

У ИСТОКОВ РОКА: БЛЮЗ, КЕЛЬТСКАЯ БАЛЛАДА

Виниченко А.А.

ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова», yuzer1965@mail.ru

В статье анализируются художественные свойства некоторых источников рок-культуры – блюза и продуктов его развития: ритм-н-блюза, honky-tonk, boogie-woogie и кельтской баллады. Определяются черты их поэтики, характерные стилевые свойства. Анализу подвергаются способы интонирования, гармонические и ритмо-метрические ключи, прослеживаются некоторые вехи их музыкально-исторического развития. Анализируются причины формирования блюза как музыкального портрета поколения начала XX столетия, прослеживаются некоторые черты кризиса европейской академической музыки поствагнеровской эпохи. Делаются выводы об исключительной значимости этого пространства популярной музыки благодаря музыкальной глубине её жанровой основы и появлению ряда шедевров, могущего быть определённым как музыкальный портрет поколения; в это же время популярная музыка перестаёт быть исключительно развлекательным музыкальным контентом. Второй вывод: в начале 1950-х годов эти жанры и стилистические комплексы стали основой зарождения рок-культуры – ещё более многосоставной части процесса культурной глобализации.

Ключевые слова: блюз, баллада, афроамериканские художественные традиции, джаз, музыкальный портрет поколения, рок-культура.

AT THE ROOTS OF ROCK

Vinichenko A.A.

Saratov State Sobinov Conservatoire, yuzer1965@mail.ru

The article analyzes the artistic properties of some sources of rock culture - blues and products of its development - rhythm and blues, honky-tonk, boogie-woogie and Celtic ballad. A defining feature of their poetics, the determining characteristic style properties. methods of intonation, rhythmic, harmonic and metric wrenches, traced some of the milestones of their musical and historical development. The reasons of the formation of the blues as a musical portrait of the generation of early XX century, traced some of the features of the crisis of European classical music postvagnerovskoy era. In kntse article concludes the exceptional importance of this area of popular music because of the depth of her musical genre framework, and the emergence of a number of masterpieces, is able to be defined as a musical portrait of a generation; At the same time, popular music ceases to be purely entertainment and music content is that in the early 1950s, and these genres and stylistic complexes have become the basis of origin of rock culture - even more multi-piece part of the process of cultural globalization.

Keywords: blues, ballads, African-American artistic traditions, jazz, musical portrait of generations of rock culture.

Прежде чем анализировать историю рок-культуры, исследователь должен обратиться к её истокам, в данном случае к эпохе вхождения в европейскую культуру афроамериканских художественных традиций и началу популярности кельтской баллады.

Материалом исследования являются некоторые источники возникновения рок-культуры: блюз и некоторые продукты его развития и кельтская баллада.

Основной метод исследования – музыкально-исторический анализ.

Переломные вехи в академической музыкальной культуре всегда сопровождались пристальным вниманием к народной музыке. Часто этот факт оказывал большое влияние на творчество представителей «высокой» традиции, в свете художественного наследия которых можно рассмотреть данный процесс. Именно в это время – на рубеже XIX и XX столетий, на музыкальной арене появляются фольклорные и полупрофессиональные музыкально-

художественные образования, кардинально повлиявшие на европейский музыкально-исторический процесс. Имеется в виду появление в палитре традиционных европейских музыкально-выразительных средств афроамериканских интонаций, жанров и способов музицирования.

Афроамериканская культура оказалась притягательной для европейского слушателя рубежа XIX и XX веков. Стоит напомнить, что, с одной стороны, в афроамериканских музыкальных комплексах просматриваются признаки, связанные с внеевропейскими способами музыкального мышления (звуковой строй, не подразумевающий строгой температуры, что выражается через глиссандирование, использование четвертитоновости, дающее характерный «блюзовый аромат» и образующий так называемые грязные ступени, а также через чрезвычайно эмоциональные выкрики и распетые скороговорки – *harpers u hollers*). С другой – наличествует европеизированная американская культура, включающая в себя версию христианства, усвоенного импортируемым рабом без академического образования, европейских привязанностей и общепринятых этических норм. Всё это, развиваясь на почве искусственно воссоздаваемой ситуации разобщённости (людям из одного племени возбранялось жить вместе в целях профилактики недовольства и бунтарства), и дало тот потрясающий конгломерат свойств, который способствовал формированию уникального пласта фольклора, породившего в последующем огромный музыкально-исторический материал, известный под названием «афроамериканская культура».

