

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

Выпускная квалификационная работа на тему:

***ОСОБЕННОСТИ ВОЗДЕЙСТВИЯ ЖАНРОВ ЛЕГКОЙ МУЗЫКИ НА
ОБЩЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ США ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА***

По направлению подготовки 030600 – История

Образовательная программа бакалавриата «История»

Профиль: История западноевропейской и русской культуры

Выполнил:
студент IV курса
дневного отделения
Яковлев Иван Дмитриевич

Научный руководитель
Кандидат искусствоведения, доцент
Белоненко Александр Сергеевич

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Настоящая работа посвящена сложному и малоизученному периоду в истории музыки XX века. Жанры легкой музыки до сих пор вызывают различного рода споры среди ведущих специалистов в области музыки, социологии, психологии, этнопсихологии, культурологии и журналистики. Однозначного ответа по сей день невозможно дать на вопросы касающихся происхождения и видоизменения основных принципов бытования и распространения легкой музыки в обществе. Если жанры легкой музыки можно отчетливо отделять от серьезной музыки уже с середины XIX века, то первая половина XX века, на примере США, показала, что природа развития

легкой музыки неоднозначна и имеет социальные и стилистически сформировавшиеся условия, которые свойственны только ей.

Хронологический период и место, которые взяты в качестве основного поля для изучения поставленной проблематики является во многом отправной точкой для междисциплинарного подхода в разрешении поставленных целей и задач. Период взят не случайно и полностью соответствует логике данной работы. Хронологические рамки в данной работе были установлены по следующим причинам:

- 1) Появление новых форм легкой музыки
- 2) Появление систем СМИ, которые повлияли на механизм распространения форм легкой музыки
- 3) Наблюдение социальной дифференциации в обществе в межвоенный период, которая затронула культурную сторону жизни людей
- 4) С началом Второй мировой войны происходят качественные изменения в интересующем нас предмете исследования. С этого периода наш предмет исследования приобретает другие масштабы и выходит за рамки интересующих нас вопросов

Музыкальное исполнительство в США в начале двадцатого века может послужить ярким примером того, как этот вид искусства и его механизмы взаимно влияют на культурную обстановку в таком социально полихромном государстве как США. В этой работе мы постараемся последовательно обозначать и выделять основные этапы изменений культурной жизни американского общества через призму становления музыкальной индустрии и природы ее существования.

Актуальность данной темы высока, т.к. если анализировать нынешнее состояние данного вопроса, то на передний план сразу встают аспекты, которые определяют степень популярности той или иной музыкальной продукции. Механизмы распространения, которые были сформированы в

прошлом столетии часто терпели изменения, но каркас коммерческой индустрии в музыке сыграл если не глобальную роль, то точно определил вектор развития музыкальной культуры на американском континенте.

В этой части введения необходимо подвести читателя к основным элементам структуры данной работы. В первую очередь понять, чем является объект и предмет нашего исследования. В качестве объекта выступают жанры легкой музыки в рассматриваемый нами период. Предметом исследования является совокупность тех механизмов распространения легкой музыки, которые наиболее качественно формируют общественное мнение о получаемом продукте.

С помощью изученных материалов представляется возможным сформулировать и выдвинуть на передний план наиболее важные на наш взгляд цели и задачи. Итак, проблематика данного вопроса дает нам возможности прийти к постановке следующих целей: 1) выявить культурные и социальные предпосылки развития музыкальной индустрии США в первой половине XX века, а также 2) изучить воздействие легкой музыки на протекание тех или иных социальных процессов. Так же не менее важным моментом является 3) обоснование границ этапов складывания жанра легкой музыки и 4) обоснование закономерностей потребительского спроса. Цели указанные выше будут в полной мере освещены во второй и третьей главах данной работы. В свою очередь 5) определение причины востребованности легкой музыки подводят нас к вполне закономерным задачам. К ним в первую очередь относится 1) точная оценка современных исследований на основании изученного материала. Но главная и первостепенная задача, которую нужно будет достигнуть в этой работе будет заключаться в 2) описании динамики востребованности музыкальной продукции в затрагиваемых социальных группах и классах.

Теперь следует охарактеризовать и дать точную оценку тем источникам и литературе, которые наиболее качественно затрагивают интересующую нас проблематику.

Хотелось бы в первую очередь сказать пару слов об отечественной историографии, а так же затронуть вопрос о ее актуальности на текущий момент. Сразу нужно сказать, что предмет нашего исследования достаточно редко освещался в отечественной литературе. Достаточно часто прослеживается тенденция субъективного подхода, а так же присутствует склонность к однобокости в изучении интересующего нас периода. Даже на сегодняшний день в нашей стране нет ни одного исследования (во всяком случаи, нами не было найдено), которое бы исключало «преемственность» с советской традицией изучения жанров легкой музыки в интересующем нас месте и периоде. Хотя нужно учитывать, что современные условия позволяют гораздо шире подойти к такому неоднозначному периоду в музыкальной культуре. Тенденция одностороннего подхода подразумевает углубление в изучении той или иной научной дисциплины и широкий анализ определенных вопросов в какой-либо сфере. В частности, в сфере музыковедения, истории музыки, музыкальной психологии, а также социологии музыки. Следует отметить, что без учета междисциплинарного подхода велика вероятность допустить искажение в восприятии основополагающих структурных компонентов.

Тем не менее, всю изученную нами отечественную литературу можно классифицировать по двум группам. К первой группе относятся работы общего характера, вторая же группа состоит из работ специальной и узкоспециальной направленности.

Начнем с работ общего характера. Одна из самых ранних работ в нашей стране, относится к началу 60-ых годов прошлого столетия, которая напрямую затрагивает интересующий нас сюжет. Эта работа Валентины Джозефовны Конен – «Пути американской музыки»¹ 1965 года. Содержание этого исследования имеет достаточно поверхностный характер, хотя в то же время автором была предпринята попытка охватить достаточно большой

¹ Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. 523 с.

временной промежуток. Конен рассматривает эволюцию становления музыкального исполнительства в Америке начиная с середины XVIII века, а так же актуализирует вопрос о дальнейших перспективах развития музыки на Американском континенте. С учетом того, что как раз в 60-ых годах был зафиксирован неподдельный интерес к джазу в нашей стране, то эта работа может расцениваться как некая реакция на существующее положение дел.

Следующие по значимости работы, на наш взгляд, относятся к авторству одного из ведущих советских журналистов - Ефима Семеновича Барбана. Он традиционно считается одним из главных популяризаторов джазовой музыки в Советском Союзе. За весь период просветительской и общественной деятельности им было написано и издано немало работ. В данном разделе нас интересуют одна его работа: «Черная музыка, белая свобода»² 2007 года.

К работам, которые носят больше поверхностный и ознакомительный характер, но то же время привлекают наше внимание, стоит отнести ряд трудов, которые были изданы в России в первом десятилетии XXI века. Подавляющее большинство этих трудов описывают психологический портрет музыкантов, которые внесли значительный вклад в жанры легкой музыки. В то же время, эти труды дают иллюстрацию культурного и социального фона США первой половины XX века. К работам такого плана стоит отнести: Мошкова К. «Блюз. Введение в историю»³, Теплякова С. «Дюк Эллингтон. Путеводитель для слушателя»⁴.

Особо хочется выделить ряд работ, которые напрямую затрагивают исследования в области массовых коммуникаций и психологии общественного сознания. Дисциплины, несомненно, мало изученные в нашей стране, но с перспективами для дальнейшего углубления и изучения в этих областях. В связи с этим, неподдельный интерес вызывают статьи Барина Д.Н. «Массовая коммуникация как фактор формирования социальной

² Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода. СПб., 2007. 284 с.

³ Мошков К. Блюз. Введение в историю. СПб., 2010. 384 с.

⁴ Тепляков С. Дюк Эллингтон. Путеводитель для слушателя. М., 2004. 512 с.

тревожности»⁵ 2008 года, а так же статья Бодиной Е. А. «Роль музыки в формировании социально определенного типа личности»⁶ 2012 года. Крупными трудами, которые наиболее качественно прослеживают историю эволюции массовых коммуникаций, являются работы Терина В. П. «Массовая коммуникация. Исследование опыта Запада»⁷ и Докторов Б. З. «Реклама и опросы общественного мнения в США: История Зарождения»⁸.

Наряду с общей литературой следует сказать пару слов о литературе специального и узкоспециального характера. Наиболее ярким примером такой литературы является труд Владимира Фейертага «Джаз. Энциклопедический справочник»⁹ 2008 года. Переработанное и дополненное издание 2008 года вбирает в себя практически весь основополагающий теоретический материал по изучаемому нами периоду. Подобного рода литература, несомненно, облегчает поиск персоналий, нужных дат, а так же творчество интересующих нас музыкантов. Так же привлекает внимание антология Владимира Симоненко «Мелодии джаза»¹⁰ 1984 года издания. Главным достоинством этой антологии является то, что в ней содержатся данные касающиеся наиболее популярных композиций интересующего нас периода. К этим данным относится тематика песен, эволюция общественного отношения к музыкальным композициям, а так же расширенная информация по музыкальной текстологии.

⁵Баринов Д. Н. Массовая коммуникация как фактор формирования социальной тревожности. 2008. № 4. С. 32-37.

⁶ Бодина Е. А. Роль музыки в формировании социально определенного типа личности // Педагогика искусства. 2012. № 3. С. 1-9.

⁷ Терин В. Массовая коммуникация. Исследование опыта Запада / Библиотека Гумер [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Terin/ (дата обращения 12.04.2017).

⁸ Докторов Б. З. Реклама и опросы общественного мнения в США: История зарождения. Судьба творцов. М., 2008. 628с.

⁹ Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник. СПб., 2008. 696 с.

¹⁰ Симоненко В. Мелодии джаза / Антология. Киев, 1984. 319 с.

Следуя логике последовательного анализа наиболее значимых работ, есть смысл перейти к западной историографии. На западе, в частности в США, сложилась совершенно иная традиция в изучении того круга проблем, который мы очертили в настоящей работе. Подходы и методы всестороннего анализа эволюции легкой музыки в западных странах приобретали со временем совершенно другие масштабы. Уже на современном этапе становится очевидным тот факт, что отечественные труды очень сильно уступают в общем комплексе междисциплинарных исследований, которые напрямую связаны с социологией музыки, а так же в вопросах области культурологи.

Одной из самых ранних и обширных работ можно по праву считать труд Маршала Стеарнса, который предпринял попытку пересмотреть всю историю легкой музыки США в лице одного из самых ярких ее проявлений – в джазе. Труд «История джаза»¹¹ 1963 года издания, переведенная в свое время на русский язык, по праву считается отправной точкой для последующих исследований. Автор работы критически подходит к анализу роли афроамериканской музыки в становлении джаза, долго и тщательно изучает роль потребительского спроса на коммерческую продукцию. Так же автором была предпринята попытка статистически зафиксировать представителей той аудитории, чье формирование художественного вкуса напрямую зависит от коммерциализации легкой музыки.

Не менее значимым трудом для нас является работа Яна Чамберса¹². Издание датируется 1985 годом. Автор преследует цель выявить культурный и социальный фон Америки межвоенного периода и перспективу в складывании той среды, где наиболее четко формируется представления о популярной культуре в среде молодежи. Прибегая к сравнительному методу, автор, смог сопоставить разные хронологические периоды и статистику о

¹¹ Stearns M. W. The story of jazz. N.Y., 1963. 446 p.

¹² Chambers I. Urban rhythms: Pop music and popular culture. London, 1985. 271 p.

«приобретении» статуса популярного продукта в определенной аудитории слушателей.

Совершенно в особую группу хочется выделить три англоязычные работы трех разных авторов. На примере этих работ можно убедиться, насколько актуально в современных условиях найти правильный вектор в систематизации и типологизации жанров легкой музыки. Все три работы написаны журналистами и музыкальными критиками. В свою очередь одной из негативных сторон, которые свойственны каждому из этих трех исследований является чрезмерный пафос и склонность к беллетристике, хотя нужно учитывать, что работы направлены все-таки на широкий круг читателей. Исследую сугубо коммерческую сторону создания шлягеров, каждый из авторов приходит так или иначе к выводам, что, начиная с середины XX века и вплоть до сегодняшнего дня, существует строгая и отработанная до идеала схема взаимодействия между музыкальным продюсером и исполнителем, между исполнителем и слушателем. Авторами этих новейших исследований являются журналисты: Джон Сибрук¹³, Стивен Уитт¹⁴ и Саймон Рейнолдс¹⁵.

Помимо англоязычной традиции интересующего нас предмета исследования, существует ряд работ немецких авторов, которые по праву считаются родоначальниками в области социологии музыки. Это в первую очередь работа Макса Вебера «Рациональные и социологические основы музыки»¹⁶ 1921 года, а так же работа Теодор Адорно «Избранное:

¹³ Сибрук Д. Машина песен. Внутри фабрики хитов. М., 2016. 336 с.

¹⁴ Уитт С. Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства. М., 2016. 304 с.

¹⁵ Рейнолдс С. Ретромания: Поп- культура в плену собственного прошлого. М., 2015. 528 с.

¹⁶ Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / Библиотека Гумер [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/vebobr/06.php (дата обращения 26.03.2017).

Социология музыки»¹⁷ переведенная на русский язык и вышедшая в публикацию в 1999 году.

Наравне и с отечественными исследованиями можно выделить интересную и более чем информативную литературу специальной направленности. К ней относится громадный труд британского публициста Колина Ларкина «Энциклопедия популярной музыки», составленная в 1989 году и претерпевшая большое количество переизданий.

Неподдельный интерес вызывают так же ряд статей рассматривающие историю зарождения и развития радиостанций и радио эфиров, с точки зрения характера их распространения на американском континенте в первой половине XX века, а так же с точки зрения технических нововведений. Наиболее качественно данная проблематика обсуждается в статье Джеймса Хинтона¹⁸ 1954 года и статье Теодора Адорно¹⁹ 1945 года.

