

УДК 781, 782, 785

DOI: 10.31857/S032120680005970-1

Музыка США: в поисках национального стиля (к 120-летию А. Копланда)

М.В. Переверзева

Российский государственный социальный университет.

Российская Федерация, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д.4, стр.1.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> e-mail: melissasea@mail.ru

Статья поступила в редакцию 20.03.2019.

Резюме: Три первых десятилетия XX века в истории развития музыки США стали временем вступления её в зрелый возраст и формирования национальных музыкальных традиций. Этот период отмечен активной концертной и композиторской деятельностью, появлением новых форм и средств музыкальной выразительности, становлением национального музыкального самосознания американских композиторов. Они обращаются к национальным образам и символам страны и используют мелодии народных песен и танцев. Музыка США начинает звучать по-своему, её голос выделяется на фоне мировой звуковой вселенной. Начав с цитирования или обработки традиционных мелодий, американские композиторы вскоре пришли к воссозданию в своих произведениях особенностей музыкального мышления разных народов континента, отразив тем самым самую суть – музыкальную ментальность США. К таковым особенностям, характеризующим национальный стиль американской музыки, можно отнести блюзовый комплекс средств выразительности, респонсорный и вариантный тип изложения тематизма, балладную мелодику, типичную для традиционной музыки белого населения США, джазовую ритмику и другие.

Ключевые слова: музыка США, национальный стиль, американизм, «плави́льный котёл», джаз, кантри, ковбойский фольклор

Для цитирования: Переверзева М.В. Музыка США: в поисках национального стиля (к 120-летию А. Копланда). *США & Канада: экономика, политика, культура. 2019; 49(8): 107-122. DOI: 10.31857/S032120680005970-1*

Music of the USA: in Search of National Style (to A. Copland's 120 Anniversary)

Marina V. Pereverzeva

Russian State Social University.

4, build. 1, Wilhelm Pieck St., Moscow, 129226, Russian Federation.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738>

e-mail: melissasea@mail.ru

Received 20.03.2019.

Abstract: The three first decades of the 20th century in the history of development of the USA music were period of its coming in mature age and forming of national musical traditions. This period is noted by vigorous concert and composer activity, appearance of new forms and means of musical expressiveness, development of national musical consciousness of the American composers. They address national images and symbols of the country and use melodies of national songs

and dances. Music of the USA begins to sound in own way, its voice is allocated against the background of the world sound universe. The main method of a research of formation process of the USA national musical style is historical, stylistical, and theoretical analysis of musical texts of the American composers' works as primary sources of art, comparison of the ways of national musical development which was in the USA and the other countries, and also generalization of scientific views and theories of the American musicologists and historians. Having begun with citing or cultivating of traditional melodies, the American composers soon came to reconstruction and reflection of the musical thinking features, characteristic for the different nations, in their works, having captured thereby the essence – musical mentality of the Americans. There are such features characterizing national style of the American music as blues complex of expressive means, responsory and variable type of musical statement, ballad, country, and spiritual melodic typical for traditional music of the white and black population of the USA, jazz rhythmic, etc.

Keywords: music of the USA, national style, Americanism, melting pot, jazz, country, cowboy's folklore.

For citation: Pereverzeva M.V. Music of the USA: In Search of National Style (to A. Copland's 120 Anniversary). *USA & Canada: Economics, Politics, Culture*. 2019;49(8): 107-122. DOI: 10.31857/S032120680005970-1

ВВЕДЕНИЕ

Национальный стиль американских композиторов вырос в сложной и противоречивой обстановке 1920-х годов. Многие американские композиторы по традиции совершенствовали своё мастерство в Западной Европе, считая, что настоящим мастером можно стать, обучаясь только в консерваториях Старого Света, и в 1920-е годы они совершенствовали своё профессиональное мастерство в пригороде Парижа – Фонтенбло, где в 1921 г. была открыта Американская консерватория. Со дня основания важнейшие музыкально-теоретические и практические дисциплины курса подготовки вела Надя Буланже – пианистка, органистка, музыкант, композитор и дирижёр, сыгравшая решающую роль в становлении национальной профессиональной композиторской школы США [Сигида С., 2000: 63–70].

Композиторы-«буланжисты» составляли весьма многочисленный отряд музыкантов США: Аарон Копланд, Вирджил Томсон, Рой Харрис, Джордж Киркпатрик, Эллиот Картер, Дуглас Мур, Джордж Антейл, Коул Портер, Уолтер Питстон, Луиза Тальма, Эли Сигмейстер, Марк Блицштайн, Филип Гласс и др. Н. Буланже была увлечена творчеством М. Мусоргского, С. Прокофьева и особенно И. Стравинского [Манулкина О., 2006] и передала это увлечение молодым американцам. «Парижские американцы», вдохновлённые достижениями национальных композиторских школ России и стран Европы, ставили целью создание именно национальной американской музыки с её характерным узнаваемым звучанием [Taruskin R., 1996]. Один из инициаторов этого процесса, А. Копланд говорил: «Французскую музыку обычно можно узнать совершенно безошибочно, настолько она национальна по своему характеру. Я не мог понять, почему мы, американцы, не можем писать серьёзную музыку, в которой слушатели могли бы уловить что-то типично американское, тем более что джазовые композиторы и создатели регтайма зародились именно в Америке, весь мир это при-

знал» [Розенуолд П., 1982: 123]. Так, по сути, была сформулирована мысль о фольклоре как основе национального музыкального стиля. В дальнейшем претворение различных пластов народной музыки – духовных гимнов, баллад, ковбойских песен, джаза, блюза, спиричуэла, госпела, музыки кантри и народных обрядов будет характерно для многих композиторов США – А. Копланда, Р. Харриса, В. Томсона, Дж. Гершвина, Э. Сигмейстера, Г. Кауэлла и других.

