано*», у якому використано характерні прийоми не лише регтайму, але й різних жанрів традиційного джазу й естрадної музики початку ХХ ст. (в одній із п'єс очевидні риси чарльстону).



Інший твір Мійо з елементами регтайму — сюїта «*Карнавал у Новому Орлеані*». Це чотири п'єси: «Останній день карнавалу! Шикарна солома!» («*Mardi gras! Chic a la paille!*»), «Чорне доміно Кажана» («*Domino noir de Cajan*»), «Танці у мосьє Дега» («*On dance chez monsieur Degas*») і «Сто тисяч ударів» («*Les mille cents coups*»). У них (особливо в першій і четвертій) Мійо майстерно використовує різні фактурні елементи регтайму: широкий діапазон в акомпанементі, чергування синкоп у темі, люфтваузи між реченнями, посилюючі звучання акценти, синкопи і паузи на сильних долях тощо [8, 13].

Регтаймова ритміка також виразно відчувається і в пантомімі-фарсі «*Бик на даху*», а в балеті «*Створення світу*» з'являється абсолютно новий інтонаційний синтез, пов'язаний із традиціями як негритянського, так і латиноамериканського фольклору.

Невтомний експериментатор, він звертається і до бразильської музики. Так, з'являється сюїта «*Бразильські танці*» («*Saudades do Brasil*»), у якій найбільш важливим елементом є ритм. Цікаво, що в цьому творі ритмічна поліфонія створюється шляхом опори мелодії з химерним ритмічним рисунком на постійно повторювану ритмічну схему в акомпанементі — прийом типово джазовий.

Пожвавлене життя артистичного Парижа, який був у ті роки центром розвитку західноєвропейського мистецтва, приваблювало багатьох молодих музикантів з різних країн світу. З цим містом пов'язаний один з періодів біографії видатного чеського композитора, випускника Празької консерваторії *Богуслава Мартину* (1880–1959).

Зблизившись із французькою музичною культурою, він активно цікавився творчістю К. Дебюссі, І. Стравінського, який жив тоді в Парижі, та, звичайно, відомої «Шістки». Саме там молодий композитор познайомився з джазом, про який у 1925 р. писав: «Поява джазу за наших

днів з його прискореним ритмом життя, посліхом і підвищеною активністю не випадкова. Це одна з вимог сучасності: безперервний пульс джазу, єдність у хаосі ритмів відбивають нестримність і нервовість доби, і немає нічого дивовижного в тому, що майже вся молодь повністю прийняла джаз».

До серії фортепіанних творів Б. Мартину, написаних під впливом рег-ритмів, належить цикл «*Вісім прелюдій*» (у них він звертається до танцювальних образів), «*Фокстрот, народжений на рожку*» (з використанням характерної техніки бас-акорд), «*Нова лялька*» (своєрідна стилізація шимі²) і «*Блек ботм*»³ [2, 10].

Ще один чеський музикант — композитор і піаніст *Ервін Шульгоф* (1894–1942) використовував у своїй творчості елементи джазу. Як і його земляк Б. Мартину, Шульгоф закінчив Празьку консерваторію, після чого удосконалював власну майстерність у навчальних закладах Відня, Лейпцига, Берліна та Кельна. Ґрунтовно вивчивши класичну спадщину, він зосередив свою увагу переважно на сучасній музиці. Твори Ігоря Стравінського і Бели Бартока, додекафонія Арнольда Шенберга й Альбана Берга, творчість Леоша Яначека та композиторів «Шістки» — усе це складало коло інтересів допитливого музиканта. Коли з'явилась чвертьтонова система, він почав активно працювати в цій галузі та був одним з перших, хто виконував на підготовленому фортепіано твори Алоїса Хаби⁴ [2, 11].

Природно, що такий музикант не міг пройти повз джаз, прихильність до якого зберігав упродовж усього життя. «Якщо хто-небудь чув джаз у справжньому складі та зі справжніми виконавцями, — писав він, — той знає, наскільки привабливим є ритмічний і звуковий вплив цієї музики».

Важливе місце у творчості митця займають фортепіанні твори, передусім, безперечно, ті, у яких втілено специфіку джазу. «*П'ять замальовок*» (1919) — перший схожий опус, де використано форми таких популярних тоді танців, як фокстрот, уан-степ⁵ і матчиш⁶.