Следует так же сказать пару слов об источниковедческой базе. Подавляющее большинство источников носят нарративный характер. Одним из источников для написания данной работы послужили исследования в области социологии, которые во многом опираются на данные проекта «Radio Research Project» при Принстонском университете. При этом следует отметить одного из основателей данного проекта - Пауля Лазарсфельда²⁰, который считается одним из первых социологов, обратившим внимание на феномен массмедиа и на ее роль в современном обществе. Так же немало важную роль сыграл Хэдли Кэтрин²¹, чьи аналитические данные в области общественного мнения сильнейшим образом повлияли на дальнейшее изучение механизмов массового сознания и поведения. Анализ общественных изменений и математические методы фиксации данных в

¹⁷ Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. 445 с.

¹⁸ Hinton J. In one ear // High Fidelity. 1954. № 4. P. 47-48.

¹⁹ Adorno T. Social Critique of Radio Music. 1945. № 7. P. 194-199.

²⁰ Lazarsfeld P. F. Radio and the printed page. N.Y., 1940. 386 p.

²¹ Cantril H., Allport G. W. The Psychology of radio. N.Y., 1935. 298 p.

области социологии служит неоценимым источником в разрешении проблем, выдвинутых на передний план.

Мемуары и автобиографии представлены воспоминаниями наиболее ярких джазовых музыкантов XX века. К ним относятся мемуары джазового трубача и композитора Майлса Дэвиса²², а так же автобиография канадского джазового пианиста Оскара Питерсона²³. Так же были найдены мемуары джазового фотографа – Херба Снитзера²⁴, который смог зафиксировать на пленке наиболее именитых музыкантов. Среди отечественных музыкантов стоит выделить автобиографию Валерия Пономарева²⁵.

В качестве отдельной группы источников стоит выделить две работы, которые были изданы относительно недавно. Первая работа является сборником интервью, а второй труд по содержанию является исследованием – опросом. Обе работы подвержены критическому анализу со стороны авторов. Первый труд Ханса Ульриха Обриста²⁶ содержит полные тексты интервью с музыкантами авангардистского течения, которые подкреплены комментариями самого автора. Второй труд «Послушай, что я тебе расскажу...»²⁷ изобилует рассказами очевидцев самых разных периодов истории легкой музыки: начиная от становления джаза в Новом Орлеане и заканчивая модернистскими течениями 50-ых годов. Несомненно, такого рода источники помогут нам наиболее качественно подойти к разрешению поставленных целей и задач.

В завершении вводной части нашей работы хочется сказать, что структура исследования выглядит следующим образом:

²² Дэвис М. Автобиография. М, 2005. 538 с.

²³ Питерсон О. Джазовая одиссея. СПб., 2011. 544 с.

²⁴ Snitzer H. Glorious Days and Nights. A Jazz Memoir. 2011. 144 p.

²⁵ Пономарев В. На обратной стороне звука. М, 2007. 288 с.

²⁶ Обрист Х. У. Краткая история новой музыки. М., 2015. 280 с.

²⁷ Шапиро Н., Хентофф Н. «Послушай, что я тебе расскажу...». Джазмены об истории джаза. М., 2000. 368 с.

- введение, в котором отражены основные положения данного исследования
- три главы, две из которых разбиты на более мелкие смысловые части – параграфы
- заключение, в котором будет подведен итог и сделан анализ изучаемого нами вопроса
- список используемых источников и литературы

Глава I. Состояние европейской и западноафриканской составляющих американской музыкальной традиции к началу XX века.

Складывание американской музыкальной традиции началось еще задолго до появления феномена «третьей музыки»²⁸, это складывание происходило достаточно долго и трепетно. Некоторые исследователи считают, что окончательное формирование американской музыки не закончено. В частности, из видных музыковедов прошлого столетия этой идеи придерживался Маршалл Стеарнс, а из поколения более поздних исследователей Дэвид Хэберт. В любом случае, определить на сегодняшний день состояние американской музыкальной традиции достаточно сложно, и также сложно определить, как хорошо эта традиция функционирует в современных реалиях, и как хорошо она влияет на новые музыкальные формы. Формирование современной американской цивилизации началось еще в эпоху Ренессанса. Так «уже не одно столетие Северная Америка вносит свой вклад в развитие науки и техники, ее литература давно стала неотъемлемой частью мировой художественной культуры»²⁹. А национальная музыка все-таки на протяжении длительного времени развивалась где-то в глубине, «вне поля зрения городского общества»³⁰.

Подавляющее большинство исследователей склоняются к общему мнению, что формирование американской национальной музыки не только не ограничивается рамками профессионального городского искусства, но по существу только отчасти соприкасается с ним. С городскими центрами неразрывно связано лишь развитие профессионального композиторского творчества. Очень важно учитывать тот факт, что музыка в Америке, в отличие от ведущих музыкальных учреждений Европы, начиная с колонизации и вплоть до середины прошлого века играла отнюдь не ведущую роль в культурной жизни страны. Ее область распространения была в крайней степени ограничена, а продукт, который получался на выходе, был не

²⁸ Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Ниж. Новгород, 1997. С. 56.

²⁹ Zinn H. People's history of the United States: 1492 – Present. N.Y., 1980. P. 148.

³⁰ Мошков К. Блюз. Введение в историю. СПб., 2010. С. 16.

способен угнаться за общей тенденцией. «Стремление трактовать эту ветвь американской культуры как сколько-нибудь эквивалентную национальным школам Европы привело бы»³¹ по мнению Валентины Конен «к ложным акцентам и к неразрешимым противоречиям»³². Но в тоже время, если ставить вопрос под таким углом, то остаются явные пробелы в достаточно широких процессах в музыкальной культуре Америки, создавшего базис для дальнейшего развития подобного рода культурных явлений.

Немало важную роль играет потенциал композиторов (и речь уже идет о сообществе) в судьбе становления музыкальной школы во многих развитых странах. В США достаточно поздно стали реализовывать этот потенциал. Изучение данного фундаментального вопроса был частично решен с помощью междисциплинарного подхода. Американские исследователи, такие как Ричард Хевис, склонны считать, что «становление профессиональной композиторской школы пришлось на момент начала Второй мировой войны»³³. «Лишь на рубеже сороковых годов американцы впервые заговорили о «совершеннолетию» отечественной музыкальной культуры»³⁴.

Практически три столетия истинно национальные формы музыки США образовывались вдали от настоящей культуры образца Старого Света. Ближе ко второй половине XIX века американская общественность обнаружила, что в Новом Свете образовалась нечто новое в музыке. Исследования в области этнографии и музыковедения второй половины прошлого века³⁵ дают нам право утверждать, что в середине XIX века образовался слой в культурной

³¹ Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США... С. 241.

³² Там же. С. 242.

³³ Цит. по: Коллиер Д. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк... С. 61.

³⁴ Там же. С. 62.

³⁵ "Over In the Glory Land" – The story Behind a Real New Orleans Traditional. Stockholm, August 30-31, 2012.

жизни общества Америки, который указывает на синтез одновременно нескольких культур.

Однако более современные междисциплинарные исследования говорят нам о том, что там проявляется огромное количество национальных особенностей и сразу несколько эстетических векторов, практически ушедших из типизированной городской среды Америки. Очень сложно сказать, дошли ли до нас хоть какие-нибудь похожие страны, которые бы превосходили бы США в количестве фольклорного разнообразия. Так или иначе, опыты исследования данного вопроса фиксируют тот факт, что «только здесь наиболее ярко прослеживаются этнические особенности, формирующие полихромное население США, которое практически полностью стало зависеть от сформировавшегося американского уклада жизни»³⁶. Данную концепцию сформулировал социолог и собиратель фольклора Алан Ломакс в середине 40-ых годов. Его идеи неоднократно хотели опровергнуть в более поздние годы³⁷, но это было достаточно сложно из-за наличия большой базы аудио источников, которая теперь хранится в библиотеке Конгресса США.

Но если не уходить в глубь фольклорных традиций и попытаться отталкиваться от первоосновы становления популярной музыки, то опять же, какая все-таки связь прослеживается между фольклором и формами легкой музыки начала двадцатого столетия? Какими методами возможно проследить эту связь, и как он проявляется в общекультурном и общественном плане? Музыка, которая все же считается традиционной и неприкосновенной для американского общества. «И, хотя в отношении музыкальной культуры преобладающую роль здесь сыграла именно европейская традиция, но те качества, которые сделали джаз столь характерной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Западной Африки».

³⁶ Цит. по: Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 247.

³⁷ Мошков К. Блюз. Введение в историю. СПб., 2010. С. 101.

В чем же наиболее ярко прослеживаются контакты между легкой музыкой начала XX века и музыкой Западной Африки? На данный момент нет никаких оснований утверждать, но многие исследователи, в частности Эрик Хобсбаум, видит сходство в ритме и в ее пульсации³⁸. Мы еще не однократно ниже с вами будем говорить о ранних формах джаза и об ее эволюции, но именно в джазе проще всего уловить похожие ритмы. Нет никаких доказательств, что племена из Западной Африки изобрели джаз или были прямыми посредниками в его реализации. Вопрос тут можно поставить иначе и гораздо шире.

В качестве примера можно рассматривать танцы племени Дагомее, сопровождающиеся игрой на инструментах, который имеют во многом ритуальный характер. Однако, главная роль здесь отводится барабану, ибо они «разговаривают» со своими богами только с помощью определенных видов ударных инструментов. Обычно это установка из 3-х барабанов, известная в африканистике как «хор барабанов»³⁹. Порой последовательное извлечение звуков из этих ударных инструментов кажется достаточно странным для неопытного слушателя. Музыкальная традиция афроамериканского населения унаследовала исключительную полиритмичность. В музыке племен из Западной Африки очень часто встречаются сложные ритмы, в которых иногда бывает по 7-8 ритмических комбинаций⁴⁰. Представим, что какой-нибудь музыкальный ансамбль ритмически бы обыгрывал несколько тем одновременно. Представить такое на самом деле достаточно сложно.

Для человека с европейским музыкальным образованием подобного рода музыка будет восприниматься как сущий кошмар, т.к. «афроамериканцы в то

³⁸ Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Ниж. Новгород., 1997. С. 113.

³⁹ Фостер У. З. Негритянский народ в истории Америки... С. 306.

⁴⁰ Там же... С. 310.

время не смогли бы текстологически зафиксировать свою музыку»⁴¹. Практически до конца прошлого столетия было крайне затруднительно анализировать на листке бумаги ритмы, которые мы имеем на данный момент. Любой сложный размер был крайне сложен и для слухового восприятия европейского человека, не говоря уже о его фиксации.

Эксперты в области теории музыки обычно утверждают, что практически не существует таких ритмов, которые не могли бы быть сыграны на маршевом барабане, и что данный момент можно проследить, а таком ответвлении легкой музыки как в джазе. Танцевальные ритмы, которые использовались в качестве основы для популярных песен (в том числе у ранних форм джаза) в начале XX века, практически полностью заимствованы у маршевых ритмов⁴². Но чем еще привлекателен данный эпизод. Музыканты, которые в первой половине XX века играли джаз усложнили уже предшествующие ритмические рисунки. «Это гораздо более сложный процесс, чем простое синкопирование, которое обычно определяется как перенос ударения на слабую долю такта, что в свою очередь звучит крайне старомодно для любого джазмена»⁴³. Типичный музыкальный коллектив из 6-7 человек на момент первого десятилетия XX века имел в своем арсенале настолько сложные ритмы, что до сих пор невозможно воссоздать даже с помощью современных технологий всю палитру красок такой игры.

С данной проблемой вплотную соприкоснулся журналист Стивен Уитт. В своей последней крупной работе он наблюдает и описывает кризисное явление, которое связано с технологическим переворотом в сфере музыкальной индустрии⁴⁴. Из всего выше сказанного можно сделать только

⁴¹ Там же... С. 311.

⁴² Цит. по: Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 270.

⁴³ Коллиер Д. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. М., 1984. С. 152.

⁴⁴ Уитт С. Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства. М., 2016. С. 239.

один вывод- племена Западной Африки подарили джазу только красочность своих ритмов. Так ли это? Подобные ритмы мы не сможем найти в европейской музыкальной традиции, которая в свою очередь являлась отправной точкой для всех остальных ответвлений в «неакадемической» музыке в США. Оригинальность и самобытность ритмов часто зависят от того ансамбля, который их преподносит слушателю, но даже знаменитый Гай Ломбардо использует такие ритмические приемы, о которых никто не знал даже около полувека назад на танцевальной сцене, принявшей все стилистические каноны у академической музыки Старого Света⁴⁵.

Так же есть и иные, не бросающиеся сразу в глаза особенности музыки племен, которые вдохнули в джаз его своеобразный жанровый образ. Духовные собрания темнокожего населения, как указывают нам источники, "являются главной составляющей американского народного театра"⁴⁶.

«Церковь преподобного А. Чайлдса, устроенная под тентом в Гарлеме летом 1952 г., может служить отличным примером»⁴⁷. Этот человек, чья свои корни, которые по воспоминаниям отсылают нас к Американской революции XVIII века, оказывается важным проповедником, а на его прибытие все откликаются достаточно быстро. Весь этот процесс восходит к старой народной форме - системой «вопроса и ответа». «Достаточно распространенная в кругу музыкантов и именуемая антифоном, она вбирала в себя вопрос проповедника определенной длительности с ответом его окликаемых не постоянной длительности»⁴⁸. Достаточно часто вопрос и ответ в этом диалоге пересекается и получаются совершенно непредсказуемый гармонический ряд. Слова данного источника играют не главную роль, но «подача» проповедника может насчитывать достаточно

⁴⁵ См.: Larkin C. Encyclopedia of Popular Music. London, 1997. P 403.