Особенностью национальной музыки США является специфический мультикультурализм традиций, соединяющихся в «плавильном котле», который характеризуется множеством разных национальных источников – и народной музыки афроамериканцев (спиричуэл, блюз, джаз), и бытовой музыки белых американцев (духовная и светская музыка), и фольклора коренных жителей Америки [Музыкальная культура США XX века, 2007]. Не случайно Г. Кауэлл назвал свою оркестровую сюиту «Плавильным котлом»: она представляет собой пёстрое чередование мелодий разных народов, проживающих на территории США. Поэтому многие музыканты считают американскую музыку XX века своеобразным «плавильным котлом» разных музыкальных традиций [Struble J., 1995].

В 1920–1930-е годы А. Копланд, Р. Харрис, У. Пистон, У. Риггер, Э. Сигмейстер, У. Шумен, Р. Сешнс, Г. Кауэлл, В. Томсон и ряд других последовательно развивали симфонические жанры. Среди различных их вариантов особое место занимают большая концептуальная и программная симфонии, связанные с важнейшими общественно-историческими событиями страны, зачастую основанные на сюжетах из американской жизни. Социальные потрясения Великой депрессии 1929–1933 гг. привели к возникновению массовых движений (рабочих, профсоюзных, за расовое равенство и гражданские права, антифашистских и т.д.), в которых участвовали представители разных слоёв населения США, включая и некоторых композиторов.

Важнейшие события, произошедшие в стране в 1930-е годы, нашли отражение в жанрах симфонии, кантаты, политической песни, песни-инсценировки, песни-марша, музыкальной пьесы. В 1940–1950-е годы многие композиторы США, вдохновлённые национальной идеей, занимались общественной деятельностью и участвовали в разного рода организациях и лигах, а также антифашистских движениях (А. Копланд, У. Риггер, М. Блицтайн, Э. Сигмейстер, Н. Слонимский). В творчестве композиторов важное место занимает историко-событийный комплекс тем и образов, а также развитие интонаций массовых песен и маршей, создаваемых участниками движений. На волне демократических и патриотических устремлений они обращались и к народной музыке. Так постепенно складывался национальный музыкальный стиль США.

Один из ведущих музыковедов США Г. Чейз выделил четыре основные тенденции в развитии американской музыки первой половины XX века: американизм, романтизм, эклектизм и модернизм [Chase G., 1992: 4-5]. По его мнению, к американизму принадлежат композиторы, разрабатывающие фольклор и использующие легенды и сказания народов Америки; вторая связана с претворением романтических концепций; эклектизм подразумевает сохранение и продолжение разных европейских традиций; модернизм объединяет молодых американских композито-

ров, отрицавших эстетику искусства прошлого и главным в своей деятельности считавших поиски нового художественного языка и стиля. Но существует и иная классификация. Дж. Рокуэлл сквозной считает деятельность, начатую композиторами «Великой традиции» в межвоенный период и продолженную во второй половине XX века [Rockwell J., 1983: 10]. Традиционализм, американизм и модернизм вместе с этим создавали особый музыкальный климат в Соединённых Штатах.

Для обозначения различных пластов музыки США искусствовед У. Хичкок ввёл термины *cultivated* и *vernacular* [Hitchcock H., 1988: 53]. Культивированная музыка наследует европейские традиции, местная – претворяет разнообразные фольклорные традиции. Учёный относит к местной американской как музыку разных населяющих континент народов, так и церковную и светскую музыку, к которой обращались композиторы США XX века. По его мнению, эти стилевые источники наиболее точно отражают специфику американской музыки. Разнообразные художественные традиции (классическая европейская музыка, афроамериканский, креольский, индейский фольклор, мюзикл и бродвейские шоу) давали большие возможности для развития национальной композиторской школы [Struble J., 1995: 123]. В научной литературе США возник термин «американизм», который трактовали как тенденцию композиторов «отразить национальный опыт и создать американский музыкальный стиль, выразить любовь к стране и гордость за революцию, которые двигали творческие силы большинства музыкантов» [Rosenfeld P., 1940: 226]. Подобные устремления к созданию национальной композиторской школы возникли в XX веке и в Канаде [Переверзева М., 2014].