«Внедрившиеся» в этот период в культурную парадигму внеевропейские музыкальные факторы стали причиной ее необратимого изменения. Один из них – блюз, в музыке которого можно заметить смесь отчаяния и горечи, надежды и любви, открытой, часто не вполне пуританской сексуальности, «менестрельный» сарказм, эксцентрическую и в то же время медитативную насмешку над собственным «я», слабостью и потерянностью. Даже в тех его образцах, где нет явной трагедии, трагедийность присутствует в «уже готовой её услышать» рефлексии восприятия. Нужно добавить, что – не *gospel u spiritual* с их религиозными, а точнее, «религиозно-светскими» мотивами, полными экстатической надежды на то, что человек в конце концов окажется *in the Upper Room, when Jesus* («в Верхней комнате, где Иисус») [4], а блюз, финалы которого часто катастрофичны, стал распространяться по всему свету, озвучивая коллективный психологический портрет поколения.

Блюз стал катализатором дальнейшей модификации процесса дихотомии «импровизация-композиция», явное развитие которой исследователи замечают с началом эпохи Средневековья. Этническая природа блюза бинарна, а форма представляет собой

двенадцатитактовый период. Звучание той или иной композиции всегда варибельно. Тематические идиомы и способы ее существования многовариантны и делают блюзовую композицию сочиненно-импровизационной по своей природе. И, конечно, подобного рода музыкальная форма не могла не спровоцировать развитие процесса «импровизация: *versus* композиция». Особенности поведения данной дихотомии в дальнейшем будут напрямую связаны с развитием рока, в значительной мере являющегося продолжением развития блюзовой парадигмы.

Итак, на данном этапе на музыкальной сцене появляется новое «действующее лицо» – блюз, вкупе с другими представителями афроамериканской и ориентальных культур бесповоротно изменивший ход глобализации мирового культурного процесса.

В то же время, когда по американскому и европейскому континентам «шествовал» блюз, не менее судьбоносные для будущего формирования рок-культуры процессы происходят в развитии жанров, также ставших впоследствии её основой – это кельтская баллада, перекочевавшая в США вместе с первой волной эмиграции с континента, и скиффл.

Позволим напомнить, что этимология баллады многонациональна, и вряд ли можно сказать, где был создан первый её образец. Не углубляясь в подробности процесса многочисленных модификаций жанра, скажем, что зарождение его произошло в искусстве VIII-IX веков. Баллада того времени – танцевальная песня, сопровождавшая массовые праздники (корни слова во всех, без исключения, культурах, восходят к позднелатинскому *balere* – «танцевать»). В разных странах баллада наполняется разными оттенками содержания и вычленяется в самостоятельный, уже не прикладной к танцевальному действию, музыкально-поэтический жанр. Кельтская баллада XVIII столетия была внесена со стороны «европейского музыкального дискурса» в ряд родовых признаков рок-культуры, впоследствии образовав новый жанр рок-баллады (достаточно вспомнить шедевры *Beatles* (*Norwegian Wood* [2]), *Rolling Stones* (*Angie*, *Lady Jane* [5]), *Led Zeppelin* (*Battle of Evermore*), *Genesis* (*Another day in Paradise*) [3], *Scorpions* (*Wind of Change*, *Still Loving You*) и др.).

В рамках настоящего исследования нас интересует несколько фактов. Эмиграция баллады в США знаменует своего рода первый опыт английской «музыкальной экспансии». Именно в США, ввиду почти полного отсутствия на тот момент национальных шедевров академического искусства, баллада приняла на себя функции необходимой для любой культуры ниши лирической исповедальности, романтической фантастики и трагической суггестии. Содержание баллад простирается от светло-печальной *Blow up, Wind, Suddenly* («Подуй, ветер, внезапно») до трагедийного и бессмысленного психоделического кошмара *The Dowie Dens of Yarrow* («Пустынные берега Йарроу»), литературно транскрибированной В.

Скоттом и положенной на псевдогероический мотив Стивеном Фостером. Содержанием ее является поединок, как выясняется позже, двух родственников. Как и в другой балладе, *Edward*, известной как эпитафия к первой балладе Брамса из ор. 10, неопишимо жуткой своей кровавой таинственностью и неясной мотивированностью отцеубийства, причина поединка так и не выяснилась. Единственное, что понятно – в живых осталась безутешная вдова.

К тому же кельтская баллада на протяжении многих столетий являлась пространством формирования и развития специфически кельтских художественных средств (эмоциональная сдержанность при значительном внутреннем накале содержания, романтическая образность, героика, заставляющие вспомнить о национальных эпических сагах, некоторая «закрытость» для оценки происходящего и в то же время пластичность художественного поля, позволяющая впитывать иной национальный контент). Хорошо известно о влиянии испанского средневекового романа и арабо-мавританской интонационности на кельтскую балладу. Кроме того, по мере развития жанра здесь происходили всевозможные миксации с песенным и инструментальным искусством ренессансной Италии и Франции. В последнее время достаточно активно развивается мысль о присутствии в кельтской балладе интонаций кавказского мелоса. Подобный эпический склад повествования станет чрезвычайно характерным для художественных текстов рок-культуры. Добавим к этому безусловное сходство некоторых «персонажей» инструментального корпуса кельтской баллады и рок-культуры (струнно-щипковые и ударные).