⁴⁶ Шапиро Н., Хентофф Н. «Послушай, что я тебе расскажу...». Джазмены об истории джаза. М., 2000. С. 207.

⁴⁷ Цит. по: Фостер У. З. Негритянский народ в истории Америки... С. 320.

⁴⁸ Там же... С. 322.

большое количество вариаций. Данную форму в музыке хотелось бы подкрепить показательным примером- записью Элдора Биксо, которая была записана в городе Баффало со своим хором⁴⁹. Данная запись посвящена религиозным мотивам в культуре негритянского населения США, но главное, что здесь можно наблюдать- это большое количество неестественных ритмических обыгрываний, которые не свойственны европейской музыкальной традиции. Так или иначе, данный прием в музыке не обошел без внимания джаз и другие жанры легкой музыки в первой половине XX века.

Классическим примером может послужить женский вокал в джазе- это знаменитая исполнительница Бесси Смит с ее композицией «Эмти Бед Блюз»⁵⁰. Композиция построена все на той же вопросно- ответной форме: певица Смит трепетно и повествовательно излагает о своей тяжелой судьбе, а в это время духовой инструмент в «догонку» за ее пением обыгрывает ритмическую составляющую песни в достаточно «горячей» манере. Таких примеров можно найти достаточно много. Можно сделать следующий вывод, что именно фольклорная традиция Западной Африки смогла структурально повлиять на немало значимую часть музыки как форма, с последующей перспективой для ее распространения в США и использования в жанрах легкой музыки. Такой манерой исполнения пропитаны значимые и самые лучшие периоды музыки США- это: «эпоха джаза» (20-ые года), «эра свинга» (30-ые и начало 40-ых годов), а так же период би-бопа (начало 50-ых). «Ведущие американские и британские периодические издания боготворили таких музыкантов, как Флетчер Хендерсон, Бенни Гудмен, Диззи Гиллеспи, а так же Майлс Дэвис за их исполнительский талант и манеру игры, которую они выработали благодаря традициям, заложенным еще населением афроамериканцев в XIX веке»⁵¹.

⁴⁹ Шапиро Н., Хентофф Н. «Послушай, что я тебе расскажу...». Джазмены об истории джаза. М., 2000. С. 205.

⁵⁰ Подробнее о биографии Бесси Смит и ее творчество: Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник. СПб., 2008. С. 93.

⁵¹ Stearns M. W. The story of jazz. N.Y., 1963. P. 144.

Некоторые источники говорят нам еще об одной отличительной черте, в том числе, джазовой музыки, которая начала свою эволюцию на территории Нового Света еще с Африки. Это так называемый «дабл фальцет»⁵². Яркое проявление такой стилистической особенности можно встретить у афроамериканского исполнителя Сонни Терри⁵³. Свою экзотическую игру на губной гармонике он называл «биканьем». В блюзовых мотивах своих песен он достаточно часто использовал экстравагантную манеру игры, характеризующиеся как резкий переход на фальцет. Такой прием достаточно часто встречается и в народных песнях Америки XIX века, но в лице Сонни Терри такая манера достигла высокого уровня исполнения, о чем не раз отмечалось американскими музыковедами второй половины прошлого столетия. Если брать во внимание стандарты как «уличный крик» или «трудовые песни», то описываемые выше стилистические приемы будут примерами отсылающие к более ранним музыкальным формам, но той же традиции. Техника фальцета до сих пор воспринимается современными исследователями как один из самых сложных, но в то же время как один из популярных приемов в культуре Западной Африки. Следует акцентировать внимание на том, что многим ритуальным обрядам сопутствовало использование «дабл фальцетов», «блюзовой тональности» и форме «вопрос-ответ» в племенах тех африканских регионов, о которых уже упоминалось выше. Маршал Стеарнс в своей работе «История джаза» достаточно часто указывает на то, что техника и приемы игры в полной мере сохранились и эволюционировали в музыке Соединенных Штатов, и проще всего это проследить как раз на примере джаза⁵⁴.

На данный момент достаточно сложно утверждать в полной мере о корнях тех форм легкой музыки, которая преобладала на американских

⁵² Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 215.

⁵³ Подробнее о биографии Сонни Терри и его творчестве: Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник. СПб., 2008. С. 72.

⁵⁴ Stearns M. W. The story of jazz. N.Y., 1963. P. 163.

сценах в начале прошлого века. Надо отметить, что наши знания о европейской музыке достаточно богаты, и мы можем с уверенностью говорить о том, каким образом она повлияла. Существует даже возможность подкрепить данный факт определенными примерами, где прослеживается характер и влияние. Но знания в области африканской музыки до сих пор недостаточны. Исследования в третьей четверти прошлого века показали, что некоторые музыкальные особенности, «заимствованные» у Африки, которые до сих пор прослеживаются в США, были в определенной степени адаптированы, чтобы грамотно влиться в контекст новых условий.

И все-таки, данная область знаний является предметом несколько иного подхода в изучении этого вопроса. В настоящий момент мы имеем определенное количество данных, чтобы очертить некоторые моменты общего плана. Например, в работе Уильяма Фостера указывается, что «во времена работорговли очень важную роль играло то, из каких областей Африки рабы сбывались и куда конкретно попадали на территорию Нового Света»⁵⁵. Достаточно долгое время существовало предположение, что рабов привозили из самых разных точек Африки из-за того, что только низкие по социальному уровню африканцы могли продаваться в рабство. В исследованиях Мелвилла Герсковица была доказано, что «рабы отбирались и привозились в Новый Свет отнюдь не хаотично»⁵⁶. В его работах учитывался совершенно новый вектор анализа социального и межплеменного строя африканцев, который учитывал и внутреннюю агрессию, и войны между племенами. Следствием такой вражды являлось то, что рабом мог стать даже король и почитаемый человек внутри племени, который отлично разбирался и в музыке, и в племенных обрядах. Данный факт раскрывает отчасти завесу тайн и может быть даже во многом объясняет почему обычаи и традиции африканских племен сохранились в США. Так как до сегодняшнего дня на

⁵⁵ Фостер У. З. Негритянский народ в истории Америки. М., 1955. С. 502.

⁵⁶ Цит. по: Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1965. С. 229.

территории Западной Африки не зафиксировано ни одного нарративного источника или хоть какой-нибудь литературы, то следует предположить, что вся устная культурная традиция передавалась по памяти и каждое последующее поколение могло доносить до своих современников устную музыкальную традицию.

Следует сказать пару слов о европейской музыкальной культуре и ее влиянии на формы легкой музыки первой половины прошлого века на территории США. Самым ярким примером наверно может послужить жанр-рэгтайм. Традиционно в историографии он считается первым жанром в XX веке, который унаследовал и западноафриканские и европейские музыкальные корни. К примеру, первые зачатки джаза не могут быть вырваны из контекста бытовых жанров, которые имеют корни в европейской традиции. «К таким бытовым жанрам можно отнести марши, кадрили и польку. Все они так или иначе повлияли на легкую музыку XX века и ранние формы джазовой музыки». Нужно отметить, что именно на этом репертуаре вырос и первый крупный представитель джаза - Луи Армстронг⁵⁷.

С начала 30-ых годов, начинается период качественных изменений, связанный с поисками в области инструментального джаза. Язык такой музыки в разы усложнился, в особенности, как отмечают исследователи-музыковеды, ее гармоническая составляющая и аранжировка композиций. Юг Панасье в своей работе отмечает, что «с образованием «свинга» музыкальный текст джазовой музыки приобретает уже полноценный оркестровый вид, расширилось тембровая составляющая, чего в крайней степени не хватало стилю Нью-Орлеана»⁵⁸. Музыкальная критика и пресса крупнейших городов Америки отмечает, что совершенно нового уровня достигла музыкальная форма- вместо рэгтаймов и блюзов приходят фантазии и рапсодии. Как отмечают сами музыканты в своих воспоминаниях-

⁵⁷ Подробнее о биографии Луи Армстронга и его творчестве: Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник. СПб., 2008. С. 28.

⁵⁸ Панасье Ю. История подлинного джаза. Л., 1978. С. 88.

заимствование великих музыкальных традиций обычно носил характер фарса и на выходе создавалось ощущение пародий на классические произведения. И данный момент вполне закономерен, если учитывать в каком юном возрасте была джазовая музыка.

В качестве примера было бы интересно соотнести двух представителей разных эпох, в произведениях которых присутствует один и тот же приём заимствования. «В одной из композиций джазового музыканта и композитора Дюка Эллингтона 1927 года появляется мотив Траурного марша польского композитора Шопена»⁵⁹. Есть еще один пример подобного рода цитирования. Рапсодия в блюзовых тонах Гершвина «по-новому зазвучала в исполнении быстрой и яркой импровизации Армстронга»⁶⁰. И хотя они разные по стилистической переработке, однако являются наглядным примером того, каким было цитирование и как оно влияло на дальнейшее становление джаза. Использование в качестве исходного материала тем и мотивов классических произведений получили широкое распространение в практике джазовых оркестров и сольных исполнителей, «значительно повлияв на оркестровое письмо, а так же на элементарную музыкальную грамотность джазовых музыкантов. Апогеем и высшей формой такого синтеза стало появление симфо-джаза. И опять, в качестве примера можно вспомнить знаменитую Рапсодию в блюзовых тонах Гершвина, которая посвящена не менее известному композитору и аранжировщику Полу Уайтмену. Надо отметить, что именно «Пол Уайтмен долгое время работал над фактурой симфо-джазовых оркестровок, пытаясь адаптировать классическую музыку»⁶¹.

В подобного рода обработках уделялось преимущественно место только ярким образцам классической музыки, произведениям Бетховена, Чайковского, Брамса, Шопена, Дворжака и других выдающихся европейских

⁵⁹ Тепляков С. Дюк Эллингтон. Путеводитель для слушателя. М., 2004. С. 414.

⁶⁰ Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США... С. 241.

⁶¹ Там же... С. 243.

композиторов. Одним из популярных примеров может послужить вариация афроамериканского пианиста Арт Тейтума на тему из «Юморески» Дворжака. «То, что у Дворжака лишь намечено (покачивающийся свинговый ритм, блюзовая терция в заключении), у Тейтума заострено до шаржа. Тема претерпевает различные метаморфозы, то звучит как озорной вальс (при этом трехдольность каким-то чудом вмещается в джазовую четырехдольность), то преобразуется в четком ритме страйда»⁶².

Многие музыковеды и историки ранних форм джаза, такие как Барри Уланов, склоняются к общему мнению, что «зависимость от цитирования в джазе была крайне мала, так как фактура и гармония усложнилась и установила свои собственные законы гораздо раньше, чем настала «эра свинга»»⁶³.

Глава II. Локальные аспекты в становлении «неакадемической музыки»

Межвоенный период крайне сильно отразился на характере общественной жизни многих слоев населения, а также поставил под вопросом накопленные духовные ценности и традиции художественной

⁶² Там же... С. 244.

⁶³ Ulanov B. A history of jazz in America. N.Y., 1955. P. 278.

культуры. Крайне сильная экономическая и политическая нестабильность на мировой арене после Первой мировой войны заставила переосмыслить подход ко многим сферам жизни, прежде всего культурной. Следует так же отметить, что после Первой мировой войны был общий европейский упадок, впоследствии охвативший и территории Нового Света. Шедший параллельно со сформировавшимися идеями модернизма в искусстве, который, в свою очередь, резко оборвал исторический опыт предшествующего художественного творчества.

Но все-таки, почему вызывает неподдельный интерес именно межвоенный период, многообразие и нестабильность которого характерны для всех стран участниц Первой мировой войны. На фоне изменения ориентиров и сделанных выводов из предшествующей мировой войны преимущественно именно молодое поколение смогло осознать ужас и существенную деформацию в общественных отношениях. За молодым послевоенным поколением закрепилось понятие «потерянное поколение» - термин, который ввела в обиход американская писательница Гертруда Стайн⁶⁴. Тема крушения идеалов становится господствующей в литературе послевоенных лет. Размышление о причинах глобальных конфликтов среди людей молодого возраста наводило на мысль о создании независимых эстетических рамок. Потребность в реализации сугубо индивидуальных качеств стало объединять многих людей молодого поколения, и вдохновлять их на поиски новых художественных форм и средств выразительности в различных видах искусства. Подобного рода аспект крайне интересно проецируется на американский образ жизни. Наряду с европейскими державами, Америка (хоть и в меньшей степени) была близко знакома с конфликтом в Европе. Перенося все аспекты глобального кризиса на свою

⁶⁴ Определение, относящейся к группе зарубежных писателей, выступивших в 20-ых годах с произведениями, в которых прослеживалось разочарование в современном мире, а так же потеря морально- нравственных идеалов, обостренная плюс ко всему трагическими воспоминаниями о Первой мировой войне. Авторство приписывают американской писательнице Гертруде Стайн.

повседневность, разделив трагедию целого поколения, США смогла по-новому определить свой культурный и социальный фон. Это касается практически всех сфер деятельности, многих видов искусства, в том числе и музыкальной культуры.

