

# ДЖАЗ

Авторы: С. Н. Лебедев (с использованием материалов Ю. Н. Холопова)



Джаз-квартет Дж. Маллигана (США).

ДЖАЗ (англ. jazz; этимология неясна), род неакадемической музыки. Появился на Юге США в кон. 19 – нач. 20 вв. в результате взаимодействия афроамериканской и европейской муз. традиций, со временем распространился в США и Зап. Европе, приобрёл массовую популярность благодаря бурному развитию грамзаписи и радиовещания. Стилистич. признаки Д. легкоузнаваемы, их действие на слушателя имеет много общего с психотерапией (гипнотизирующий эффект повторяющихся слов, образов-интонаций, расслабляющий слушателя душевный комфорт). В тематике доведена до однозначности традиц. романтич. образность; открытая чувственность проникает как в текст (характерен заголовок композиции Каунта Бейси «I want a little girl» – «Хочу малышку»), так и в саму джазовую интонацию, снимающую, отменяющую в личном общении социальный регламент, «старомодный» этикет. С [массовой](#)

[культурой](#) Д. сближает ориентация на клише, охватывающая все сферы выразительности (тексты, интонации, гармонич. обороты, ритмич. формулы, фактуру, форму). Поводом для создания нового джазового сочинения является «вечнозелёная» (англ. evergreen) тема – т. н. джазовый стандарт. В помощь джазовым музыкантам опубликованы сотни сборников готовых стандартов, приспособленных для дальнейшей обработки. При отсутствии чёткой границы между Д. и [поп-музыкой](#) можно говорить о специфич. джазовых интонационности, гармонии, отчасти ритмике.



Звукоряды блюзового лада С (от звука «до»).

Джазовая мелодич. интонация примечательна широким применением экмелики, т. е. выходящих за пределы равномерно темперированного строя, часто микрохроматич. звуковысотных отклонений, не фиксируемых в нотной записи. Исполнитель обязан вносить собственные вибрато, глиссандо, «оттяжки», «подъезды», опевание тонов звукоряда («вой»), без

которых не мыслится подлинный Д. Наиболее специфич. проявлением джазовой мелодики являются т. н. блюзовые ноты (англ. blue notes), которые условно представляют как понижающие альтерации III, V и VII ступеней мажорной гаммы. Для реализации блюзового лада (разновидность [мажоро-минора](#)) характерно расслоение ткани, при котором его звукоряд выдерживается в мелодии, а гармонизация имеет мажорную трезвучную основу. Экмелич. украшения, обозначаемые как «дёрти-тоны» (англ. dirty tones, букв. – грязные звуки, нечистая интонация), органичны для голоса, духовых и струнных инструментов. На темперированных инструментах, прежде всего фп., дёрти-тоны имитируются с помощью форшлагов на «блюзовых» ступенях, вспомогательных и проходящих тонов, внедряющихся в структуру аккордов, из которых наиболее характерный – нонаккорд с расщеплением терции (типич. фактурное расположение: мажорная и минорная терции в разных регистрах образуют между собой уменьшённую октаву). Джазовая гармония – частный случай расширенной

тональности 20 в., сохраняющий безусловную опору на традиц. ладовые наклонения (мажор и минор). Наиболее выразительна аккордика Д., в которой используются все разновидности септаккордов и нонаккордов, в т. ч. диссонирующие аккорды в функции тоники (напр., большой минорный септаккорд c-es-g-h в тональности c-moll), реже используются квартакорды и полиаккорды. Аккорды записываются сокращённо (лат. буквой нотируется басовый, преим. основной, тон; цифрой и особыми графемами – указание на высотную структуру). Такая нотация, напоминающая генерал-бас, намечает аккордику лишь приблизительно, предоставляя конкретную реализацию гармонич. вертикали исполнителю-импровизатору.

Импровизация, которая часто ошибочно считается осн. признаком Д. как такового, в действительности уходит корнями в традиции нар. музицирования и, с др. стороны, в точности соответствует методу классич. фигурационных вариаций. Искусство джазовой импровизации (как и всякой другой) состоит в умении расцветить (орнаментировать) заданную тему и обыграть гармонич. «квадрат», достигнув при этом макс. индивидуализации. Специфически джазовым клише является прерывание импровизации (в ансамбле и оркестре) с помощью риффа (англ. riff) – короткого мелодико-гармонич. остинато, восходящего к респонсорной структуре афроамериканского [госпела](#).



Блок-аккорды. Г. Миллер. «Лунная серенада».