Любовная тематика с трагическим, иногда сентиментальным оттенком очень характерна для кельтских баллад [1], что тоже не осталось за порогом восприятия некоторых мрачно настроенных деятелей рок-культуры. Заметим еще два важных момента. 1. Эмигрировав в Северную Америку, баллада практически не развивалась как жанр и через 150 лет осталась неизменной. 2. В балладах, аналогично рабочим песням и блюзам чернокожего населения США, присутствуют эмоциональные выкрики, называемые *harpers u hollers*, наследниками которых в рок-музыке, стали аналогичные *Yeah!, Oh!* и т.д. Возможно ли предположить с какой именно - с «черной» или «белой» стороны пришли эти *интонируемые крики* в рок? Автор исследования считает это невозможным по причине идентичности их места присутствия в структуре формы как блюза, так и кельтской баллады.

Таким образом, вместе с блюзом в музыку эпохи вошел хоть и известный, но на долгое время «законсервированный» под пиками гор Северной Америки, а стало быть, также достаточно устоявшийся в возрасте спутник, вставший в паре в пространство корневой системы рок-культуры – кельтская баллада.

* * *

Термин *rhythm and blues* трактуется двояко и может обозначать как джазовую музыку с ярко выраженным ритмическим началом, так и стиль, образовавшийся в начале 40-х гг. XX столетия. Нас прежде всего интересует направление *rhythm and blues* как непосредственный предшественник рок-н-ролла. Замечателен тот факт, что ритм-и-блюз, «экспортируясь» в рок-н-ролл, остался там в том числе в виде автономно бытующего жанра. В некотором роде термин *rock and roll* стал эвфемизмом понятия *rhythm and blues*. В среде рок-музыкантов эти стили часто отождествляются, и развитие рок-н-ролла понимается нами не как рождение принципиально нового стиля и жанра, а как дальнейшее развитие ритм-н-блюзовой парадигмы.

Упомянем о далеком предке рок-н-ролла и предтече ритм-н-блюза – «музыке механических пальцев» (или «музыке механического ящика») - *honky tonk*. Так вначале назывались американские питейные заведения для аутсайдеров и беднейших слоев североамериканского пролетариата. В них сформировался грубовато-самобытный стиль музицирования с одноименным названием, который иногда причисляют к «примитивному джазу». Это не представляется аксиоматичным: гораздо убедительнее предположение о протоджазовой принадлежности стиля и близкородственных отношениях с рэгтаймом. В этом стиле два элемента музыкальной речи имеют специфику – ритм и способ интонирования. Способ интонирования отличается большей агрессивно-ударной и, вследствие этого, неконтролируемо, «нехудожественно» громкой динамикой, что стало одним из определяющих признаков стиля *honky-tonk*. Но основным параметром узнаваемости стал двухдольный, подавляющий, часто аннигилирующий интонационно-фактурную линию пьесы ритм, по своим художественным задачам в чем-то аналогичный роковому *drive*, и художественно необработанный вокал-полуречитация, произносимая «в нос», похожая на нечто среднее между бормотанием и грубой громкой мелодией. Позднее в инструментарии *honky-tonk* стали появляться контрабас, электрогитара, гавайская гитара, а также стиль, микшировавший с *country and western*, определяемый как нэшвиллский рокабилли.

Было бы ошибкой не вспомнить о стилистическом «посреднике» между *honky-tonk* и ритм-н-блюзом – *boogie-woogie*. Напомним известные факты: это раннеджазовый стиль, фортепианно-ударный по природе и акустическим свойствам. На его акустическом поле сказались не только музыкальные факторы, но косвенным образом и последствия перепадов в экономике США в начале XX столетия: скромные бюджетные возможности владельцев *honky-tonk*-баров в отношении кредитования собственного бизнеса и, как следствие, строгая экономия на политике их музыкального оформления. Нетрудно догадаться, что буги-вуги является родственником *honky-tonk*. Но если природу последнего