В истории американской музыки XX века выделяют так называемую «Великую традицию», связанную с развитием симфонических жанров классикоромантической музыки на основе различных видов национального фольклора США. «Великую традицию» представляют У. Пистон, Р. Харрис, Р. Сешнс, А. Копланд, Э. Картер, Р. Ли Финни, У.Г. Стилл и другие. С их творчеством и связывают понятие «американизм», выражающийся в обращении композиторов к национальным образам, символам, темам, сюжетам, историческим событиям, видам и жанрам народной и профессиональной музыки, в которой они выделяли самое характерное и истинно американское [Zuck B., 1980]. Органичное сочетание разнообразных видов местной американской музыки достигнуто в произведениях А. Копланда, Р. Харриса и У.Г. Стилла как первых композиторов, в творчестве которых формировался национальный стиль американской музыки.

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ США

Для большинства соотечественников творчество Аарона Копланда (1900–1990) было символом подлинно американского в музыке. С 1945 г., когда А. Копланд получил Пулитцеровскую премию за балет «Весна в Аппалачах», его статус крупнейшего американского композитора не оспаривался до конца его долгой жизни, как бы ни менялась музыкальная атмосфера в США. А. Копланд получил титул «декана американских композиторов»: он организовывал серии концертов и фе-

стивали, преподавал, читал лекции, писал статьи и книги, оказывал поддержку современной музыке и молодым композиторам. Образцом для подражания ему, как и многим молодым композиторам, служила музыка И. Стравинского, партитуры которого А. Копланд изучал у Н. Буланже во время занятий в её классе. Копланд вспоминал: «Меня особенно поразил сильный русский элемент в музыке Стравинского. Он свободно черпал из фольклора, и это подтолкнуло меня к тому, чтобы найти путь к подлинно американской музыке. Легко было увидеть параллель между мощным славянским ритмическим драйвом Стравинского и американской ритмической изобретательностью» [Copland A., Perlis V., 1999: 72-73].

После первых произведений в диссонантно-модернистском стиле А. Копланд решительно обратился к джазу, когда в Америке стартовало движение новой музыки. Композитор вспоминал: «Конечно, 1920-е знамениты! Воздух был наэлектризован разговорами о новых тенденциях, и паролем была "оригинальность" – всё было возможно. Каждый молодой художник хотел сделать что-нибудь неслыханное, чего никто никогда доселе не создавал. Традиция была ничто, новация – всё» [Copland A., Perlis V., 1999: 74]. В *Музыке для театра* (1925 г.) и *Фортепианном концерте* (1926 г.) он декларирует свою убежденность в том, что именно джаз является главным элементом подлинно американского музыкального языка. «Я интересовался джазовыми ритмами не ради внешнего эффекта, но для сочетания с нетрадиционной гармонией. Моя цель была в рамках серьёзного музыкального языка создать сочинение узнаваемо американское. Влияние джаза было ощутимо в развитии полиритмии. Джаз может составлять суть не только фокстротов и чарльстонов, сочиняемых американским композитором, но и его колыбельных и ноктюрнов» [Copland A., Perlis V., 1999: 119]. Камерно-инструментальная сюита «Музыка для театра» идёт по стопам «Ралсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина, хотя джазовые интонации и джазовый «саунд» – самостоятельное изобретение Копланда, использованное им уже в ранней *Органной симфонии*. Это слышно в I и особенно во II части, где имитируется звучание джаз-бэнда с эффектами звукоподражания, глissандо, гнусавыми тембрами духовых.

Кульминацией джазовых устремлений А. Копланда стал *Фортепианный концерт* (1926 г.). На сей раз успех гершвиновских шедевров подтолкнул Копланда к тому, чтобы более открыто использовать в своём сочинении джаз и блюз. Вторая тема I части берёт начало в той же блюзовой мелодии, что и вторая из «Трёх прелюдий» Дж. Гершвина («блюзовая колыбельная», как назвал её Гершвин). Во II части Копланд пародирует стиль современных ему джазменов, предлагая солисту перед вступлением оркестра «разогреться», поиграв как бы не в такт; грандиозная джазовая «оргия», разворачивающаяся дальше, безусловно, должна была шокировать бостонскую публику на премьере под управлением С. Кусевицкого.

В 1930-е годы требованием времени стало искусство традиционное, демократичное, национальное. А. Копланду, среди композиторов своего поколения, удалось перейти из одной эпохи в другую наиболее естественно; его музыкальный язык оказался способен выдержать упрощение и демократизацию, сохранив свои характерные акценты. После премьер оркестрового «Салона Мехико» (1936 г.) и балетов «Парнишка Билли» (1938 г.) и «Родео» (1942 г.) А. Копланд получает статус

национального американского композитора. Сюжеты балетов он взял из американской истории, а музыкальный материал – из разнообразной фольклорной, бытовой и духовной музыки Америки: ковбойские песни в «Парнишке Билли» и «Родео» на сюжеты о Диком Западе, темы-наигрыши фиддлеров и гимн шейкеров «Простые дары» в балете «Весна в Аппалачах» (1944 г.). Латиноамериканский фольклор вдохновил Копланда на создание блестящего концертного опуса «Салон Мехико».