Плавно переходя к музыкальной жизни Америки, крайне важно учитывать то обстоятельство, что на территории США не смогли укрепиться в полной мере европейские академические музыкальные традиции, которые на территории Старого Света были сильно трансформированы в довоенный и послевоенный период⁶⁵. Закрепляя и усваивая на протяжении всего XIX века англо-кельтскую и африканскую народную музыку, США смогла преобразовать данный культурный опыт в массовый музыкальный продукт потребления. Следует сказать немного слов об урбанизации, которая была характерна для данного периода. Процесс урбанизации во многих исследованиях, посвященных данному вопросу, считается ключевым в западных и даже отечественных работах. Новая музыка была всеобъемлющим явлением, опираясь на глубокие фольклорные традиции и легкожанровые формы театральных постановок, она смогла дать серьезную альтернативу устоявшимся академическим формам музыки. Как отмечает в своей работе Юг Панасье - это была музыка «свободного и независимого мышления»⁶⁶. Совершенно экзотичные на первый взгляд музыкальные формы впитали в себя весь аскетичный и «потерянный» опыт поколения послевоенного времени. В американской литературе наряду вместе с термином «потерянное поколение» был введен еще один термин, который характеризовал сугубо американскую жизнь периода двадцатых годов прошлого столетия, это- «эпоха джаза»⁶⁷. Термин был введен американским писателем Фрэнсис Скоттом Фицджеральдом. На примере джаза и его

⁶⁵ Либрехт Н. Кто убил классическую музыку? М., 2007. С. 87.

⁶⁶ Панасье Ю. История подлинного джаза. Л., 1978. С. 107.

⁶⁷ Традиционно этот промежуток времени ограничивают более точными хронологическими рамками: с окончания Первой мировой войны и до момента начала Великой депрессии.

стилистических ответвлений можно с полной уверенностью говорить, что он приобретал стихийную популярность, т.к. на фоне зарождения культуры радиотрансляций, джаз был как раз той музыкой, на которой многие радиостанции практиковались в области подачи нужного материала и поиска нужной слушательской аудитории. Джаз, будучи музыкой победителей, нашел отклик и в Европе. Отказавшись от традиционного восприятия музыки, послевоенное поколение было культурно и эстетически подорвано и в связи с этим зашло в тупик. «Люди, которые были объединены общим событием (участие в Первой мировой войне), стихийно подхватили то, что в равной степени соответствовало духу каждого человека, но в то же время играло роль объединяющего элемента»⁶⁸. Данный феномен отчасти можно определить и с точки зрения психологии. Если опираться на учения Карла Юнга, швейцарского психолога, то становится понятным, «что поиск архетипной составляющей индивида приводит к появлению в обществе формы коллективного бессознательного. Форма в малой степени зависит от индивидуального опыта, но в какой-то степени является общим и единым аспектом для целого класса»⁶⁹.

Высокий темп жизни людей, вызванный техническим и индустриальным подъемом, никак не мог оставить в стороне культурную и социальную составляющую жизни общества. Время, оперируя философским термином, как необратимое течение и важнейший ресурс развития любого общества стал терять свои прежние функции. Высокий темп в жизни общества попавший на межвоенный период американской истории получил название «эра прогрессивизма», который смог сместить акценты в повседневной жизни людей. Время настолько стало быстрым, что отразилось на процессе получения информации, и в то же время отразилось на качестве использования и усвоения этого времени в условиях, когда урбанизированная среда создавала новый фон взаимоотношений между средним классом и

⁶⁸ Цит. по: Ursula M. American Music and Outreach On the Radio... P. 3.

⁶⁹ Там же... P. 3.

социальными низами. Новейшие методы передачи информации характерны для всех сфер деятельности. Недоступные ранее вещи для представителей среднего класса становятся для них нормой бытования: радиовещание стало необходимостью, а кинематограф, например, достаточно быстро превратился в массовый вид искусства. Утратив демократические иллюзии предшественников, отбросив пуританские предрассудки и романтизированную сентиментальность, столь типичные для общественной жизни США довоенного периода, новый американец стремился, с одной стороны, к наживе, с другой — к бездумным развлечениям. «Жажда зрелищ пронизывает жизнь страны в этот период, происходит крушения многих иллюзий, кроме иллюзии вечного материального процветания»⁷⁰.

Выше уже неоднократно упоминалось об урбанизации, но мы считаем, что очень важно акцентировать свое внимание на этом процессе. Образованию новых культурных парадигм и художественных форм в искусстве поспособствовало складывание культурных центров, которые были вызваны крайне высокой степенью урбанизации. Данный сюжет можно легко проследить на примере обстановки, которая сложилась в США. «На начало двадцатого века и вплоть до 30-ых годов был зафиксирован самый высокий уровень урбанизации в США. Почти за пятьдесят лет, еще с конца девятнадцатого века, уровень урбанизации увеличился в два раза. Главным источником притока населения крупных городов были преимущественно иммигранты и рабочая сила, которые были в поисках лучшей жизни». Но надо отметить, что урбанизация в первую очередь была вызвана высокой степенью научно- технического прогресса и продолжавшимся процессом индустриализации⁷¹. Данная ситуация послужила сильнейшим толчком для формирования культурного вектора развития практически на всей территории США.

⁷⁰ Remini R.V. A short history of the United States. N. Y., 2008. P. 211.

⁷¹ Zinn H. People's history of the United States: 1492 – Present. N.Y., 1980. P. 502.

2.1. Сравнительная характеристика сельской и городской традиции исполнения легкой музыки.

Городская культура имеет в своей первооснове ряд важных свойств, благодаря которым мы можем ее в полной мере охарактеризовать. В начале XX века в связи с высоким уровнем урбанизации вопросы складывания городской культуры являлся одним из передовых вопросов. И не только потому что надобность реализации себя в крупных индустриальных и административных центрах было престижным занятием, а потому что была крайне высокая актуализация тех мест, где численность населения в какой-то степени преобладала над качеством занятости этого населения⁷². Перед Первой мировой войной окончательно ушли на второй план средние и даже крупные сельскохозяйственные поселения. Чтобы сразу представить значимость города с его многообразием и актуальностью общественных отношений того времени, нужно выделить общие признаки отличия городской культуры от сельской, а этими признаками в том числе уже тогда являлись: высокая плотность застройки территорий, наличие большого числа транспортных узлов стратегического и социокультурного назначения. В связи с этим фактом следует заметить, что заинтересованность быть информированным ставило на передний план вопросы о эстетических потребностях общества в сфере искусства, а также возможности разграничивать и отсеивать накопившейся пласт ненужной и дезориентирующей информации. Такое разграничение и градация продуктов творческой деятельности, по мнению Докторова Б.З., было возможным только в крупно населенных городах, и по мере увеличения численности населения вырастала и потребность в отсеивании тех или иных форм культурной деятельности⁷³. США одно из тех государств, где данный феномен удалось выявить и зафиксировать для дальнейших исследований.

⁷² Remini R. V. A short history of the United States. N. Y., 2008. P. 229.

⁷³ Докторов Б. З. Реклама и опросы общественного мнения в США: История зарождения. Судьба творцов. М., 2008. С. 351.

К слову если брать во внимание США, то уже в XIX веке стало понятно, что северо- западные территории будут лидерами в сфере промышленности и вообще общего процесса индустриализации. «Отсталость южных областей, вызванной рабовладельческой формой отношения в XIX веке предопределило их крайне низкий уровень урбанизации»⁷⁴. И в связи с этим возникает крайне показательный момент, который связан с различием в традиции сельской и городской культуры. История США в данном случае является, если не единственным, то одним из немногих примеров многоуровневого и плавного синтеза двух разных этнических культур, который произошел на фоне развития музыкальной культуры. Но больше всего привлекает данный феномен тем, что данный процесс в разные периоды времени происходил в разных социокультурных плоскостях, которые определялись сначала на уровне сельского образа жизни, а в межвоенный период уже городским образом жизни, который был вызван достаточно продолжительной концентрацией сельского населения в северо-восточной части страны. Такой гипотезы придерживаются многие исследователи в области социологии, американистики, фольклористики, а также истории музыки. В частности, такой гипотезы придерживался авторитетнейший музыкальный критик и музыковед середины XX века- Маршалл Стеарнс, чей опыт исследования в области ранних форм джазовой музыки и легкожанровых направлений и в настоящий момент являются актуальными. В его исследованиях на передний план выводятся вопросы как раз-таки касающиеся адаптации форм фольклорной музыки и образования ранних легкожанровых направлений в той или иной культурной среде, которая зависела в первую очередь от исторического и социального контекста⁷⁵. Следует плюс ко всему учитывать, что именно ранние формы джаза и его дальнейшая эволюция, по мнению

⁷⁴ Remini R. V. A short history of the United States. N. Y., 2008. P. 257.

⁷⁵ Stearns M. W. The story of jazz... P. 109.

Маршалла Стеарнса, определяли общий фон развития легкой музыки в первой половине XX века, и особенно в межвоенный период⁷⁶.

Если сейчас принято считать, что джаз- это сформировавшийся истинно американский жанр в музыке (многие исследователи и музыковеды до сих пор отказываются расценивать джаз как основу американский национальный музыки), то в межвоенный период в XX веке это явление воспринималось как ответвление жанра легкой музыки в период модерна⁷⁷. И все- таки, в противовес сельской музыкальной культуры, чье бытование преимущественно фиксировалось в южных штатах Америки, городская музыкальная традиция рождалась как следствие популяризации все тех же сельских и фольклорных основ в музыке. В связи с этим встает вопрос о трансформации генетически заложенной художественной формы выражения в урбанизированной среде, которая, повторяю, характерна северным штатам Америки. Данный сюжет хочется подкрепить примером одного из первых свидетельств популяризации музыкальной продукции, который пройдя через большое количество единичных случаев музыкального восприятия смог выбраться в массовую аудиторию слушателей. Этот пример носит название- «Tin Pan Alley» , что в переводе означает «улица жестяных сковородок». Данное понятие встречается во многих исследованиях, популярных и научных статьях, но одна из приемлемых формулировок, подкрепленной хорошей источниковедческой базой встретила нам в работе Исаака Голдберга, которая вышла в печать в 1961 году. Мнение, которое он один из первых выдвинул на всеобщее обсуждение, заключалось в том, что данная формулировка описывающая популярность данного музыкального феномена не носит никакой смысловой нагрузки, более того, он не имеет формы и определить его функцию невозможно⁷⁸. Но данный пример стал следствием

⁷⁶ Там же... P. 113.

⁷⁷ Farley J. Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act // Journal of American Studies. 2011. № 45. P. 115.

⁷⁸ Goldberg I. Tin pan alley: A chronicle of American popular music... P. 21.

зарождающейся коммерческой индустрии в музыке, который говорит о наличии спроса на тот или иной музыкальный продукт, и о наличии торгово-посреднической деятельности. И если подытоживать разговор о данном примере, то нужно отметить, что это собирательное название в музыке и виды ее коммерческой обработке появилось в одном из пяти боро Нью-Йорка- в Манхэттене. Одна из улиц Манхэттена была крайне насыщена музыкальной жизнью и представляла собой постоянный процесс торгового и рекламного диалога между музыкантами и бизнесменами. И как указывает Исаак Голдберг в своей работе, данный процесс ничем не отличался от других форм бытования легкой музыки⁷⁹. Из его формулировки можно предположить, что все- таки культурный городской фон в равной степени ничем не отличался от сельской исполнительской формы. Но данный вопрос не может быть просто так закрыт. Товарно- денежные отношения стоят если не во главе самобытности городской культуры, то уж точно классифицируют и держат под контролем степень популярности того или иного музыкального исполнителя. Помимо контролирования самого формирования новых музыкальных процессов в городской среде, реклама и управляющие ею бизнесмены влияли на массовую часть слушателей с помощью популярности определенного исполнителя⁸⁰. На этой почве возникает уже посредническая функция в жанрах легкой музыке. Это свойство в рамках предположения можно расценивать как особая составляющая в формировании музыкальной жизни города.

2.2. Формирование «музыкальной сцены» в крупных городах Америки в 20-30- ых годах.

⁷⁹ Там же... Р. 24.

⁸⁰ Farley J. Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act // Journal of American Studies. 2011. № 45. Р. 117.

Говоря о возникновении и об общих характеристиках жанров легкой музыки, даже в современных условиях не всегда удается точно выявить и определить точное время и место возникновения той или иной стилистической направленности в зарождающемся жанре музыкальной культуры. Многие сложности в исследованиях и анализах фактологического материала стали возникать во второй половине двадцатого века, когда современные тенденции на тот момент охарактеризовали идеи постмодернизма. Современный музыкальный журналист Саймон Рейнольдс в своем обширном труде высказал идею, что «постмодернизм стер границы отсчета, и из-за этой утраты массовый слушатель, во многом породивший массовую популярную музыку сам, без принуждения, ввел себя в состояние кризиса, который, по общему мнению, вызван тем, что будущее музыки в условиях постмодернизма во многом стало определяться ее прошлым»⁸¹. Многие вещи были вызваны характерным преобладанием в обществе социального конструкционизма. Отчасти таким подходом можно охарактеризовать практически любой вид искусства, который претерпел массовую направленность в период постмодернизма. Но только по статистике именно в сфере популярной музыки по-прежнему сохраняется максимальный процент цитирования определенного музыкального продукта⁸². По мнению исследователей, одной из актуальнейших проблем на данный момент является отсутствие возможности идентифицировать и поставить штамп на хронологическую последовательность данного процесса.

Если рассматривать вопрос под таким углом, то представляется интересная возможность проследить эволюцию жанров легкой музыки на начальном этапе формирования культуры урбанизированной среды. Очень важно правильно выбрать период, когда вопрос еще не стоял схематично, но в тоже время не был выбран определенный вектор развития, по которому

⁸¹ Рейнольдс С. Ретромания: Поп- культура в плену собственного прошлого. М., 2015. С. 434.

⁸² Goldberg I. Tin pan alley: A chronicle of American popular music. N.Y., 1961. P. 87.

циклично мог бы работать данный механизм. По многим аспектам именно политические и социальные факторы определили в самые кратчайшие сроки настроение и поведение массового слушателя. Период после Первой мировой войны помог сформировать и зафиксировать социальный фон общества, вызванный политической нестабильностью во всем мире. В то время как «эра прогрессивизма» до начала 20-ых годов прошлого столетия балансировала за счет повсеместной активности среднего класса, ей не хватало решающего фактора, который бы смог полностью направить послевоенное поколение в русло одержимости к отрицанию накопленного довоенного опыта.