² Шимі (буквально «сорочка») — салонний бальний танець афроамериканського походження. Виник наприкінці ХІХ ст. в США. Його назва пов'язана з характерними рухами танцюристів, які неначе намагаються струсити з плечей свої сорочки. У Європі був популярний з кінця Першої світової війни до середини 20-х років.

³ Блек ботм — танець північноамериканських негрів, що жили в нижній долині річки Міссісіпі.

⁴ Алоїс Хаба (1893–1973) — чеський композитор і теоретик, засновник чвертьтонової системи.

⁵ Уан-степ (буквально «один крок») — північноамериканський швидкий танець. У Європі набув поширення у 10-х роках ХХ ст.

⁶ Матчиш — життєрадісний бразильський народний міський танець. Виник наприкінці ХІХ ст. У Європі існував до середини 20-х років.

Одну з мініатюр написано у стилі регтайму, техніка якого наклала значний відбиток на багато фортепіанних творів композитора. Потім було створено «П'ять джазових етюдів» (1926), «Джазові ескізи» (1927), «Джазову танцювальну сюїту» (1931), а також цикл «Hot Musik» (1928), який об'єднав десять синкопованих етюдів на різні види техніки. Але найбільш яскравою є, мабуть, токата на тему шими Зеза Конфрі «Кошеня на клавішах» («Kitten on the Keys»). Зазначимо, що цей дуже популярний твір Конфрі — класичний зразок фортепіанного стилю «Навелті» («Novelty»), одного з відгалужень регтайму. Попри те, що тему токати запозичено, її все ж варто розглядати як виключно оригінальний твір, котрий, поза сумнівом, належить до вершин фортепіанної майстерності митця.



Шульгоф високо цінував творчість Конфрі. Так, в одній зі своїх статей він писав: «До його геніальної ритмічної винахідливості я маю найбільшу повагу». Варто зазначити, що творчість Ервіна Шульгофа пробудила інтерес до джазу в багатьох його співвітчизників: Е. Буриана, Я. Єжека, А. Мойзеса, К. Рейнера та інших, хто продовжив традиції, закладені цим дуже талановитим музикантом [2, 13].

Стилістика джазу набула значного поширення і в творчості німецьких композиторів. Твори, навіть його впливом, є, приміром, у Пауля Хіндеміта (1865–1963). Елементи синкопованої музики можна знайти в його «Камерній музиці № 1», де композитор використовує мелодію популярного фокстрота «Вільм-Вільм». У традиціях менестрельної естради написана і фортепіанна мініатюра «Танець дерев'яних ляльок». Природно, що усе це трактується не у своєму чистому вигляді, а в переплавленому з індивідуальним стилем.

Маючи репутацію розвінчувача шаблонів, Хіндеміт створює оригінальну сюїту для фортепіано «1922» ор. 26, прообраз старовинної танцювальної сюїти, у якій замість старовинних танців використовуються сучасні — шими, бостон, регтайм, елементи джазу. До речі, «Регтайм» супроводжується цікавою декларацією: «Забудь про все, чому тебе навчали на уроках фортепіано, не розмірковуй довго над тим, четвертим або шостим пальцем ти повинен ударити *dis*. Грай цю музику стихійно, але завжди строго в ритмі, неначе машина. Спріймай рояль як цікавий ударний інструмент і трактуй його відповідно».



Вплив джазу позначився практично на всіх основних жанрах музики академічної традиції. Певною мірою це стосується й опери. І тут виняткове значення мають твори композиторів саме австро-німецької школи. Насамперед, це Курт Вайль (1900–1950) з його «Оперою жебраків», Ернст Кшенек (1900–1991) з операми «Джоні награв» і «Стрибок через тінь», а також Альбан Берг (1885–1935) з оперою «Лулу». І хоча «Лулу» написано з використанням додекафонної техніки, проте там є широкий простір для експериментів, як-от: участь джаз-бенду, введення епізоду «Регтайм», котрий відіграє значну роль у створенні музичної характеристики головної героїні, та багато іншого.

Величезний інтерес до джазу, особливо до регтайму, проявив геній ХХ ст. Ігор Стравінський (1882–1971). Пильний до музичних нововведень експериментатор з різними музичними системами, Стравінський не міг пройти повз такий яскравий музичний феномен, і в його так званих «джазових» творах регтайм займає особливе місце. Звернемо увагу на те, що слово «регтайм» введено в назви низки творів великого майстра ще тоді, коли він жив у Європі: «Регтайм для 11 інструментів» (1918), «Регтайм» з «Історії солдата» (1918), «Piano Rag Music» (1918).