Балет «Весна в Аппалачах» стал эпохальным явлением в американском искусстве. Он концентрирует черты, типичные для творчества А. Копланда в целом – черты, которые вскоре стали опознаваться как характерно американские. Копланд написал музыку в точном соответствии с номерами сценария танцовщицы М. Грэм. В его основе лежал конфликт влюблённой, а затем новобрачной пары с религиозными принципами жителей Аппалачей. Копланд использовал в партитуре гимн шейкеров, хотя позднее признавался: «Я не осознавал тогда, что в сельской Пенсильвании никогда не было поселений шейкеров» [Pollack H., 1999: 401]. Композитор создал такую звуковую атмосферу, что слушатели говорили: «Когда я слушаю ваш балет, я просто чувствую весну и вижу Аппалачи» [Copland A., Perlis V., 1999: 36].

«Весна в Аппалачах», написанная для камерного оркестра из 13 музыкантов, диатонична по гармонии, прозрачна по фактуре, лапидарна по мелодике, проста по ритмике: всё это создаёт образ прохладной красоты горного пейзажа. Эти черты будут характерны и для стиля кантри. Сколь бы случайным ни был выбор названия балета (даже слово *“spring”* в названии означает «горный источник», а не «весну»), его можно считать символичным. Произведением, которое потрясло балетный и музыкальный мир в начале века, была «Весна священная» И. Стравинского, которая пришла в Америку с опозданием, только в 1920-е годы. М. Грэм танцевала в балете И. Стравинского, а в 1944 г. вместе с А. Копландом создала свою «Весну». Здесь тоже нарисована картина пробуждения природы, однако она имеет «истинно американский» характер.

Рой Харрис (1898–1979) был одним из крупнейших симфонистов XX столетия, в сочинениях которого ярко отразились национальные черты американской музыки. В творчестве Р. Харриса преобладают темы, сюжеты и образы, типичные для культуры США. В своих произведениях композитор широко использовал элементы негритянского фольклора и пуританского хора, мелодии ковбойских песен и песен Гражданской войны. Харрис интересовался национальными художественными традициями и живо откликался на социально-культурные и общественно-политические события, с которыми связаны его произведения. Вооружённым силам США была посвящена Шестая симфония Харриса «Геттисбергская речь» (1944 г.). В её основе лежит известная для каждого американца речь А. Линкольна, в которой он подчеркнул, что «правительство, созданное народом и для народа, никогда не исчезнет с лица земли» [История США, 1984: 442]. Позднее в Девятой симфонии Харрис цитировал фрагменты из текста Конституции США.

Уже первые произведения Р. Харриса получили оценку как «истинно американские». Композитор выразил своё отношение к родине очень выразительно и образно: «Америка – это безбрежные равнины, измождённые ветрами пустыни и прерии, горные вершины, леса гигантских сосен, одинокие скалистые берега и лощи-

ны, "моря" пшеницы и кукурузы, простирающиеся до самого горизонта, хлопковые и табачные поля, фруктовые сады; это маленькие бедные шахтерские города, теснящиеся на склонах гор, и лесозаготовительные поселения, месторождения нефти и заводские города Новой Англии. Америка – это задымлённые, переполненные шумные города из стали, стекла и электричества, управляющие человеческими судьбами» [American Composers on American Music, 1962: 112]. Приверженность Р. Харриса к национальному началу в искусстве выразилась уже в первых его симфонических произведениях. После обучения в Американской консерватории Фонтенбло композитор написал Первую симфонию «Американский портрет» (1929 г.), в которой проявилось его тяготение к программности [Zuck B., 1980: 224].

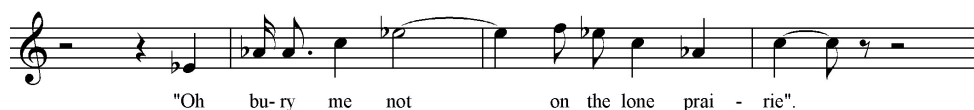
Все четыре части Первой симфонии названы теми чертами характера, которые, по мнению Р. Харриса, типичны для американцев. Это «Терпение», «Инициативность», «Стремительность» и «Единая сила». Символическим является и обращение автора к одной из самых популярных песен времён Гражданской войны «Когда Джонни возвращается домой», лежащей в основе второй части симфонии. Ирландское происхождение этой мелодии выдают подвижный темп, шестидольный ритм жиги, натуральный минорный лад. В песне говорится о встрече девушки с возлюбленным после окончания войны. Эта мелодия была особенно любима Р. Харрисом, который неоднократно цитировал или обрабатывал её в симфонических произведениях – увертюре с одноимённым названием (1934 г.), Третьей, Четвёртой и Шестой симфониях. После премьеры Первой симфонии в исполнении С. Кусевицкого её назвали «истинно трагической американской симфонией» [American Composers on American Music, 1962: 570]. В наше время песня о Джонни как символ национальной американской музыки звучит в третьем фильме цикла «Крепкий орешек» с Б. Уиллисом в главной роли.