Сами понятия массового общества и массовой культуры говорят в пользу того, что должен присутствовать эффект массового сознания на фоне социальных изменений, вызванные в свою очередь модернизацией. Франкфуртская критическая школа, ярчайшим представителем, которой был Теодор Адорно, склонна была считать, что подобного рода феномен мог появиться только при наличии протеста у среднего класса, а также при наличии немало важного аспекта- это наличие культурного центра⁸³.

Наиболее детально проблема массового общества исследуется в работах Ортега-и-Гассета, испанского социолога и философа. Он писал, что в отличие от прежних времен, когда массы находились у «задников общественной сцены», сейчас они на авансцене истории, что и вызвало тяжелейший кризис в Западной Европе. Ортега-и-Гассет напоминал, что небывалое увеличение спектра человеческих возможностей, расширение пространственных и временных границ его мира произошло внезапно, за одно поколение. Средний человек, который чувствует себя «как все» и зная, что он посредственность, «имеет нахальство повсюду утверждать и всем навязывать

⁸³ Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 217.

своё право на посредственность»⁸⁴. Приобщаясь к благам цивилизации очень быстро, он не только не усваивает культуры прошлого, но и отрицает её⁸⁵.

В данном контексте очень показательна легкожанровая музыка, которая по своей природе зависит только от наличия большого количества слушателей, которые при разрыве социальных связей и обособленности отдельных индивидов в какой-то степени продлевают ей жизни, и это происходит до того момента пока не будет вызвана очередная социальная и политическая нестабильность⁸⁶. Но объединяющий фактор данного феномена в полной степени осуществляется при наличии культурного центра, который существует за счет постоянной социальной нестабильности. И опять же, крайне показательна в этом случае ситуация в США, где раньше всех сформировалось прогрессирующее молодое поколение, но в то же время еще раньше были сформированы культурные центры, в которых актуальные темы в песнях протеста не затормозили, а ускорили растущий процесс урбанизации⁸⁷.

Что же касается музыкального вектора развития на фоне организующих себя новых протестующих масс, то разнообразие зафиксированных событий и споры, которые возникают в определенных кругах и в наши дни, не оставляют равнодушным любого заинтересованного в этом вопросе человека. И на примере США, опять же, можно проследить единичные случаи такого полихромного процесса, которые сложно где-либо зафиксировать еще. Темы социального, этнического, культурного, образовательного и экономического характера плотно выстроены между собой и актуализируют повседневность Нового Света еще с начала XIX века⁸⁸. Искусство, и в том числе,

⁸⁴ Farley J. Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act... P. 122

⁸⁵ Там же... P. 123.

⁸⁶ Lazarsfeld P. F. Radio and the printed page... P. 190.

⁸⁷ Там же... P. 198.

⁸⁸ Remini R. V. A short history of the United States. N. Y., 2008. С. 307.

всевозможные вопросы музыкального характера неразрывно связаны с перечисленными выше актуальными проблемами.

Джаз, как одна из самых ранних форм легкожанровой музыки в США ярче всех может вывести на передний план затрагиваемые проблемы. В 20-е г. г. очень быстро увеличилось число каналов, по которым джаз мог достичь широкой публики (об этом отдельно пойдет речь в следующей главе). В быт вошли фонограф, радио и говорящее кино. Джаз распространялся в различных направлениях, в различных плоскостях и с различной скоростью. Ни один человек, даже среди самих музыкантов, не слышал, да и не мог слышать его всего. Здесь все зависело от того, кто вы, где вы были и когда слушали. Происходила музыкальная революция невероятного значения и небывалой сложности на основе культурного обмена.

Именно в этот период данный процесс усиливал свое значение благодаря таким аспектам, как «постепенный отход рабочей силы в лице афроамериканцев из сельского Юга в урбанизированный Север для того, чтобы найти приемлемые условия для своего существования»⁸⁹. Высокая динамика продаж джазовых пластинок, большой технический разрыв в исполнительском мастерстве между афроамериканцами и белыми музыкантами, и в то же время, «сильнейшее отличие в понимании феномена джазовой музыки со стороны темнокожего и белого слушателя»⁹⁰. Впрочем, на фоне зафиксированных процессов смогли образоваться четыре уже классических центра, где направления легкой музыки приобрели особый статус. К таким центрам социологи и музыковеды относят следующие города- Новый Орлеан, Чикаго, Канзас Сити и Нью- Йорк. Эти города считаются как раз теми местами, где передовые представители легкой музыки сформировали музыкальный авангард еще до 20-ых годов прошлого века.

⁸⁹ Soule G. Prosperity decade: From war to depression. 1917 - 1929. N.Y., 1968. P. 191.

⁹⁰ Цит. по: Riccardi R. "You've got to appreciate all kinds of music" // Journal of Jazz Studies. 2014. № 10. P. 83.

Подавляющее большинство граждан Америки смогли соприкоснуться с джазом вплотную в 1917 году⁹¹. Исследователи, ценители и просто слушатели джазовой музыки склоняются к общему мнению, что этот год считается отправной точкой для «джазового века»⁹², по следующей причине. 26 января 1917 года «Ориджинал Диксилэнд Джаз Бэнд»⁹³ впервые выступил на нью-йоркской сцене в одном из кабаре недалеко от Коламбус Серкл. «Этот оркестр состоял из пяти белых пионеров джаза, только что оторвавшихся от негритянской музыки Нового Орлеана. Для слуха публики, привыкшей к рэгтайму, их музыка была столь новой и непривычной, что посетителей вначале нужно было специально приглашать потанцевать»⁹⁴.

Термин «джазовый век», который достаточно быстро стал олицетворять суебливую городскую среду Америки, уже смог проникнуть к концу 20-ых годов практически в каждый дом как южных штатов, так и северных. «Пока белая публика восторгалась пением Эла Джолсона⁹⁵, который исполнял популярную песенку Гершвина в «Синбаде», в Атланте Бесси Смит пела в шоу под названием «Колокола свободы»⁹⁶. Закономерным результатом данного процесса стала первая в истории радиопередача, которая состоялась в сентябре 1920 года. О динамики и о механизмах, которые регулируют популярность музыкального продукта нашего предмета исследования, будет подробно рассмотрено в следующей главе.

⁹¹ Soule G. Prosperity decade: From war to depression. 1917 - 1929. N.Y., 1968. P. 198.

⁹² Данная точка зрения бытовала в западной историографии примерно до третьей четверти прошлого века. Впоследствии стал выдвигаться тезис, что отправной точкой для «джазового века» послужил гораздо более поздний период.

⁹³ Так же считается первым в истории джазовым коллективом, который выпустил грампластинку – сингл 1917 года «Livery Stable Blues».

⁹⁴ Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США... С. 216.

⁹⁵ Американский музыкант и артист. Считается первым в истории музыкантом, который приобрел свою популярность на радио эфирах.

⁹⁶ Там же... С. 218.

Глава III. Легкая и популярная музыка на основных этапах их становления в межвоенный период.

Когда в общественной жизни определяется новый вектор культурной политики, который как показало содержание предыдущей главы определяется постоянным методом отсеивания, то представляется достаточно сложным трансформировать сильные изменения общественной жизни под налаженный процесс коммуникации. Проблема коммуникативной составляющей в измененных общественных отношениях притягивает к себе внимание в частности по целому ряду причин: наличие погрешности в процессе информирования населения, особенности изменения технических аспектов в этапах распространения информации, влияние на изменения качества уровня бытования разных слоев населения, механизмы распространения информации. Перечисленные выше аспекты в той или иной степени зависимы друг от друга и предполагают тонкий анализ в изучении данного вопроса. В то же время, механизмы и средства распространения той или иной информации в определенной мере зависимы от окружающей обстановки, зависимы от того же населения, которое они информируют. Данный вопрос впервые был основательно изучен уже в середине прошлого века одним из первых исследователей в области радиовещания- Паулем Лазарсфельдом. Крайне тонкий подход с его стороны помог в определенном смысле выявить психологию массового слушателя, а также систематизировать характер влияния индивидуальных качеств на процесс получения и передачи информации.

На период между двумя мировыми войнами крайне сильна была зависимость от получения информации. Характер научно- технического прогресса крайне сильно изменил темп жизни общества, но вместе со скоростью жизни, время стало рассматриваться тоже под другим углом. Скорость, с которой информация поступала индивиду, в равной степени

соотносилась, по мнению Пауля Лазарсфельда, с эмпирическим восприятием данной информации в общественном сознании⁹⁷. Сложно даже в этом случае говорить о том, пытался ли индивид себя ограничить от новейших методов получения информации. И сложно даже говорить о том был ли индивид готов воспринимать данную информацию такой, какая она есть- без преувеличения и объективно рассматривать дошедший до него материал. Даже современные исследователи, практикующие междисциплинарные подходы в изучении данных вопросов, не с уверенностью говорят о полученных результатах в процессе обработки информации опытным путем. Но в любом случае можно с уверенностью сказать, что за все время существования радиовещания и постоянно развивающихся в техническом плане методов структуризации получаемой информации, скопился большой пласт источников, который предполагает в современном мире анализ массмедиа в односложном и многосложном ключе. Затронув практически все сферы деятельности, и культурные сферы деятельности человека в том числе, музыкально-эстетическое восприятие человека поменялось меньше, чем за десятилетие. «Процесс воздействия на массового слушателя был масштабным»⁹⁸. Если посмотреть на статистику расположения радиостанций и точек радиовещаний, то можно прийти к выводу, что под конец двадцатых годов прошлого века практически в каждом жилом доме была возможность получить информацию с помощью СМИ⁹⁹.

Если говорить о жанрах легкой музыке, как продукте транслирования, то и в настоящее время возникают определенного рода споры среди специалистов на тему того, как и с помощью чего формировался механизм воздействия жанров легкой музыки на общество. Как мы выяснили из предыдущей главы преимущественно именно занятые люди и работодатели,

⁹⁷ Lazarsfeld P. F., Kendall P. L. Radio listening in America: The people look at radio... P. 69.

⁹⁸ См.: Там же... P. 74.

⁹⁹ Radio market news service. Radio information circular №1. United State Department Bureau of Markets. Washington, D. C. June 15, 1928.

которые являются инициаторами в товарно-денежных отношениях, плюс те, кто контролируют музыкальный продукт, и в данном случае, зависимым остается человек, который эту музыку воспроизводит. На этой основе индивидуальное музыкальное мышление полностью зависимо от массового слушателя, если брать во внимание исследования Карла Юнга, о которых говорилось в предыдущей главе. А в свою очередь массовая аудитория, которая формирует определенного рода платформу для возникновения и развития одной тенденции, делает из нее некий идеальный символ. Такого рода символ обычно направлен на охват широких слоев населения, который в свою очередь является поводом к стремлению к «лучшей жизни». Такой процесс как раз можно качественно наблюдать на примере США первой половине прошлого века. Если брать во внимание 20-ые и 30-ые года прошлого столетия, то становится очевидным, что тенденции сменяются достаточно часто, но обществом повсеместно провозглашается «эпоха джаза» и первые толчки появления нового глобального направления под названием-«свинг»¹⁰⁰.

Когда приходится говорить о структурных особенностях формирования вкусов у массового слушателя, то возникает достаточно двоякое впечатление о том, какие параметры могут характеризовать данный процесс. Статистические данные говорят, что альтернативной легкожанровой музыки, которая бы наравне с джазом бы соответствовала эстетическим запросам массового слушателя, не существовало¹⁰¹. Но есть интересный момент, который стоит отметить в данной работе, и который мало где рассматривался. Единственной альтернативой джазу был блюз. Сельский блюз, архетип которого к послевоенному времени никак не трансформировался в условиях бытования городской жизни. Архаичный джаз начала 20-ых годов прошлого

¹⁰⁰ Очень важно не путать понятия! В данном случаи имеется ввиду период в истории джаза, а не ритмическая пульсация. Период: Сер. 30-ых – нач. 40-ых. См.: Larkin C. Encyclopedia of Popular Music. London, 1997. P. 25.

¹⁰¹ Radio market news service. Radio information circular №1. United State Department Bureau of Markets. Washington, D. C. June 15, 1928.

века по многим аспектам является близким родственником блюзовых форм, блюзовой тональности и ритма¹⁰². Если джаз добился своего расцвета и всеобщего признания на сценах шумных залов крупных мегаполисов, то «первоначальные художественные и исполнительские формы блюза не претерпели никаких изменений даже в городской среде в предвоенное время»¹⁰³. Данному феномену нет никаких объяснений, если учитывать, что оба жанра являются родственниками, и в конечном счете именно из блюза образовалась законченная во всех смыслах культура исполнения джазовой музыки в межвоенное время. Надо еще обратить внимание на то, что, по воспоминанию очевидцев, в начале 20-ых годов, еще до утверждения «эпохи джаза», оба жанра были в равной степени популярными, но градации как таковые и качественное разделение не соблюдалось¹⁰⁴. И именно по этому показателю мы не можем иметь точные статистические данные о вкусах среднестатистического слушателя в США.

3.1. Методы и характер распространения легкой музыки в обществе.

Историк культуры Стюарт Холл в свое время отметил трудности в «периодизации» популярной культуры, которая, по его мнению, приходится на период 1880-1920 гг., при этом уточняя, что нельзя определить точную точку отсчета в ее последующей эволюции¹⁰⁵. В историографии уже достаточно давно этот период получил наименование как «Позолоченный век» американской истории. Этот период характеризуется крайне высоким уровнем прогресса в научной, экономической и художественной областях. Для истории Америки этот период еще характеризуется как постепенный и

¹⁰² Симоненко В. Мелодии джаза / Антология. Киев, 1984. С. 102.

¹⁰³ Шапиро Н., Хентофф Н. «Послушай, что я тебе расскажу...». Джазмены об истории джаза. М., 2000. С.73.