Исток Д. – куплетная песня; характерны два типа формы куплета:

«блюзовый квадрат» и песенная форма. Блюзовый квадрат – хореич. двенадцатитакт с тяжёлыми нечётными тактами (1-й, 3-й, 5-й и т. д. в отличие от классич. структуры с тяжёлыми чётными тактами), генетически восходит к блюзу-песне в форме AAB (см. [Бар](#)). Др. форма – трёхчастная песенная AABA, состоящая из экспозиции (обычно период 8 + 8 тактов), развивающей середины (т. н. бридж; англ. bridge, букв. – мост) и тематич. репризы. Для джазовой фактуры типично стремление к стройному и

насыщенному звучанию вертикали, к естественности расположения аккордов. Типичный приём джазовой фактуры – блок-аккорды, усиление («утолщение») мелодич. линии линейными гармониями, преим. септаккордами (подобные гармонич. пласты известны в истории музыки с 15 в. – см. [Фобурдон](#); встречаются и в академич. музыке 20 в.). В оркестровой фактуре блок-аккорды, расписанные для кларнета, 2–3 альтовых и 1–2 теноровых саксофонов, дают специфич. плотный, приятный «саунд», т. н. миллертон («Miller sound», по имени Г. [Миллера](#), в оркестре которого был введён этот фактурный приём). Некоторые виды Д. характеризуются специфич. особенностями ритмики. Напр., в буги-вуги и свинге обязательна «сглаживающая» замена пунктирного ритма триольным. Хотя в основе Д. лежит традиц. регулярная метрика (что обусловлено его песенно-танцевальным генезисом), встречаются эксперименты со смешанными метрами (знаменитая пьеса «Take Five» П. Дезмонда в размере  $\frac{5}{4}$ ), нестандартные группировки нот [пьеса «Blue Rondo à la Turk» («Блюзовое рондо в турецкой манере») Д. Брубека в размере  $\frac{9}{8}$ , но с группировкой долей 2+ 2 + 2 + 3].

## Исторический очерк

Д. зародился в импровизац. формах нар. творчества, в трудовых, религ., светских песнях афроамериканцев, а



Афиша концерта Дюка Эллингтона.

также в танцевально-бытовой музыке белых поселенцев США. Термин начал распространяться в 1920-х гг.; первоначально так назывались небольшие оркестры (джаз-банд), а также исполняемая ими музыка. В 1900–1910-х гг. сформировался «новоорлеанский стиль» Д., для которого характерна коллективная импровизация мелодич. группы оркестра (корнет, кларнет, тромбон) на фоне аккомпанемента ритм-группы (ударные, духовой или струнный бас, банджо, иногда фп.). Постепенно установились нормы исполнения танцевальных пьес, в которых предусматривалась сольная импровизация после коллективного изложения осн. темы. Этим характеризуется «чикагский стиль» 1920-х гг. (наиболее известные представители – трубачи Кинг Оливер и

Л. Армстронг). В нач. 1930-х гг. появился стиль свинг, связанный с деятельностью больших оркестров – биг-бендов; для него типична особая аранжировка, в которой противопоставляется звучание групп мелодических инструментов (4–5 саксофонов, 3–4 труб, 3–4 тромбонов) и ритм-группы. Большую известность приобрели оркестры Ф. Хендерсона, Дюка Эллингтона, несколько позднее – Б. Гудмена, Т. Дорси, Каунта Бейси, Г. Миллера. Особую популярность завоевали коммерч. разновидности джаза (поп-музыка с «привкусом» джаза) и симфоджаз. Крупнейшим представителем последнего стал Пол Уайтмен (известен как заказчик «Рhapsодии в голубых тонах» Дж. Гершвина).

В нач. 1940-х гг. в результате творч. поисков афроамериканских музыкантов (альт-саксофонист Ч. Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианисты Б. Пауэлл, Т. Монк и др.), сгруппировавшихся вокруг нью-йоркского клуба «Бёрдленд» и не удовлетворённых развлекательно-танцевальной функцией Д., был создан стиль би-боп (звукоподражательное слово), в котором использовались диссонантные темы, усложнилась гармония, увеличилась роль личности импровизатора. В противовес «горячему», нервному би-бопу в 1950-х гг. возник стиль «кул» (англ. cool, букв. – прохладный), соединивший виртуозную импровизационную технику с традиц. композиц. средствами (в т. ч. с имитационной полифонией), мягким звукоизвлечением, спокойной исполнительской манерой. В дальнейшем получили развитие стиль «прогрессив» (С. Кентон, Б. Рибёрн) с присущим ему массивным, тяжёлым оркестровым звучанием и т. н. третье течение, синтезировавшее авангардную академич. музыку и Д. (Г. Шуллер, Дж. Льюис). Начиная с 1950-х гг. появилось большое количество разл. джазовых школ, направлений, стилей: «хард-боп» (от англ. hard – твердый, жёсткий); «фри-джаз» (от англ. free – свободный, вольный; О. Колмен, Д. Черри, А. Айлер); «модальный» Д. (трубач М. Дейвис, тенор-саксофонист Дж. Колтрейн); джаз-рок (пианисты Чик Кория, Херби Хэнкок, Джо Завинул, гитарист Дж. Маклафлин, скрипач Ж. Л. Понти и др.). Общеизвестными мастерами Д. являются певицы Э. Фицджералд и С. Воан, пианисты О. Питерсон и Б. Эванс, альт-саксофонист Ч. Паркер, скрипач С. Граппелли, гитаристы Джо Пасс и Дж. Скофилд, контрабасист Ч. Мингус, вибрафонист Г. Бёртон, вокальный ансамбль «Манхэттен Трансфер» и др.