Обрабатывая народную музыку, мелодию песни или танца, композитор оставлял её практически нетронутой и развивал посредством интонационного, ритмического, тембрового и гармонического варьирования сопровождающих голосов и контрапунктической техники. Р. Харрис написал 14 симфоний, воплотив в них национальные американские темы и образы в условиях жанра, сконцентрировавшего в себе важнейшие достижения европейской музыки. Его симфониям свойствен яркий американский характер музыки за счёт народно-песенного материала, который был знаком всем американцам, а позднее символизировал национальное начало музыки США. «Истинный американизм» выразился в Четвёртой, «Народно-песенной симфонии» Харриса (1940 г.). В названии произведения запечатлена идея автора представить панораму американского песенного фольклора. Здесь звучат ковбойские мелодии, соседствующие с наигрышами фиддлеров, танцы в стиле кантри чередуются с лирическими песнями Британских островов, а трудовые песни перемежаются религиозными напевами афроамериканцев.

Симфония представляет собой семичастный цикл. Каждая часть озаглавлена: I – «Девушка, которую я оставил», II – «Западный ковбой», III – «Первая интерлюдия для струнного оркестра и ударных», IV – «Любовная песня горца Южных Аппалачей», V – «Вторая интерлюдия для оркестра», VI – «Негритянская фантазия», VII – Финал «Когда Джонни возвращается домой». Произведе-

ние основано на народных мелодиях, подвергаемых вокально-симфонической обработке. Композитор использовал песни из популярных сборников фольклористов Дж. и А. Ломаксов и К. Сандберга: ковбойскую песню «Девушка, которую я оставил», которая была популярна в США с XVIII века, – в I части; три баллады «Не хорони меня в одинокой прерии», «Старая Чисхолмская тропа» и «Ларедо» (по названию ковбойского городка) – во II части; песню Южных Аппалачей «Он ушёл прочь», основанную на старинной шотландской балладе с вопросно-ответной структурой, характерной для Южных Аппалачей, – в IV части; негритянские спиричуэлы «Мой Господь взывает ко мне», «Звуки трубы раздаются в моей душе» и «Мальчик по имени Дэвид» – в VI части; песню Гражданской войны «Когда Джонни возвращается домой» – в VII части. В двух оркестровых интерлюдиях – III и V частях используются танцевальные мелодии.

В симфонии Р. Харрис воссоздаёт атмосферу инструментального музицирования в американских сёлах периода заселения континента. В них звучат наигрыши фиддлеров, бытовавшие в среде первых переселенцев. Таким образом, каждая часть симфонии основана на разного рода фольклорном материале. Харрис представил в симфонии панораму народных музыкальных традиций США – вокальных и инструментальных напевов, повествующих о жизни и музыкальном фольклоре страны. Композитор выстраивает драматургию сочинения на основе идеи странствий в целях обретения жизненного опыта и познания законов мироздания. Основные темы симфонии Харриса – человек и природа (одинокое прерии и сказочные горы в I и II частях; любовь и смерть человека во II, III и IV частях; праздничное веселье в III и V частях); религиозные ритуалы в VI части). Завершает симфонию победный триумфальный финал на основе темы песни «Когда Джонни возвращается домой».



Р. Харрис. «Народно-песенная симфония». II часть (фрагмент)

Р. Харрис. «Народно-песенная симфония». VI часть (фрагмент)

Отобранные для симфонии мелодии интонационно близки и относятся к двум типам музыкального фольклора – афроамериканского и англоамериканского. В каж-

дом из этих типов прослеживаются влияния англокельтской и негритянской народной музыки. Влияние англокельтской музыки проявляется в использовании приёма многократного повторения ритмомелодических формул (например, движения по звукам трезвучия с их последующим опеванием), преобладании диатонических и пентатонных ладов в темах I, II, IV и VII частей, квадратности построения тем.



Мелодия песни «Когда Джонни возвращается домой»

Афроамериканская музыкальная традиция отражена в «Негритянской фантазии» – так озаглавлена VI часть симфонии Р. Харриса. Автор не просто цитирует мелодии спиричуэлов, но и отражает свойственные этому жанру метроритмические и ладовогармонические особенности – пунктирный ритм и синкопы, нетемперированные интонации, блюзовый лад с пониженными и повышенными ступенями. Мелодии обеих традиций объединены общностью некоторых интонаций, что способствовало формированию в симфоническом цикле своеобразной лейтинтонационной системы. Главную функцию в этой системе выполняют квартовые интонации (II, IV и VII части), трихордные попевки в разных вариантах (IV и VII части) и движение по звукам трезвучия с секстой (I, II, IV и V части). В развитии интонационной драматургии симфонии обнаруживается принцип обрамления цикла мелодиями англокельтской традиции в I и VII частях.

Композитор следует традициям музыкального фольклора, поскольку народные песни США, за исключением афроамериканских спиричуэлов, преимущественно монодические. Р. Харрис также использует приём антифонных переключек между женскими и мужскими голосами, воссоздавая тем самым старинную манеру пения, распространённую в народной американской музыке от новоанглийского хора до африканского пения. Среди средств объединения цикла – вариационно-вариантный метод развития музыкального материала, темброво-колористическое расцветивание, имитационно-полифонический тип обработки напевов. Песенный материал и принципы гармонического, ритмического и тембрового варьирования определяют и господство песенно-куплетных и вариационных форм в цикле.