¹⁰⁴ Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. СПб., 2007. С. 162-165.

¹⁰⁵ Цит. по: Soule G. Prosperity decade: From war to depression. 1917 -1929. N.Y., 1968. P. 301.

плавный процесс утверждения на мировой арене. В то время как отцы-основатели в лице Джорджа Вашингтона и Бенджамина Франклина определили вектор развития страны на ближайшие сто лет, изобретатели-промышленники, такие как Томас Эдисон и Джордж Вестингауз смогли определить вектор развития на следующие сто лет. Эдисон, так или иначе, имел способность больше чем любой другой человек того времени находить «коммерчески» выгодные и полезные изобретения для общества. Его убежденность в том, что ценность нового открытия была соизмерима с его потенциалом для «монетизации», стала основным принципом современного американского капитализма.

Музыкальная продукция в бытовании жанрах легкой музыки и ее различных ответвлениях представляет достаточно интересный и многоуровневый феномен.

В этой части работы хочется затронуть историю вопроса, касающуюся привлекательности легкой музыки и в частности ранних форм джаза с точки зрения психологии. Одни из немногих исследователей в области социальной психологии, которые предпринимали попытки практическим путем воссоздать привлекательность легкой музыки того времени, были представители в области психиатрии. «В 1951 г. Аарон Эсмен смог вывести основные теоретические предпосылки»¹⁰⁶. Результаты, которые были достигнуты в ходе исследования Эсменом, говорят о том, что в частности джазовая музыка является «музыкой протеста». Если не брать во внимание весь процесс данного исследования, то одним из главных тезисов было то, что на раннем этапе развития джазовой музыки подавляющее большинство людей смотрели на это культурное явление достаточно пренебрежительно. Но с другой стороны, главная мысль заключается в том, что люди, которым нравилась данного рода музыка смело слушали ее потому, что находились в

¹⁰⁶ Цит. по: Guthrie J. L. Economy of the Ether: Early Radio History and the Commodification of Music // Journal of the Music & Entertainment Industry Educators Association... P. 282.

меньшинстве и таким образом создавали некую форму протеста, которая касалась практически любой сферы деятельности¹⁰⁷.

Теперь встает вполне логичный вопрос, который перманентно преследует джаз и различные проявления легкой музыки на протяжении всего XX века. Почему аудитория непостоянна в своих вкусовых предпочтениях и как это отражается на механизмах распространения подобной музыки? По статистическим данным было установлено, что у подавляющего большинства людей джаз ассоциируется с афроамериканским населением и таким немало важным музыкальным и культурным центром как Новый Орлеан¹⁰⁸. Даже изучаемый нами период ассоциативно воспринимается, как период моральной нестабильности, подкрепленный нравственным упадком, который был характерен для межвоенного. Учитывая накопленные данные в области психологии можно прийти к выводу, что джаз на раннем этапе становления воплощал моральный выбор среди населения, а так же олицетворял свободу в самом поверхностном понимании этого слова¹⁰⁹.

Более того, джаз преимущественно противостоял господствующему моральному климату.

В одной из глав работы Машалла Стернса, которая уже упоминалась в предыдущей главе, идет размышление на эту тему, и вот к каким выводам приходит автор: «В отличии от всех других видов искусства американской культуры джаз затрагивает несколько противоречивые положения»¹¹⁰. И с этим утверждением сложно не согласиться. Учитывая накопленные знания в исследованиях этой области можно прийти к выводу, что преданный ценители джазовой музыки, осознанно или не осознанно, но все-таки демонстрируют определенного рода вызов, который, на примере США,

¹⁰⁷ Там же... Р. 284.

¹⁰⁸ "Over In the Glory Land" – The story Behind a Real New Orleans Traditional: Proceeding of the 10th Nordic Jazz Research Conference. Stockholm, August 30-31, 2012.

¹⁰⁹ Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 211.

¹¹⁰ Цит. по: Stearns M. W. The story of jazz. N.Y., 1963. Р. 240.

формируют следующие на наш взгляд группы. К этим группам относятся: афроамериканское население, интеллигенция и люди подросткового возраста.

На этом фоне хотелось бы сказать несколько слов о молодежи и механизмах их восприятия джазовой музыки на примере того периода, который нас интересует. Обычно психологи и исследователи в области социологии говорят нам о том, что молодое поколение чаще остальных из выше перечисленных групп испытывает склонность к бунтарскому и вызывающему поведению по отношению к устоявшимся общественным нормам. Молодой человек в основном периоде своего взросления испытывает двойное чувство к окружающему его миру. И данный момент можно объяснить опять же с помощью психологии. Подростка одолевает чувство того, что он должен стать взрослым и в тоже время создать все необходимые условия для полной дееспособности, не быть под влиянием внешних факторов, которые могли бы влиять на его жизнь¹¹¹. Но вот есть и другая сторона этого вопроса. Определенная независимость в жизни может подрываться вследствие того, что высока вероятность попасть в радиус собственных противоречий с внешним миром. Учитывая данные процессы можно сделать вывод, что люди в подростковом возрасте изолированы от возможности стать самодостаточными, а этот процесс становится следствием того, что возникает упадническое и депрессивное состояние. Завершающим этапом «может явиться ненависть и мятежность по отношению к внешней среде, на завершающем этапе уже невозможно избежать конфликта»¹¹².

Но в нашем случае, описываемые выше процессы дают ответ на ряд вопросов. В третьей четверти XX века практическими методами было выявлено, что «при прослушивании джазовых композиций практически у любой аудитории было зафиксировано состояние умиротворения и

¹¹¹ Бодюна Е. А. Роль музыки в формировании социально определенного типа личности // Педагогика искусства. 2012. № 3. С. 5.

¹¹² Hebert D. G. Originality and Institutionalization: Factors Engendering Resistance to Popular Music Pedagogy in the U.S.A. // Music Education Research International. 2011. № 5. P. 13.

спокойствия»¹¹³. Стать почитателем и поклонником джазовой культуры, в широком смысле слова, говорит во многом о готовности стать «бунтарем» против текущего общественного строя. Надо так же учитывать тот факт, что таким образом создается некая общность людей, которые по отдельности прекрасно понимают, что они не одни и всегда есть с кем бросить вызов¹¹⁴. И тут уже дело даже не касается как такового отношения к музыке с точки зрения эстетики восприятия. Этому эпизоду мы еще коснемся в последнем параграфе данной работы - «Особенности становления коллективного и индивидуального творчества в легкой и популярной музыке».

Стоит заметить, что этот некий «дуализм», по мнению одного из авторов специализированной литературы, можно рассмотреть под разными углами, о которых мы еще скажем. Но все-таки теперь представляется возможным объяснить, почему многие поклонники джазовой музыки обычно предпочитают для прослушивания только определенный период в истории джаза и боготворят только определенный и, как правило, небольшой круг музыкантов, вне зависимости от содержания их творчества и стилистической направленности. Подобная тенденция в нашем предмете исследования вызывает среди специалистов определенного рода обеспокоенность, т.к. существует возможность нарушения баланса внутри того сообщества любителей жанров легкой музыки, которая постоянно интерпретирует некую аллюзию их независимости.

3.2.Разновидности системы СМИ в 20-30-ых годах в США

Для того, чтобы подойти к качественному анализу системы СМИ в изучаемый нами период, необходимо иметь правильное представление о культурном фоне и тех формирующихся механизмах, которые касаются нашего предмета исследования. Так или иначе, но именно разветвленность и

¹¹³ Цит. по: Сибрук Д. Машина песен. Внутри фабрики хитов. М., 2016. С. 117.

¹¹⁴ Stearns M. W. The story of jazz. N.Y., 1963. P. 268.

«новизна» методов передачи информации смогла установить вектор развития, в частности, легкой музыки в США, и уже к середине прошлого столетия сформировать поколение людей, которое выросло в новом информационном пространстве¹¹⁵. В частности, уже в сороковых годах XX века исследователи стали задумываться о психологических и социальных аспектах, которые на их взгляд наиболее качественно показывают воздействие СМИ на среднестатистического потребителя информации. Так Теодор Адорно, представитель франкфуртской критической школы, в своем курсе лекций по социологии музыки говорил, что: «Каждому известно, что его ожидает, если он бездумно станет вертеть ручки радиоприемника, и это, по-видимому, освобождает от необходимости задуматься над тем, что же это такое»¹¹⁶. Так ли это? Данное суждение мы попытаемся наиболее точно раскрыть, а также понять - на сколько оно могло бы быть актуально в современных условиях.

К слову, именно в западных странах уже в третьей четверти прошлого стал формироваться междисциплинарный подход в области изучения средств массовой коммуникации. В нашей стране и в наших условиях такого рода подход только «набирает обороты», если учитывать, что исследования в области культуральной истории вообще дисциплина достаточно молодая. В России она стала развиваться с середины 90-ых годов. В нашем случае междисциплинарные исследования дают возможность взглянуть на источник гораздо шире и описать его с разных сторон, в отличие от общепринятых методов исследования. В частности, эти стороны могут переплетаться со следующими дисциплинами: история журналистики, культуральная антропология, история музыки, социология и психология музыки, а так же история коммерческой индустрии. Одним из первых, кто как раз- таки широко взглянул и на историю средств массовой информации в контексте истории легкой музыки, и рассмотрел ее с разных точек зрения, был историк-

¹¹⁵ Guthrie J. L. Economy of the Ether: Early Radio History and the Commodification of Music // Journal of the Music & Entertainment Industry Educators Association. 2014. № 14. P. 281-282.

¹¹⁶ Цит. по: Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 310.

марксист - Эрик Хобсбаум. Его работа была опубликована в 1959 году и называлась «Сцена джаза». «Она так и не смогла привлечь к себе должного внимания в среде историков джазовой музыки, и, вообще, в музыковедческой среде»¹¹⁷. Хотя в свою очередь его работу можно назвать одной из первых попыток проследить и зафиксировать закономерности в поведении широкой публики на становление исполнительского мастерства у джазовых музыкантов через призму СМИ.

В этой части нашей работы мы попытаемся дать точную оценку тем средствам массовой информации и тому комплексу источников, которые на наш взгляд наиболее точно характеризуют процесс становления «диалога» между слушателем и исполнителем посредством СМИ.

Несмотря на сложности в классификации этой широкой области мы можем рассмотреть, каким образом технологии в первой половине XX века и массовые коммуникации коренным образом изменили бизнес музыки, а также повлияли на фундаментальное становление новых форм в легкой музыке и джазовом исполнительстве в межвоенный период¹¹⁸. Именно в этой части работы есть смысл упомянуть о человеке, который раньше остальных раскрыл суть развития музыкального продукта с точки зрения экономической зависимости среди среднестатистического слушателя. Его звали Тимоти Тейлор. Он признавал, что фонограф Эдисона¹¹⁹, а позднее и радио, оказали влияние на коммерциализацию музыки. В свою очередь именно Тимоти Тейлор смог дать теоретическое обоснование тому процессу, посредством которого музыка стала неким компромиссом в двух сферах потребления музыки. Доказано это было через тщательное изучение эволюции игры на пианино. В свою очередь Тейлор выявил ряд сходств между экономическим поведением музыки и традиционными товарами потребления. Независимо от

¹¹⁷ Цит. по: Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода. СПб., 2007. С. 163.

¹¹⁸ Уитт С. Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства. М., 2016. С. 215.

¹¹⁹ Изобретатель первого в мире фонографа.

того, может ли неосязаемый продукт, такой как музыка, стать товаром в прямом смысле слова, зависит от того насколько абстрактно и широко человек среднего уровня жизни подходит к определению слова «музыка» на момент начала XX века.

Тейлор в своих исследованиях подчеркивает, что с конца девятнадцатого века музыка эволюционировала из преимущественно личной, культурной и религиозной составляющей, в высококоммерческий субъект¹²⁰, который не может быть охарактеризован без соответствующих инструментов оформления этого процесса. Тейлор неоднократно говорит о центральной роли музыкальных технологий и музыкальных произведений, которые имеют фундаментальные положения в этом феномене. Данные положения преимущественно касаются производства и распространения музыки, которая включает в себя широкий спектр технологических модуляций объекта: скрипок, пианино, радиоприемников, а так же проигрывателей дисков. Выводы, к которым можно прийти благодаря не очень сложным экономическим «махинациям» заключаются в том, что каждая из этих технологий существует как отдельный товар, но неразрывно переплетается с музыкальными товарами, которые они вносят в производство. Так же одной из важнейших заслуг Тимоти Тейлора заключается в том, что он смог типологизировать идеологию «демократизации» в качестве важнейших процессов, используемых рекламодателями пианистов для продажи своих товаров. Идеология «демократизации» приняла трехсторонний подход, который можно рассмотреть в следующих пунктах: 1) «доступ» к музыке в доме 2) способность «любого» играть на музыкальном инструменте с помощью пианино 3) «доступность» к большому количеству музыкальной продукции.

Все- таки есть смысл сказать о тех инструментах массовой культуры (в нашем случае легкой музыки), которые в межвоенное время смогли оформить новое информационное пространство, существующее и по сей

¹²⁰ Hinton J. In one ear // High Fidelity. Great Barrington, 1954. № 4. P. 47-48.