В результате взаимодействия Д. с модными танцевальными ритмами и фольклором возникли ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, босса-нова, соул, фьюжн, фанки, смус-джаз (от англ. smooth – гладкий, ровный; «сглаженный» джаз) и др. Появление самобытных джазовых музыкантов неамериканского происхождения способствовало становлению нац. джазовых школ. Хотя элементы джазовой ритмики, гармонии, мелодики использовали многие академические композиторы – К. Дебюсси, М. Равель, П. Хиндемит, Д. Мийо, Дж. Гершвин, Л. Бернстайн,

И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович и др., в целом первоначальная реакция на Д. в странах Европы и в СССР была неоднозначной: от резкого неприятия интеллектуалами гедонистич. развлекательности («пошлое озорство ада» – Т. Манн), превратно понятой социальной ангажированности Д. («музыка толстых» – М. Горький) до осторожной заинтересованности профессионала («подлинно американская музыка» – С. В. Рахманинов).

Первым джазовым коллективом в РСФСР стал «Эксцентрический джаз-банд» В. Я. Парнаха (Москва, 1922). Наиболее заметным явлением стал «Теа-джаз» Л. О. [Умёсова](#) (Ленинград, 1929), осуществивший ряд театральных постановок и снявшийся в ф. «Весёлые ребята» (1934), в котором элементы джаза соединялись со стилистикой сов. массовой песни. Развитию Д. в СССР способствовали руководители эстрадных и танцевальных оркестров и талантливые аранжировщики А. Н. [Цфасман](#), А. В. [Варламов](#), Э. И. [Рознер](#), Н. Г. Минх и др. В 1936 был создан [Джаз-оркестр СССР](#) (руководители М. И. [Блантер](#), Варламов, В. Н. [Кнушевицкий](#)). С сер. 1950-х гг. организовывались джаз-оркестры (О. Л. [Лундстрема](#), К. Г. Певзнера, Р. [Паулса](#) и др.). В 1960-е гг. на базе оркестров, а также джаз-клубов и молодёжных кафе возникли малые исполнительские составы, тяготеющие к камерным стилям джаза. В 1970–80-х гг. получили известность солисты К. Г. Носов (труба), Г. А. Гаранян, А. Н. Зубов (саксофон), К. И. Бахолдин (тромбон), А. А. Кузнецов (гитара), И. М. Бриль, Л. А. Чижик, В. Горский (фп. и др. клавишные инструменты), ансамбли Д. С. Голощёкина, «Каданс» Г. К. Лукьянова, «Аллегро» Н. Я. Левиновского, трио В. Ш. Ганелина, «Арсенал» А. С. Козлова, с 1990-х гг. – солисты Д. Б. Крамер (фп.), И. М. Бутман, С. Ф. Летов (оба – саксофонисты) и др.

## Литература

Лит.: Джаз-банд и современная музыка: Сб. статей. Л., 1926; Мысовский В., Фейертаг В. Джаз. Л., 1960; Баташев А. Советский джаз. М., 1972; Feather L. G., Gitler I. The encyclopedia of jazz in the seventies. N. Y., 1976; Панасье Ю. История подлинного джаза. 2-е изд. Л., 1979; Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984; Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. 3-е изд. М., 1985; Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе. М., 1985; Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987; Carr I., Fairweather D., Priestley B. Jazz: the essential companion. L., 1987; idem. Jazz: the rough guide. 2nd ed. L., 2000; Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. М., 1987; Chilton J. Who's who of jazz: Storyville to Swing Street. 5th ed. L., 1989; Конен В. Д. Рождение джаза. 2-е изд. М., 1990; Jazz in Europa / Ed. W. Knauer. Hofheim, 1994; Gioia T. The history of jazz. N. Y.; Oxf., 1997; Nicholson S. Jazz rock: a history. N. Y., 1998; *Sudhalter R. M.* Lost chords: white musicians and their contribution to jazz, 1915–1945. 2nd ed. N. Y., 2001; Фейертаг В. Джаз. XX век: Энциклопедический справочник. СПб., 2001; он же. Джаз в Петербурге. Who is who. СПб., 2004; Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. М., 2003. Ч. 2: Гармония XX в.; Hefele B. Jazz-bibliography. Münch.; L., 1981; Meadows E. S. Jazz research and performance materials: a select annotated bibliography. 2nd ed. N. Y., 1995.