Він писав з цього приводу: «На моє прохання мені надіслали записи негритянської музики, яка мене зачарувала своїм істинно народним характером, свіжістю й новизною ритму, що вочевидь вказує на негритянське походження. Ці враження навіяли думку про створення складного портрета нової танцювальної музики у вигляді концертної п'єси, як у минулому композитори своєї доби віддали належне менуету, вальсу, мазурці». Та і згодом, у його американський період, вплив регтайму теж відчутний. Досить згадати «Прелюдію для джазового оркестру» (1937, друга ред. 1953) і «Ebony Concerto» (1945), створену на замовлення Бенні Гудмена. При цьому він не відтворює досвідом всі ознаки жанру, а використовує окремі, особливо характерні елементи, органічно вплітаючи їх у риси власного індивідуального стилю.

Найбільш оригінальний елемент регтайму — ритм, і Стравінський значну увагу приділяє саме джазовій ритміці. Оригінально трактує він і метрику регтайму. За приклад візьмемо «Piano Rag Music». П'єса починається звичним чотиритактовим вступом у характерному для регтайму парному розмірі 4/4, але впродовж наступних чотирьох тактів метрична структура змінюється: 6/8 (причому трактується як 5/8 + 1/8), потім 5/8, 5/4 і знову 4/4.



Є в "Piano Rag Music" також епізоди без тактової розмітки, де піаністові надано свободу вибору розставляння акцентів у тій чи іншій фразі, що підкреслює імпровізаційну природу джазу.

Для регтаймів Стравінського, як і для інших його так званих джазових творів, характерне використання різних фактурних прийомів для створення ефекту ексцентриади, гротеску, що сягають далеко в менестрельну традицію. У поєднанні з дисонансними гармоніями, кластерами, винахідливою акцентуацією вони надають їм особливу, виразну концертність, блиск і урочистість. Щодо форми цих творів, то у Стравінського вона зазвичай набагато складніша й різноманітніша, ніж класичні зразки цього жанру.

Засоби виразності регтайму та джазу позначилися і на творчості американських композиторів академічної традиції, проте використовувати їх останні почали, як не дивно, набагато пізніше за своїх європейських колег.

Парадокс полягає в тому, що професійні композитори того часу не бачили, та, мабуть, і не хотіли бачити на рідному ґрунті багатство й оригінальність не лише негритянського, але й інших видів національного фольклору. Як пише В. Конен, *«жоден з них не помітив менестрельних пісень, не відчув наближення джазової доби. Навіть у період народження джазу, коли багато видатних європейських музикантів зацікавилися його самобутніми народними елементами, американські композитори-“фольклористи” виражали у ставленні до нього “високолобу” зневагу»*.

У підсумку одним з перших відомих композиторів, який звернув увагу на афроамериканський фольклор, став зовсім не американець, а європеець Антонін Дворжак (1841–1904), котрий декілька років очолював Національну консерваторію Нью-Йорка. Про це свідчать теми з його знаменитої симфонії «З Нового Світу» (1893), створені під враженням від негритянських наспівів, синкоповані ритми, що нагадують ранній регтайм у струнному квартеті під назвою «Американський» тощо.

Приклад Дворжака, його гостре зацікавлення афроамериканським фольклором спонукали американських професіоналів пильніше поглянути на те, що звучало навкруги і чому вони досі не приділяли уваги. У зв'язку з цим показовою є творчість Артура Фаруела (1872–1952) та Г. Гілберта (1868–1928), автора симфонічної поеми «Танці на майдані Конго», «Комедійної увертюри на негритянські теми», «Негритянської рапсодії», «Індіанських сцен» для фортепіано та безлічі інших творів, основу яких становлять афроамериканські, індіанські й англо-кельтські теми.

У 1910 р., за чверть століття до появи знаменитої «Поргі і Бесс», основоположник класичного регтайму Скотт Джоплін оприлюднив

оперу «Тримоніша» (*"Treemonisha"*⁷), музична мова якої є синтезом афроамериканських і європейських елементів з широким використанням регтайму. Упродовж опери, котра починається та закінчується музикою у стилі регтайму, звучать цитати з творів як самого Джопліна (фрагмент «Кленового листка» на початку III дії), так і інших авторів.

Слід зазначити, що ще до появи «Тримоніші» на американській землі виникали сценічні твори, написані доморощеними композиторами, проте всі вони були лише слабкою копією європейської музичної драми. Тому твір саме Джопліна є першою та, що важливо, створеною саме корінним жителем, достеменно національною оперою США.