день, но измененное новейшими технологиями. Речь пойдет о радио. Если давать краткий очерк истории создания этого изобретения, то становится очевидным, что до своего завершеного варианта было много прототипов, и много гениальных людей приложило к этому свою руку. Ранняя история радио- это история гениальных новаторов, великих технических достижений, и нормативных инициатив, необходимых для проведения определенной среды в массы. Оно берет свое начало с первой половины XIX века под «руководством» Майкла Фарадея, и включает в себя достижения Генриха Герца, Джеймса Максвелла и Оливера Лоджа. Тем не менее, до момента Гульельмо Маркони¹²¹ в основном оставалось неземной тайной, возможно даже утопичной идеей. Надо заметить, что в историографии радио, преимущественно англоязычных стран, нет ни одного общего мнения по поводу универсального творца. Но все- таки именно на имени Маркони многие историографы останавливаются. Именно он смог завершить начатую его предшественниками работу. Именно идеи Маркони смогли воплотиться в тот механизм и строение радиоприемника, под которым мы его обычно понимаем. Надо сделать одну очень важную поправку. Дело в том, что Маркони не изобрел радио, но его достижения в области беспроводного телеграфа действительно привели к его реализации. Несмотря на все его вдохновенные улучшения в уже существующих технологиях, именно его «живая» маркетинговая и предпринимательская тактика оставила то, что в конечном итоге стало его самым ярким наследием.

В начале 20-ых годов прошлого века пианино, а позже и фонограф, активно продавались как потребительские товары¹²². Тем не менее, хотя физические радиостанции пользовались широкой популярностью среди населения, радио как средство массовой информации оказывало гораздо

¹²¹ Радиотехник и предприниматель итальянского происхождения. Запатентовал направленную связь. Смог первым достаточно долго поддерживать радио эфир через Атлантический океан. Лауреат Нобелевской премии по физике 1909 года.

¹²² Lazarsfeld P. F., Kendall P. L. Radio listening in America: The people look at radio... P. 60.

более сильное влияние на определенный процент населения в США¹²³. В своей работе Ноа Арено, исследователь в области масс медиа, отказался от идеи о том, что радио с течением времени отказалось от коммерциализма и утверждал, что оно было явно коммерческим с первых дней своего существования. Традиционно считается, что одним из первых, кто решил заняться коммерциализацией новой «радио среды» был вице-президент Вестингхаус, который создал станцию КДКА в 1920 году¹²⁴. Предполагалось, что с самого своего основания она будет выполнять функцию как дополнение к мерчандайзингу радиоприемников, которая его компания пыталась изготовить.

Если учитывать всю специфику нашего предмета исследования то представляется немало важным уточнить некоторые особенности, которые напрямую относятся к основным этапам формирования популярной музыки США в изучаемый нами период. В то время как подавляющее большинство грампластинок являются материальными продуктами, то ранние формы радиотрансляции являются по своей сути нематериальными и эфемерными ресурсами потребления. Уже поздние исследования в области коммерческой индустрии и исследования в области радиотрансляции пришли к фундаментальным различиям между физическими и нефизическими средствами коммуникации. Каждый из этих средств оказался качественно различим, а так же имел разную психологическую нагрузку на психологию «потребителей» легкой музыки. Можно прийти к вполне закономерному выводу, что подобно игре на пианино, продавцы радиоприемников использовали идеологию «демократизации» доступа, и доступности для сбыта своего продукта. «Радио пообещало принести в массы музыку, новости и другого рода информацию, которая имеет вербальный характер»¹²⁵. Однако

¹²³ Там же... Р. 64.

¹²⁴ Collins K. Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest // Journalism & Mass Communication Quarterly. № 89. Р. 347.

¹²⁵ Цит. по: Collins K. Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest // Journalism & Mass Communication Quarterly. № 89. Р. 349.

радио, в отличии от банальной игры на инструменте, не нуждалась в «демократизации» способностей. К концу уже Первой мировой войны, и главным образом, в США сложилась новая концепция, которая предполагала «пассивное слушание»¹²⁶. Уже к началу 20-ых годов прервалась многовековая традиция, суть которой заключалось в том, что было «активное участие» в музыке со стороны слушателя.

Из всего выше сказанного идет вполне закономерный вывод, который можно донести в следующих словах. Радио – это результат усердного труда и изобретательности в Америке. Данное материалистическое мировоззрение хорошо подходило для нового свободного времени, которое царило в межвоенное время, и располагаемого дохода многих американцев в 1920-ых годах.

Следует учесть еще один важный момент, который больше связан с «преемственностью» радио и фонографа. Поскольку радио посягнуло на рыночную долю фонографа, Эдисон пренебрег отсутствием «верности» радиотранслированию, указывая на то, что «неискаженная музыка со временем будет казаться странной для тех, кто воспитывается в радио-музыке, и им не понравится настоящая вещь. Отсутствие достаточного качества радиопередач на радио была подлинной проблемой для ранней истории радио, а идеология «демократизированной роскоши» помогла обратить внимание потребителей на причины покупки радиоприемников, которые преодолевали их технические трудности. Это ранний пример того, как процесс коммодификации помог обесценить музыкальный продукт, который он объективировал. Аудитории научились терпеть музыку низкого качества, потому что «точный характер определенного контента, поставляемого по радио, был продан как менее важный, чем мнимый социальный статус, предоставленный владением радио»¹²⁷.

¹²⁶ Традиционно считается, что Теодор Адорно ввел первый этот термин в своем курсе лекций по социологии музыки.

¹²⁷Цит. по: Hebert D. G. Originality and Institutionalization: Factors Engendering Resistance to Popular Music Pedagogy in the U.S.A. // Music Education Research International... P. 15.

Стоит отметить еще один интересный момент, который напрямую связан с экономикой новой социальной «платформы». После первоначального расцвета радио на фоне любительского увлечения, личная автономия больше не была полезной идеологией для продвижения радиоприемников в общественные массы. Она была заменена идеологией, ориентированной на слушателей, которая «создавала» слушателя как «участника обширного социального эксперимента»¹²⁸. Конечный результат такого рода эксперимента обещал процветание и марку эгалитаризма, который мог позволить только равный к доступу информации.

Так же не должна остаться без внимания одна качественная особенность, которая была зафиксирована в кругу джазовых музыкантов уже на рубеже 20-ых и 30-ых годов. Большое значение имело то, что «массовое производство и распространение музыкальной продукции обеспечивало практически критическую осведомленность о его выходе»¹²⁹. Данный процесс обеспечивал и стимулировал обогащения музыкальной жизни. Достаточно быстро отсеивался качественный продукт от второсортного. С помощью отсеивания совершенствовался и музыкальный язык джаза. Данный процесс в американской джазовой историографии практически не поддается сомнению. Так как только этот процесс по своей сути объясняет, во-первых, появление большого количества полупрофессиональных музыкантов сравнительно молодого послевоенного поколения, а, во-вторых, объясняет высокое жанровое разнообразие в период последовавший уже после Второй мировой войны.

До сих пор достаточно сложно дать ответ на вопрос, когда точно культурный статус джаза сменился со своего коммерческого успеха как всемирно популярной музыки на ее предельный уровень «искусства». Ответ на данный вопрос можно частично проследить в первой главе этой работы.

¹²⁸ Цит. по: Там же... Р. 19.

¹²⁹ Ursula M. American Music and Outreach On the Radio // The Bulletin of the Society for American Music. 2010. № 36. Р. 4.

Так или иначе, но всеобщие перформансы, которые наблюдается и в наши дни, связанные непосредственно с джазом, мигрировали, и его наследие каталогизировалось и транслировалось через каждый новый носитель записи¹³⁰. Несмотря на такую культурную миграцию, а так же с параллельной адаптивной стилистической преемственностью, ранее наблюдавшееся, джаз продолжает исполняться на всех уровнях восприятия: как фоновая музыка, как развлекательная музыка, «как музыка высокохудожественной ценности»¹³¹. Разноплановый подход системы СМИ в жанрах легкой музыки на примере США порождает параллельные «истории» музыки в соответствии с условиями, в которых формируется «диалог» между исполнителем и аудиторией. Из этого можно сделать вывод, что система СМИ может применяться к различным плоскостям культурных «функций» джаза, будь то локальные, национальные, или же глобальные.

3.3. Особенности становления коллективного и индивидуального творчества в легкой и популярной музыке

Любой музыкальный жанр имеет свои законы, по которым он развивается. Вопрос, касающийся индивидуального и коллективного (оркестрового) вклада в формирование музыкальных канонов не совсем однозначен, как может многим показаться на первый взгляд. Дело в том, что до сегодняшнего дня в жанрах легкой музыки, изучаемого нами периода, очень сложно зафиксировать динамику «потребления» того музыкального продукта, который прошел поэтапно все стадии его создания: начиная от формообразующих компонентов создания произведения и заканчивая

¹³⁰ Уитт С. Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства. М., 2016. С. 305.

¹³¹ Такое предположение было выдвинуто: Либрехт Н. Кто убил классическую музыку? М., 2007. С. 414.

«внедрением» готовой музыкальной композиции в определенный класс слушателей. Главная проблема, которая будет рассмотрена в этой части нашей работы, преимущественно будет связана с вопросом авторства в жанрах легкой музыки. Из названия параграфа видно, что проследить эту проблему предстоит как в рамках легкой музыки, так и в рамках формирующихся популярных тенденций, которые во многом охватили всю коммерческую индустрию легкой музыки на рубеже 20-ых и 30-ых годов прошлого столетия.

Очень важно учитывать, что данная проблема немыслима без анализа расового вопроса в США, а также тех музыкальных традиций, которые имели место быть в процессе формирования музыкальной индустрии в крупных городах 20-ых годов XX века.

Так или иначе, но хочется отметить одну негативную тенденцию, которая на современном этапе преследует подавляющее большинство любителей легкой музыки, и даже иногда серьезных исследователей. Журналисты, историки и музыканты рассуждают об истории джаза с разных точек зрения, исходя из своих личных пристрастий, навязывают свою собственную «историю» того как это было. Склонность к рационализации прошлого музыки во многом направлена на проверку ее текущей концептуализации. Момент подлинности в музыке – это повторяющаяся тема, которая по-разному применяется к догмам музыкальной стилистики джаза и авторству музыкальных произведений, а так же социальной функции и политическим правам на ее достоверность. Ярче всего такой процесс можно проследить в джазовой музыке. Создатели джаза и их приемники, все с отдельными исторически и социально оформленными концепциями «правды», предъявляют различного рода права за главенство быть подлинной именно его теории¹³².

¹³² Сыров В. Н. Стилиевые матаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Ниж. Новгород., 1997. С. 80.

Примером может послужить единоличное провозглашение Джелли Ролл Мортонем «изобретения» джаза в 1902 году¹³³. После этого случая внутренняя сущность и предпосылки оформления «настоящего» джаза широко оспаривались. Еще одним качественным примером такого «противоборства» может послужить следующий факт. Традиционный подход к жанровой аутентичности можно наблюдать в «Зале славы» джазового трубача, композитора и историка джаза - Уинтона Марсалиса¹³⁴. В его музее при входе в главный холл висит надпись никому неизвестного музыканта - «что такое джаз и что не так»¹³⁵. Эта фраза в полной мере была актуальна для времени расцвета творчества Луи Армстронга и Дюка Эллингтона. Этот достаточно традиционный подход входит в сильный резонанс с инновационной адаптацией предложенной другим выдающимся джазовым трубачом Майлсом Дэвисом, который своим творчеством охватил несколько поколений и периодов в истории джазовой музыки (би-боп, кул-джаз, модальный джаз и такое «синтетическое» направление как фьюжен)¹³⁶. Этот пример характерен тем, что Марсалис из-за своей предрасположенности к традиционному джазовому звучанию всегда был в поисках исторически укоренившегося джазового идеала. В свою очередь Майлс Дэвис всегда стремился к переосмыслению своего музыкального языка, чтобы обеспечить своего рода «валюту» на новых рубежах музыкальной культуры XX века.

С учетом выше указанных примеров можно прийти к выводу, что индивидуалистический подход в сохранении каждого нового периода в легкой музыке привело к созданию многосторонней музыки, которую мы

¹³³ Lomax A. Mister Jelly Roll: The fortunes of Jelly Roll Morton. New Orleans Creole and "Inventor of Jazz". Berkeley, 1973. P. 195.

¹³⁴ Современный джазовый музыкант. Один ведущих организаторов международных программ по защите и сохранению традиционного джаза. Является соавтором одной из первых серий документальных фильмов по истории джаза в десяти частях.

¹³⁵ Benny Golson / Interview Menu [Электронный ресурс] – Режим доступа.–URL: http://www.melmartin.com/html_pages/Interviews/golson.html (дата обращения: 28. 02. 2017).

¹³⁶ Более подробная информация о биографии Майлса Дэвиса и о его творческом пути: Дэвис М. Автобиография. М, 2005. С. 538

можем наблюдать на примере трансформации стилистических ответвлений от традиционного джаза. В данном случае представляется возможным предположить, что очерчивание нового жанра внутри «традиционного» подхода в понимании джаза приостанавливает формирование коллективного творчества, а так же оспаривает его склонность к заимствованию у других жанров музыкальных форм.

В начале параграфа уже фигурировала мысль, что существует крайне высокая необходимость в рассмотрении расового вопроса в интересующий нас период. Крайне привлекательным на наш взгляд для рассмотрения очерченного круга проблем является период 30-ых - начало 40-ых годов. Для понимания того насколько сильно этот период является значимым для формирования индивидуального и коллективного начала в интересующей нас области, следует посмотреть на социальную историю данного вопроса, а так же на тот период, который предшествовал знаменитой эпохе «свинга» и периоду биг-бэндов.

Приблизительно во второй половине 20-ых годов Луи Армстронг становился первой крупной фигурой в джазе. В те годы джазовая музыка была переполнена талантливой молодежью, которую преимущественно представляло афроамериканское население. Исследования, проведенные в области психологии в конце XX века, говорят нам о том, что они по многим аспектам были не похожи на своих предков из Нового Орлеана, у которых процесс создания музыки был поставлен совсем иначе¹³⁷. Среди самых ярких представителей «новой волны» можно выделить следующих музыкантов: Флетчер Хендерсон¹³⁸ и Дюк Эллингтон. Все они были приезжие (данный процесс был подробно рассмотрен во втором разделе этой работы). И надо заметить, что они были отнюдь не бедные люди, а, наоборот – с хорошим образованием и неплохим достатком. Данный момент касается не только двух

¹³⁷ Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. СПб., 2007. С. 189.