Третьим важным соучастником процесса формирования национальной американской музыки стал Уильям Грант Стилл (1895–1978) – первый крупный афроамериканский композитор, получивший мировое признание, автор опер, балетов, симфоний, программных сочинений для оркестра, хора и солистов. У.Г. Стилл отдал предпочтение программным симфоническим и кантатно-ораториальным

сочинениям. Многие из них посвящены сложной и драматичной судьбе негритянского народа, его характеру, традициям, культуре, жизни. У.Г. Стилл хорошо знал музыку афроамериканцев и в своих сочинениях продолжил путь Дж. Гершвина, сочетая лучшие традиции джаза и европейского симфонизма.

В 1930 г. Стилл завершил свою Первую, «Афроамериканскую» симфонию, которая была исполнена Филармоническим оркестром Рочестера под управлением Х. Хэнсона. Появление этой симфонии и исполнение её одним из важнейших оркестров США ознаменовало важный этап в развитии афроамериканской музыки. Впервые профессиональный композитор написал симфоническое сочинение крупной формы, основанное на традициях негритянского фольклора, отразившегося в каждом звуке сочинения. В качестве эпиграфа к финалу симфонии У.Г. Стилл выбрал одно из стихотворений поэта П.Л. Данбара, в котором автор прославляет героев негритянской расы и выражает гордость за их смелость и отвагу. Важной темой поэтического творчества Данбара было утверждение национального самосознания, прославление чернокожих американцев, сражавшихся в рядах северян во время Гражданской войны.

У.Г. Стилл передаёт сущностные черты вокальной и инструментальной афроамериканской музыки и подчёркивает самобытный характер её звучания, вводя в тематизм элементы блюза, спиричуэла, госпела, джаза и других элементов афроамериканской музыки, а также используя в симфоническом оркестре банджо в качестве солирующего инструмента. В цикле необычна последовательность частей: первая – в умеренном темпе, в стиле блюза; вторая – лирическая часть; третья – скерцо с солирующим банджо. В финале, открывающемся медленным вступлением, все контрастные друг другу по темпу и характеру разделы образуют своеобразный цикл в цикле. Одной из главных закономерностей блюза является антифонный и респонсорный принцип композиции. В африканском музицировании широко распространён приём «зова-ответа», который Стилл и применил в симфонии. В I части респонсорный приём обнаруживается в переключках между трубой соло с сурдиной и четырьмя валторнами, кларнетом и флейтами в первой теме и гобоем соло, флейтами и кларнетами – во II части.

В блюзах инструментальная партия обычно близка вокальной. В своём сочинении У.Г. Стилл поручил исполнять блюзовую тему солирующим инструментам оркестра. Медные духовые играют преимущественно с сурдинами. Солирующий банджо в III части симфонии трактуется композитором как ударный инструмент. Отчасти это связано с традициями негритянского исполнительства в шоу менестрелей. Характерные особенности афроамериканского инструментального исполнительства – детонирование и глиссандирование – также отражены в симфонии. Импровизационность как важнейшая стилистическая черта блюза и джаза ярко проявляет себя и в музыке Стилла. Инструментальные темы его симфонии близки по структуре вокальным блюзам. Так, тема I части написана в форме 12-тактового периода, и его внутреннее строение аналогично строению блюзовой строфы, в которой вторая строка повторяет первую, а в третьей звучит новая фраза. Темы симфонии Стилла строятся по принципу поэтической формы *aab*.

Oboe 1 2
 English Horn
 Clarinet 1 2
 Bass Clarinet
 Bassoon 1 2
 Horn 1 2 3 4
 Trumpet Harmon mute
 Trombone 1 2 3
 Timpani
 Small Cymbal
 Bass Drum Soft stick
 Harp
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 Basses arco pizz

У.Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. I часть (тема главной партии)

Блюзовые интонации составляют основу всего мелодического материала симфонии. Стилл использует мажорный лад с низкими III, VI и VII, иногда IV и II ступенями. Ладогармоническое своеобразие одновременного или последовательного звучания больших и малых интервалов придаёт типичный блюзовый колорит темам симфонии, особенно I, II и IV её частей. Нередко «блюзовые ноты» звучат на фоне ясных функциональных аккордов – T, S и D. В блюзовом ладу написаны темы I (As), II (F), III (As) и IV (As) частей сочинения. В целом музыке симфонии свойственна тональная гармония, обогащённая ладовыми особенностями афроамериканской музыки. Интонационный словарь симфонии также вырос из блюза. В темах преобладают диатонические и пентатонные последова-

ния с хроматическими вкраплениями; нередки и трихордные попевки, особенно нисходящие. Подобные мелодические особенности характерны и для англо-кельтской народной песни. Таким образом, в мелодике симфонии У.Г. Стилла соприкасаются разные традиции – англокельтской и африканской музыки. Часто интонации тем близки разговорным интонациям негритянской речи.

У.Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. I часть (тема побочной партии)

После небольшого вступления, в котором намечается основная интонационная фабула (мотивы в объёме квинты с нисходящим движением от квинты к терции) звучит главная тема, включающая респонсорную переключку между солирующей трубой с сурдиной и четырьмя валторнами, имеющими матовое звучание. Первое и второе предложение темы близки по мелодическому рисунку (второе является вариантом первого), в третьем же изменения более значительны. В процессе вариационного развития главная тема приобретает более свободный темп, соответствующий импровизационной природе блюза.