Та от що цікаво: «Тримоніша» — це громадянська героїчна драма, і мотиви регтайму в інструментальних, переважно танцювальних епізодах, здавалося б, не зовсім відповідають спрямованості теми. Проте, як пише В. Конен, *«їх подано не оголено, не “в лоб”, а майстерно й тонко втілено, органічно вплетено в загальну музичну тканину»* [4, 193].

Любов до джазу, глибоке розуміння цієї гілки американського фольклору пронизує творчість Джорджа Гершвіна (1898–1937), великого американця, який чудово відчував незвичайні виразні можливості своєрідного мистецтва. *«Джаз — музика, — писав композитор. — Він користується тими ж нотами, що і Бах <...> Це самобутнє американське досягнення, яке так чи інакше накладе відбиток на музику майбутнього <...> Я вірю, що джаз може стати підґрунтям для серйозних симфонічних творів, що мають довготривалу цінність»*.

Синтез джазу й академічної музики заклав підвалини низки його творів, написаних у традиціях великих класичних жанрів, таких як «Рапсодія у блюзових тонах» (1924), «Концерт для фортепіано» (1925), «Американець у Парижі» (1928), «Друга рапсодія» (1931) і, нарешті, знаменита «Поргі і Бесс» (1935), що зіграла виняткову роль у історії американської культури. У концертній інструментальній музиці це — так званий симфонічний джаз.

Щодо регтайму, то у творчості Гершвіна він не представлений відкрито, проте там, де його елементи так чи інакше присутні, відчувається глибоке розуміння природи і стилістики цього жанру. Наприклад, у «Рапсодії у блюзових тонах» композиційна структура побудована на контрастному зіставленні декількох розділів, заснованих на трьох головних темах, з яких перші дві

⁷ Тримоніша — вигаданий персонаж. Немовля, знайдене під деревом жінкою на ім'я Моніша й тому назване Тримоніша (англ. tree — дерево), зростає героєм, який піднімає свій народ на боротьбу за свободу.

близькі блюзовим наспівам, а у третій чітко вималюється ритм регтайму. В опері «Поргі і Бесс», сповненій гротескних епізодів, у сцені виходу на пікнік звучить грайливий марш, написаний у ритмоінтонаціях регтайму.

Регтайм знайшов відображення і у творах багатьох композиторів-новаторів, які одразу після Стравінського також почали використовувати джазову поліритмію. Так, у другій частині свого двочастинного «Концерту для фортепіано» Аарон Копланд (1900–1990) — один із фундаторів сучасної американської композиторської школи — як основну ритмічну модель застосовує характерну для регтайму формулу «3 на 4», щоправда, у значно ускладненому та модифікованому вигляді. Принципи джазової поліритмії розробляв Копланд і в інших своїх симфонічних творах: «Симфонія для органу з оркестром» (1924), «Музика для театру» («*Music for Theatre*», 1925) тощо.

Цікаво, що регтайм привернув до себе увагу одного з найсміливіших новаторів музики ХХ ст. — американського композитора Чарльза Айвза (1874–1954), негативне ставлення якого до масової популярної музики Америки було загальновідомим. Проте регтайм став винятком, оскільки Айвз одразу відчув його неординарність, абсолютно нову ритмоінтонаційну сферу, тісно пов'язану з американською народною традицією. Він писав: «Якщо осягнути усі ці зрушення і “коливаючі” акценти (“*lilts*”), то починаєш відчувати, що вони відкривають нові виразні можливості, ще не випробувані, або випробувані дуже мало в музиці, що ґрунтується на рівномірних наголосах» [4, 162]. Як наслідок — поява таких оригінальних творів, як «Вулиця Енн» («*Ann Street*»), «Танці регтайм» («*Ragtime Dances*»), цикл «Три чвертьтонові п'єси» («*Three Quartertone Piano Pieces*») для двох фортепіано, у якому друга — скерцо-регтайм тощо.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що за нашого часу, коли джаз отримав наймасовіше поширення, використання його музичної мови професійними композиторами стало стійкою традицією. Елементи джазу органічно увійшли до діапазону засобів виразності сучасної музики, і такий синтез уже не сприймається як щось виняткове. Щодо регтайму, то навіть поверховий погляд на музику першої половини ХХ ст. дає змогу стверджувати, що цей феномен був лідером у списку всіх джазових і квазіджазових стилів, до яких зверталися композитори академічної традиції.