можно охарактеризовать как «непрофессионально-ударную фортепианную», то *boogie-woogie* претендует на роль оркестрового клавира: ранние образцы исполнялись пианистами, заменявшими и имитировавшими игру ансамбля. Партия левой руки оформлялась как контрабас и ударный инструмент одновременно. Правая, соответственно, «исполняла роль» мелодических инструментов (часто имелись в виду две или три гитары) или человеческого голоса. Не вдаваясь подробно в стилистический анализ, заметим, что финансовые соображения опосредованно повлияли на формирование характерных для этого стилистического направления музыкальных формул: из известных автору исследования это – *eight bar`s train*, (восьмидольный поезд), *walkin` bas* (гуляющий бас), *eight by two stones* (восемь на два камня). По факту их наименованности и ее содержанию ясно, что это восьмидольные ритмоинтонационные идиомы, имеющие природу сформированных клише, применяемых по мере необходимости оформления того или иного характера. Также ясно, что динамика их звучания представлялась, по преимуществу, выражением намерений нефортепианной ударности. Один из этих ритмокомплексов можно услышать в финале симфонии «Из Нового Света» А. Дворжака. Для нас важно, что упомянутые фигуры впоследствии влились в рок-н-ролл, образуя протяженные в пространстве музыкальной истории стилистические мосты. Характер изложения фактуры правой руки в беседе с автором этой работы «звезда барной музыки» (по собственному его выражению) Рио-де-Жанейро, Эскамиль Куарриш, определил как гитарную полимелодию, что кажется несомненно подходящим для выражения основного ее содержания. Заметим, что, например, для фигуры *eight by two stones* (здесь: две по восемь долей), характерна перемещаемость в партию правой руки в кульминационные моменты и параллельное импровизационно-вариантное унисонное существование вместе с ее же постоянным остинато в левой (предположительно, для усиления динамики экстатического эффекта). Напоследок отметим, что в открытой европейцами и белыми американцами негритянской культуре, практически не имевшей в то время точек корреспонденции с академической музыкой, сформировался ударный фортепианный стиль, и по некоторым параметрам он оказался отдаленно родственными подобными явлениям в европейском пианизме начала XX века, частью влившийся в инструментально-исполнительский арсенал рок-культуры.

Не прекратив существование как самостоятельное стилистическое направление, *honky-tonk* микшировал в истоки ритм-н-блюза, «подарив» ему многие характерные черты. Как для *honky-tonk*, так и для ритм-н-блюза характерна доминирующая роль ритма и большая, чем в предыдущих блюзовых стилях, темпоритмическая активность. Может быть, и отличный от традиционного блюза мажорный вариант ритм-и-блюза оформился не без

влияния *honky-tonk* в его *nashville country*-оболочке. Для примера вспомним знаменитую композицию Винсента Роуза *Blueberry Hill* («Черничный холм»), исполнявшуюся многими выдающимися музыкантами, в числе которых Луи Армстронг, Фэтс Домино, Фрэнк Синатра, Сьюзи Куатро и др.

Ритм-н-блюз - первый из порождений блюзовой идиомы, в котором не доминирует томная монотонность блюза, присущая ему *a priori*. Этот факт станет очень важным для дальнейшего развития жанра в пространстве рок-культуры.

Выводы:

1. В течение первого витка глобализации на мировой музыкальной арене появились новые жанры, этимологически отличные от жанровой парадигмы предыдущих эпох.

2. Эти жанры, в числе прочих, стали основой нового музыкального языка – джаза, в свою очередь, представляющего собой часть популярной музыки США и, несколькими десятилетиями позже, стран Европы и Латинской Америки.

3. Исключительная значимость этого пространства популярной музыки в том, что благодаря музыкальной глубине жанровой основы на её пространстве появился ряд шедевров, могущий быть определённым как музыкальный портрет поколения; в это же время популярная музыка перестаёт быть исключительно развлекательным музыкальным контентом.

4. В начале 1950-х годов эти же жанровые и стилистические комплексы стали основой зарождения рок-культуры – ещё более многосоставной части процесса культурной глобализации.

Список литературы

1. Английские и шотландские баллады / пер. С. Маршака. - М. : Наука, 1973. – 156 с.
2. Beatles. Norwegian Wood Норвежский лес (англ.). - URL: http://www.amalgam-lab.com/songs/b/beatles/norwegian_wood.html (дата обращения: 2.11.2015).
3. Collins Ph. Another Day In Paradise. - URL: <http://englishon-line.ru/audirovanie-pesni1.html> (дата обращения: 2.11.2015).
4. In the Upper Room. - URL: <http://www.metrolyrics.com/in-the-upper-room-lyrics-mahalia-jackson.html> (дата обращения: 2.11.2015).
5. Rolling Stones. Леди Джейн. - URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/rollingstones/ladyjane.html> (дата обращения: 2.11.2015).

Рецензенты:

Демченко А.И., д. искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Саратовская государственная консерватория, г. Саратов;

Полозова И.В., д. искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Саратовская государственная консерватория, г. Саратов.