The image shows a page from a musical score for the third part of the 'Afro-American Symphony' by U.G. Still. The score is for a large orchestra and includes parts for Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Timpani, Cymbals, Susp. Cymbal, Tenor Banjo, Violins I, Violins II, Violas, Celli, and Basses. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. A rehearsal mark '23' is present at the beginning of the Flute part.

У.Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. III часть (фрагмент)

Неожиданное появление побочной темы сопровождается сменой тональности и темпа, но интонационная формула второй темы вырастает из первой и продолжает её развитие, меняя тембровую окраску, но сохраняя респонсорный принцип изложения мысли. Структура второй темы – период из двух предложений (4+4) и две вариации. В вариационных проведений побочной темы подключаются солирующие скрипка и виолончель, и в их партиях отражены особенности игры фиддлеров (сельских скрипачей), в частности, исполнительский приём под названием «горлышко бутылки».

Стихотворение П.Л. Данбара, выбранное в качестве эпиграфа для II части симфонии, выражает размышления поэта о конце жизни. Тема лирического *Adagio* интонационно близка темам I части и таким известным блюзам, как «Блюз 2:19» в обработке

Джелли Мортон и «Холодные руки» Бесси Смит и Луи Армстронга [Конен В., 1980: 35–36]. По форме II часть представляет собой миниатюрный цикл вариаций с небольшим вступлением и заключением. Основная тема, блюзовая по стилю и характеру, построена в форме периода повторного строения. Скерцозно-танцевальный характер III части – *Animato*, написанной в форме вариаций, воссоздает атмосферу весёлого сельского праздника, характерного для жителей Аппалачей. Эпиграфом послужили строки из стихотворения Данбара: «Мы будем петь Аллилуйю несмотря на то, что придёт могущественный день расплаты» [Still W., 1970: 3]. В этой части Стилл синтезировал традиции сельских танцевальных вечеров и шоу менестрелей (С. Фостер, Д. Эммет), проявившиеся в интонационном языке (инструментальные наигрыши), фактуре (остинато и параллельные квинты) и инструментовке (солирующее банджо).

В эпиграфе к финалу говорится о величии и гордости негритянского народа: «Твоё имя вписано в свитки, рукописи, прославляющие твои поступки. Твоё имя и слава возвысились до яркого неба с плавно плывущими облаками. Но истинная правда о ваших деяниях поднимется ещё выше». Финал состоит из двух крупных разделов: первый – эпически-повествовательного характера, в трёхчастной репризной форме; второй возвращает слушателя к образам III части симфонии. Тема финала написана в форме 12-тактового периода и звучит в партии струнных в сопровождении духовых инструментов. Завершается симфония картиной праздничного веселья и торжества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целом же в американской музыке первой половины XX века можно выделить два ведущих направления, объединённых идеей формирования национальной самобытности американской музыки и её независимости от европейских традиций. К первому направлению можно отнести группу композиторов, развивавших традиции *vernacular* в разных её проявлениях, что и способствовало выявлению стилевых черт национальной американской музыки. Часто они черпали сюжеты и образы для своих оркестровых сочинений из легенд и сказаний народов Америки, литературы и живописи США, т.е. отчасти следовали пути, типичному для некоторых национальных школ Европы начала XX века. Однако, начав с цитирования или обработки традиционных мелодий, американские композиторы вскоре пришли к воссозданию в своих произведениях особенностей музыкального мышления разных народов континента, отразив тем самым самую суть – музыкальную ментальность США. К таковым особенностям, характеризующим национальный стиль американской музыки, можно отнести блюзовый комплекс средств выразительности, респонсорный и вариантный тип изложения тематизма, балладную мелодику, типичную для традиционной музыки белого населения США, джазовую ритмику и другие.

Ко второму направлению принадлежат композиторы-модернисты, в своём стремлении к новаторству отрицавшие влияние европейских традиций, но также обращавшиеся к национальному фольклору, темам и образам. В рамках авангардного стиля письма они стремились воплощать истинно американский колорит звучания, проявлявшийся в характерных интонациях, национальных чертах музыки

народов, населяющих разные штаты, а также музыкальном мультикультурализме, который обозначают понятием «плавильного котла». Однако авангардисты стремились выразить американизм в форме одновременного звучания музыки разных наций и людей разных рас, живущих в Америке по соседству друг с другом. В частности, Дж. Кейдж к 200-летию независимости США (4 июля 1976 г.) по заказу правительства создал перформанс с весьма символическим названием «Многоквартирный дом 1776» – именно так автор представлял себе страну времён образования Соединённых Штатов. В ходе перформанса в разные моменты звучат «записанные на ленту и исполняемые музыкантами непосредственно на сцене народные американские песни, марши и духовные мелодии конца XVIII века» [Переверзева М., 2006: 39]. В исполнении этой композиции участвуют камерный оркестр, записанные на ленту голоса и четыре «живых» певца, представляющих разные народы США – афроамериканец, индеец, католик и сефард. Композитор-авангардист по-своему воплотил национальное американское начало в музыке, подчеркнув её мультикультурную природу.