Сьогодні джазова музика сягнула далеко вперед від свого першоджерела, і звернення до регтайму стали доволі рідкісними. І це природно. За допомогою синтезу академічних і масових жанрів створюють джаз- і рок-симфонії, рок-опери та рок-балети, формують дедалі новіші типи синтезу. Проте, якщо уважніше придивитися, то в основі усієї цієї бурхливої динаміки жанрів лежить той самий моторно-ритмічний елемент, та сама темпова енергія старого доброго регтайму. А оскільки взаємодія двох галузей музики — процес відкритий, тривалий, зі своїми перервами, хвилями та ретротенденціями, то не можна виключити актуалізацію звернення до засобів виразності регтайму на абсолютно новому витку композиторської техніки. Тож крапку в цьому питанні ставити, мабуть, рано.

Наостанок наведемо цитату зі статті «Джаз і нова музика» одного з видатних російських композиторів ХХ ст. Едісона Денисова, контакти якого з цариною джазу загальновідомі: «Ми не повинні ставати снобами лише через те, що багато хто пов'язує народну музику і джаз із примітивними видами мистецтва, закривати дорогу їх природному проникненню в серйозну музику».

ДЖЕРЕЛА

1. Гнилов Б. Джазовий піанізм и фортепианное искусство / Б. Гнилов. — М. : Московская государственная консерватория им. Чайковского, 2003. — 192 с.
2. Замороко Н. Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века / Н. Замороко, В. Симоненко. — К. : Муз. Україна, 1989. — 160 с.
3. Казурова А. Преломление джазовой стилистики в творчестве отечественных композиторов академической традиции / А. Казурова. — М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1996.
4. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. — М. : Сов. композитор, 1984. — 310 с.
5. Корнев П.К. Искусство джаза / П.К. Корнев. — СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2009. — 240 с.
6. Матюхина М. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. Матюхина. — М., 2003. — 24 с.
7. Полянський Т. Традиційний джаз / Т. Полянський. — К. : Муз. Україна, 2015. — 336 с.
8. Светланова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. Светланова. — М., 2006. — 24 с.

9. Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922 Ragtime traces in the choro Segura ele [Hold him!] by Pixinguinha: composition, performance and iconography after the trip to Paris in 1922 *Nilton Antônio Moreira Júnior, Fausto Borém* Per Musi. 2011;(23):93-102. — DOI: 10.1590/S1517-75992011000100011

REFERENCES

1. *Gnilov B.* Dzhazovyi pianizm i fortepiannoie iskusstvo [Jazz Piano Techniques and Piano Art].— M. : Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. Chaikovskogo; 2003. — 192 s.
2. *Zamoroko N., Simonenko V.* Dzhaz i fortepiannaia muzyka pervoi poloviny XX veka [Jazz and Piano Music of the First Half of 20th Century]. — Kiev: Muz. Ukraina, 1989. — 160 s.
3. *Kazurova A.* Prelomleniie dzhazovoi stilistiki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov akademicheskoi traditsii [Refraction of Jazz Stylistics in Heritage of National Composers' Academic Tradition]. — Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. P.I Chaikovskogo. M., 1996.
4. *Konen V.* Rozhdenie dzhaza [Origin of Jazz]. — M. : Sov. kompozitor, 1984. — 310 s.
5. *Kornev P.K.* Iskusstvo dzhaza [Jazz Art]. —SPb. : Izdatelstvo SPbGUKI. — 240 s.
6. *Matiukhina M.* Vliianiie dzhaza na professionalnoie kompozitorskoe tvorchestvo Zapadnoi Yevropy pervykh desiatiletii XX veka. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniia. — Moskva, 2003. — 24 s.
7. *Polianskyi T.* Traditsiynyi dzhaz [Traditional Jazz]. — Kyiv : Muz. Ukraina, 2015. — 336 s.
8. *Svetlanova N.* Avtoreferat dissertatsii po teme «Dzhaz v proizvedeniakh yevropeiskikh kompozitorov pervoi poloviny XX veka: k probleme vliianiia dzhaza na akademicheskuiu muzyku» [Jazz in Works of European Composers of the First Half of 20 Century: to the problem of the influence of jazz on academic music]. — Moskva, 2006. — 24 s.
9. Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922 Ragtime traces in the choro Segura ele [Hold him!] by Pixinguinha: composition, performance and iconography after the trip to Paris in 1922 *Nilton Antônio Moreira Júnior, Fausto Borém* Per Musi. 2011;(23):93-102 DOI 10.1590/S1517-75992011000100011.