¹³⁸ Более подробная информация о биографии и творчестве музыканта: Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник. СПб., 2008. С. 238.

конкретных взятых музыкантов. Процесс благоустройства в среде темнокожего населения к середине 20-ых годов было достаточно распространенным. Хендерсон и Эллингтон были далеки от подлинных традиций музыки Нового Орлеана, и от негритянского музыкального фольклора. Надо учитывать тот факт, что с точки зрения белых людей они представляли из себя средний класс, а с точки зрения цветного населения США, они были элитой негритянской культуры, за которую можно было гордиться и сопереживать. Но все-таки, чем было обусловлено их «вынужденная» тяга к популярной музыке? Историки сводятся в одном мнении. Темнокожая молодежь не могла попробовать своих сил в серьезной музыке, так как примерно до 60-ых годов все еще наблюдалась откровенная склонность к политике сегрегации¹³⁹. По наитию темнокожее подростковое поколение пришло к популярной музыке, как к одному из немногих средств заработка денег. Данный процесс расширял культурные границы и позволял фокусироваться на той деятельности, за которую не надо было бы беспокоиться. Афроамериканский исполнитель вполне заслуженно мог заниматься аранжировкой для любого другого темнокожего исполнителя или же быть полноправным членом репетиционного процесса.

«Подготовка, которая все-таки была у них в юношеские годы, имело немало важное значение в создании новых музыкальных форм»¹⁴⁰. А между тем в высших учебных заведениях делался упор на голосоведение и на умение создавать гармонизацию мелодии. Впрочем, такая тенденция и на современном этапе фиксируется во многих учебных заведениях. Учитывая, что домашнее образование приносило свои плоды, то для многих музыкантов, в частности и наших героев, гармония стала настолько же понятной и приятной как и дыхание. Такой подход сформировал в среде нового музыкального поколения определенный процесс, в котором

¹³⁹ См.: Zinn H. People's history of the United States: 1492 – Present. N.Y., 1980. P. 489.

¹⁴⁰ Hebert D. G. Originality and Institutionalization: Factors Engendering Resistance to Popular Music Pedagogy in the U.S.A. // Music Education Research International. 2011. № 5. P. 15.

центральное внимание отводилось мелодии в оркестре, которая в свою очередь могла быть гармонизирована на несколько инструментов. Ранее считавшиеся такими важными ритмические и гармонические приемы, как полиритмия и полифония больше не играют важной составляющей в крупных ансамблях, их основная нагрузка отводилась теперь только на роль второстепенного окраса композиции.

Заключение

В настоящей работе был рассмотрен один из самых неоднозначных периодов в истории музыкальной культуры США. На примере поднятых нами вопросов становится очевидным тот факт, что на современном этапе существуют значительные пробелы в области изучения коммерческой музыкальной индустрии, а так же в области жанров легкой музыки, которые напрямую подверглись современным на тот момент механизмам транслирования в американском обществе. В процессе ознакомления и изучения историографии вопроса выяснилось, что актуальность темы в равной степени существует как в отечественных трудах, так и в западных. Следует отметить, что в качестве основного метода нашей работы была сделана попытка изучить проблематику с помощью междисциплинарного подхода, который подразумевал всесторонний анализ дисциплин, полностью или косвенно касающихся нашего предмета исследования.

Так или иначе, но в ходе проделанной работы были сделаны следующие выводы и заключения:

- 1) Характер воздействия музыкальной продукции на общество ограничивался степенью предшествующей эволюции жанра легкой музыки.
- 2) Средства СМИ, в частности транслирование с помощью радио, не оказывали всеобъемлющего воздействия на формирование общественного мнения до начала 30-ых годов. Это было вызвано локальными особенностями некоторых регионов США, а так же не очень высоким техническим уровнем новых систем СМИ.

3) Расовый и социальный фактор к середине 20-ых годов сыграл важную роль в формировании индивидуального исполнительского мастерства в таких видах музыкального искусства как джаз. В свою очередь уровень индивидуальных качеств музыканта в исполнении легкой музыки имел сильное значение в становлении рекламной отрасли крупных городов Америки.

В заключении хочется так же отметить один важный момент, напрямую касающийся использованного материала в данной работе. В перспективе предполагается привлечь архивные и аудиовизуальные источники по затронутой проблематике, подавляющее большинство которых находится в национальной библиотеке Конгресса США. Из-за недостатка на данный момент подобного рода источников многие вопросы остаются открытыми, а некоторые культурные и социальные процессы интересующего нас периода носят субъективный характер. Такого рода материалы смогли бы пролить свет на многие основополагающие моменты, касающиеся легкой музыки и природы ее существования в обществе. К примеру, неоценимыми источниками, которые только предстоит изучить, являются оцифровки аналоговых носителей звука. Эволюция подобного рода источников достаточно неоднозначна, но в то же время, такие носители звука как грампластинки всегда имели высокую социальную и «посредническую» функцию между исполнителем и слушателем. Так же немало важную роль сыграли наиболее популярные программы радио эфиров, которые определили новый художественный вектор развития общества в новом информационном пространстве. Такие источники только предстоит изучить. Подводя итог о проделанной работе надо сказать, что поставленные цели и задачи были достигнуты и решены, но частично. Остается много белых пятен в поднятой проблематике. На данный момент существует необходимость

углубиться в целый ряд вопросов, которые на наш взгляд все еще имеют статус ознакомительных и неразрешенных.

Список источников и литературы

I. Источники.

- 1) Benny Golson / Interview Menu [Электронный ресурс] – Режим доступа.–URL: http://www.melmartin.com/html_pages/Interviews/golson.html (дата обращения: 28. 02. 2017).
- 2) Cantril H., Allport G. W. The Psychology of radio. – N.Y.: Harper Brother, 1935. – 298p.
- 3) Charlie Parker interviewed by Paul Desmond / Interview Menu [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.melmartin.com/html_pages/Interviews/bird_desmond.html (дата обращения: 26.02.2017).
- 4) Lazarsfeld P. F. Radio and the printed page. – N.Y. Duell, Sloan and Pearce, 1940. – 386 p.
- 5) Lazarsfeld P. F., Kendall P. L. Radio listening in America: The people look at radio – again. – N.Y.: Prentice – Hall, 1948. – 204p.
- 6) Radio market news service. Radio information circular №1. United State Department Bureau of Markets. Washington, D. C. June 15, 1921.
- 7) Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2007. – 472 с.

Переведенные на русский язык:

- 1) Обрист Х. У. Краткая история новой музыки / Пер. с англ. С. Кузнецова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 280 с.
- 2) Шапиро Н., Хентофф Н. «Послушай, что я тебе расскажу...». Джазмены об истории джаза / Пер. с англ. Ю. Верменич. – М.: Синкопа, 2000. – 368 с.

Автобиографии:

- 1) *Snitzer H.* Glorious Days and Nights. A Jazz Memoir. 2011. 144 p.
- 2) *Дэвис М.* Автобиография / Отв. ред. К. Троуп. М, 2005. 538 с.
- 3) *Питерсон О.* Джазовая одиссея / Пер. с англ. М. Мусина. СПб., 2011. 544 с.
- 4) *Пономарев В.* На обратной стороне звука. М, 2007. 288 с.

II Литература.

Монографии и научные исследования:

- 1) *Chambers I.* Urban rhythms: Pop music and popular culture. – London: MacMillan, 1985. – 271 p.
- 2) *Goldberg I.* Tin pan alley: A chronicle of American popular music. – N.Y.: Frederick Ungar, 1961. – 418 p.
- 3) *Lomax A.* Mister Jelly Roll: The fortunes of Jelly Roll Morton. New Orleans Creole and “Inventor of Jazz”. – Berkeley: University of California Press, 1973. – 320 p.
- 4) *Remini R.V.* A short history of the United States / The Bridgeman Art Institute. – N. Y.: HarperCollins, 2008. – 378.
- 5) *Soule G.* Prosperity decade: From war to depression. 1917 -1929. – N.Y.: Harper Torchbooks, 1968. – 406 p.
- 6) *Stearns M. W.* The story of jazz. – N.Y.: Oxford university press, 1963. – 446 p.
- 7) *Ulanov B.* A history of jazz in America. – N.Y.: Viking press, 1955. – 382 p.
- 8) *Zinn H.* People’s history of the United States: 1492 – Present. – N.Y.: Perennial classics, 1980. – 622 p.
- 9) *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
- 10) *Барбан Е. С.* Черная музыка, белая свобода. – СПб.: Композитор, 2007. – 284 с.
- 11) *Вебер М.* Рациональные и социологические основания музыки / Библиотека Гумер [Электронный ресурс] – Режим доступа. –

URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/vebovr/06.php

(дата обращения 26.03.2017).

- 12) *Докторов Б. З.* Реклама и опросы общественного мнения в США: История зарождения. Судьба творцов. – М.: ЦСП, 2008. – 628с.
- 13) *Коллиер Д. Л.* Становление джаза. Популярный исторический очерк / Отв. ред. А. Продан. – М.: Радуга, 1984. – 260 с.
- 14) *Конен В. Д.* Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1965. – 523 с.
- 15) *Либрехт Н.* Кто убил классическую музыку? / Отв. ред.: Н. Енукидзе, Л. Левин.; Пер. с англ. Е. Богатыренко. – М.: Классика XXI, 2007. – 588 с.
- 16) *Мошков К.* Блюз. Введение в историю. – СПб.: Планета Музыки, 2010. – 384 с.
- 17) *Панасье Ю.* История подлинного джаза / Пер. с фр. Л. А. Никольская. – Л.: Музыка, 1978. – 129 с.
- 18) *Рейнолдс С.* Ретромания: Поп- культура в плену собственного прошлого / С. Рейнолдс; Пер. с англ. В. Усенко. – М.: Белое Яблоко, 2015. – 528 с.
- 19) *Сибрук Д.* Машина песен. Внутри фабрики хитов / Отв. ред. К. Бычкова.; Пер. с англ. С. Кузнецова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 336 с.
- 20) *Сыров В. Н.* Стилиевые матаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. – Ниж. Новгород.: Изд-во Нижегородского университета, 1997. – 209 с.
- 21) *Тепляков С.* Дюк Эллингтон. Путеводитель для слушателя. – М.: Аграф, 2004. – 512 с.
- 22) *Терин В.* Массовая коммуникация. Исследование опыта Запада / Библиотека Гумер [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Terin/ (дата обращения 12.04.2017).

- 23) *Уитт С.* Как музыка стала свободной. Конец индустрии звукозаписи, технологический переворот и «нулевой пациент» пиратства / Пер. с англ. А. Беляев. – М.: Белое Яблоко, 2016. – 304 с.
- 24) *Фостер У. З.* Негритянский народ в истории Америки / Пер. с англ. Н. И. Живейнова. – М.: Иностранная литература, 1955. – 803 с.

Энциклопедии и материалы справочного характера:

- 1) *Larkin С.* Encyclopedia of Popular Music / С. Larkin. – London: Virgin, 1997. – 512 p.
- 2) *Симоненко В.* Мелодии джаза / Антология.; Отв. ред. Б. Гриан. – Изд. 4-е. – Киев: Музична Україна, 1984. – 319 с.
- 3) *Фейертаг В.* Джаз. Энциклопедический справочник / В. Фейертаг. – Изд. 2-е. – СПб.: Скифия, 2008. – 696 с.

Статьи:

- 1) *Adorno T.* Social Critique of Radio Music. 1945. № 7. P. 194-199.
- 2) *Benjamin G.* Forte's Lecture on Jazz: An Introduction // Journal of Jazz Studies. New Jersey, 2011. № 7. P. 3-6.
- 3) *Collins K.* Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest // Journalism & Mass Communication Quarterly. N.Y., № 89. P. 347-349.

- 4) *Farley J.* Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act // *Journal of American Studies*. Cambridge, 2011. № 45. P. 113-129.
- 5) *Guthrie J. L.* Economy of the Ether: Early Radio History and the Commodification of Music // *Journal of the Music & Entertainment Industry Educators Association*. Belmont, 2014. № 14. P. 279-290.
- 6) *Hebert D. G.* Originality and Institutionalization: Factors Engendering Resistance to Popular Music Pedagogy in the U.S.A. // *Music Education Research International*. 2011. № 5. P. 12-18.
- 7) *Hinton J.* In one ear // *High Fidelity*. Great Barrington, 1954. № 4. P. 47-48.
- 8) *Riccardi R.* “You’ve got to appreciate all kinds of music” // *Journal of Jazz Studies*. New Jersey, 2014. № 10. P. 78-89.
- 9) *Sanchirico A.* Is Conventional Jazz History Distorted by Myths? // *Journal of Jazz Studies*. New Jersey, 2012. № 8. P. 55-81.
- 10) *Tolson J.* Starting with the ABC and HR or it A Conversation on the State of Jazz Education with Five Renowned Jazz Educators // *Journal of Jazz Studies*. New Jersey, 2013. № 9. P. 190-214.
- 11) *Ursula M.* American Music and Outreach On the Radio // *The Bulletin of the Society for American Music*. Pittsburgh, 2010. № 36. P. 3-4.
- 12) *Баринов Д. Н.* Массовая коммуникация как фактор формирования социальной тревожности. 2008. № 4. С. 32-37.

- 13) *Бодина Е. А.* Роль музыки в формировании социально определенного типа личности // Педагогика искусства. М., 2012. № 3. С. 1-9.

Материалы докладов конференций:

- 1) "Over In the Glory Land" – The story Behind a Real New Orleans Traditional: Proceeding of the 10th Nordic Jazz Research Conference/ A. Arvidsson. - Stockholm, August 30-31, 2012.