Американское общество и искусство – подвижная и постоянно меняющаяся система, поэтому поиски национального музыкального стиля в США продолжаются. Однако то, что было заложено композиторами в первой трети XX века, служит основой истинно американского стиля в музыке, который останется неизменным и узнаваемым много столетий спустя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- История США. В четырёх томах. Т. 1. 1607–1877 / Гл. ред. Г.Н. Севостьянов. М.: Наука, 1983. 687 с.
- Конен В. Блюзы и XX век. М.: Музыка, 1980. 77 с.
- Манулкина О. Stravinsky в Новом Свете: 1920-е // Стравинский в контексте времени и места / Ред.-сост. С. Савенко. М.: Московская государственная консерватория, 2006. С. 148–172.
- Музыкальная культура США XX века / Отв. ред. М.В. Переверзева. М.: Московская государственная консерватория, 2007. 480 с.
- Переверзева М. Джон Кейдж жизнь, творчество, эстетика: монография. М.: Русаки, 2006. 334 с.
- Переверзева М. Музыкальные взаимовлияния США и Канады. *США ♦ Канада: экономика, политика, культура*. 2014. № 3. С. 85–96.
- Розенуолд П. Жизнь в музыке // Диалог – США. 1982. № 20. С. 119–127.
- Сигида С. Переписка Нади Буланже с американскими композиторами в фонде Музыкального отдела Национальной библиотеки Франции // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России. М.: Московская государственная консерватория, 2000. С. 63–70.

REFERENCES

- American Composers on American Music / Ed. by H. Cowell. New York: Ungar Pub Co, 1962. 268 p.
- Chase G. America's Music: From the Pilgrims to the Present. New York: University of Illinois Press, 1992. 744 p.
- Copland A., Perlis V. Copland: Since 1943. New York: St. Martin's Press, 1999. 463 p.
- Hitchcock H.W. Music in the United States. A Historical introduction. 3rd ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988. 540 p.

Istoriya SShA. V chetyrekh tomakh [History of the USA. In four volumes]. T. 1. 1607–1877 [Vol. 1. 1607–1877] / Gl. red. G.N. Sevostianov [Editor G.N. Sevostyanov]. Moscow: Nauka, 1983. 687 p.

Konen V. Blyuzy i XX vek [Blueses and the 20th century]. Moscow: Muzyka, 1980. 77 p.

Manulkina O. Stravinsky v Novom Svete: 1920-e [Stravinsky in the New World: the 1920th] // Stravinskiy v kontekste vremeni i mesta [Stravinsky in the context of time and a place] / Red.-sost. S. Savenko [Editor S. Savenko]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2006. P. 148-172.

Muzykalnaya kultura SShA XX veka [Musical culture of the USA of the XX century] / Otv. red. M.V. Pereverzeva [Editor M.V. Pereverzeva]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2007. 480 p.

Pereverzeva M. Dzhon Keydzh: zhizn, tvorchestvo, estetika: monografiya [John Cage: life, creativity, esthetics: monograph]. Moscow: Rusaki, 2006. 334 p.

Pereverzeva M. Muzykalnyye vzaimovliyaniya SShA i Kanady [Musical interferences of the USA and Canada] // SShA ❖ Kanada: ekonomika, politika, kultura [USA ❖ Canada: Economics, Politics, Culture]. 2014. No. 3. P. 85-96.

Perlis V. Dear Aaron, Dear Lenny: A Friendship in Letters // Aaron Copland and His World / Ed. by C.J. Oja and J. Tick. Princeton University Press, 2005. P. 151-178.

Pollack H. Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York: University of Illinois Press, 1999. 728 p.

Rockwell J. All American Music. Composition in the Late Twentieth Century. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1983. 286 p.

Rosenfeld P. "Americanism" in American Music // Modern Music. 1940. No. 4. P. 226-228.

Rozenuold P. Zhizn v muzyke [Life in music] // Dialog – SShA [Dialog – USA]. 1982. No. 20. P. 119-127.

Sigida S. Perepiska Nadi Bulanzhe s amerikanskimi kompozitorami v fonde Muzykalnogo otdela Natsionalnoy biblioteki Frantsii [Nadia Bulanzhe's correspondence with the American composers in fund of Musical department of National library of France] // Russkiye muzykalnyye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnyye arkhivy v Rossii [Russian musical archives abroad. Foreign archives in Russia]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2000. P. 63-70.

Still W.G. Afro-American Symphony. London: Novello and Company, 1970. 76 p.

Struble J. M. The History of American Classical Music: MacDowell through Minimalism. New York: Facts on File, 1995. 360 p.

Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley: University of California Press, 1996. 862 p.

Zuck B.A. A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. 383 p.

Информация об авторе / Information about the author

Переверзева Марина Викторовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры социологии и философии культуры Российского государственного социального университета. Российская Федерация, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д.4, стр.1.

Pereverzeva Marina Viktorovna, Doctor of Arts, Assistant Professor, Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University. 4, build. 1, Wilhelm Pieck St., Moscow, 129226, Russian Federation.