
ДИАЛОГ ЭЛИТАРНОЙ И МАССОВОЙ КУЛЬТУР

УДК 78.03

DOI: 10.31249/hoc/2022.04.10

*Букреев В.А.**

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АМЕРИКИ В АСПЕКТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ФЬЮЖН-СТИЛИСТИКИ®

Аннотация. Данная статья ставит перед собой цель показать пути интеграции современных музыкальных стилей, жанров, направлений в разных частях Американского континента. Автора статьи интересовали факторы, которые привели к сплаву, смешению, объединению культурных традиций народов, населявших Америку. На этой почве стали возникать и развиваться жанры, построенные также на принципах, присущих стилю фьюжн (*англ.* fusion – «сплав», «плавка», «смесь»), что определило динамику развития гибридных жанров в сфере академической и неакадемической музыки Северной и Южной Америки.

Ключевые слова: протестантский хорал; креольские песнопения; шотландский фольклор; ирландский фольклор; кантри-мьюзик; кей-куок; шоу менестрелей; регтайм; мара кату; гуарача; румба; конгадос; самба; техас-томми; гризли-бэр; индейская музыка; афроамериканская музыка.

* *Букреев Валерий Александрович* – солист Государственного джазового оркестра имени О. Лундстрема, композитор, аранжировщик, лауреат премии ЮНЕСКО. Москва, Россия, e-mail: wbukreev@yandex.ru

Bukreev Valery Aleksandrivich – Soloist of the O. Lundstrom State Jazz Orchestra, composer, arranger, UNESCO Prize Laureate. Moscow, Russia, e-mail: wbukreev@yandex.ru

© Букреев В.А., 2022

Поступила: 28.06.2022

Принята к печати: 20.08/2022

Bukreev V.A.

Musical culture of America in the aspect of fusion-style features

Abstract. This article aims to show the ways of integration of modern musical styles, genres, trends in different parts of the American Continent. The author of the article was mainly interested in what led to the fusion, mixing, unification, cultural traditions of the peoples who inhabited America. On this basis, genres began to arise and develop, built also on the principles inherent in the Fusion style (English fusion – “fusion”, “melting”, “mixture”), which determined the dynamics of the development of hybrid genres in the field of academic and non-academic music of North and South America.

Keywords: Protestant Chorale; Creole chants; Scottish folklore; Irish folklore; Country Music; Keikkook; Minstrel Show; Ragtime; Mara Katu ; Guaracha ; Rumba; Congados.; Samba; Texas Tommy; Grizzly Bear; Indian music; African American music.

Received: 28.06.2022

Accepted: 20.08/2022

Для цитирования: Букреев В.А. Музыкальная культура Америки в аспекте особенностей фьюжн-стилистики // Вестник культурологии. – 2022. – № 4 (103). – С. 143–154. DOI: 10.31249/hoc/2022.04.10

История развития американской музыки неразрывно связана с историей самой страны. Невозможны полноценные исследования зарождения и развития многих жанров в недрах этой культуры без осознания истоков возникновения самой культуры. Самым главным фактором стала интеграция европейских и африканских музыкальных традиций, что было неизбежным на этом континенте.

Обращает на себя внимание именно тот факт, что в тесном соседстве оказались достаточно далеко отстоящие по своим истокам разнородные фольклорные традиции. Ситуация была воистину уникальной, ибо объединялись культурные элементы, присущие географически отдаленным странам: европейские, африканские с традициями коренных жителей Америки. Исследователи подчеркивают, что по количе-

ству и масштабам существования сохранных «чистых» (оставленных неприкосновенными) и новых синтетических видов музыкального искусства этой стране нет равных [Concise Histories ..., 1982, p. 142].

Чрезвычайно важным для нас и интригующим остается вопрос о том, почему не все, а лишь некоторые традиции, виды, жанры сосуществующих культур оказались способными к синтезу, сплаву с чужеродными элементами. На какой основе происходит отбор тех явлений, взаимодействие которых становится почвой для рождения новых синтетичных в своей основе, оригинальных музыкальных проявлений? Проблема очерчена, и исследования в этом направлении продолжают, однако ответа пока не получено.

Обращаясь к проблеме синтеза различных музыкальных стилей и направлений в общеметодологическом плане и анализируя вопросы столкновения в культуре разнородных систем, можно заметить, что эти процессы имеют значительно более случайный характер и что их прогнозирование практически невозможно, а случайное и закономерное здесь выступают в равноправии [Лотман, 1992, с. 105].

Таким образом, за рамками нашего исследования остается проблема происхождения, внедрения и объединения элементов культур, принадлежащих разным народам, поселившимся на территории Северной и Южной Америки. Однако гипотезы и положения о происхождении наиболее значимых явлений, объединенных понятием *фьюжн*, все же существуют.

Главным фактором, определяющим уникальную самобытность музыкальной культуры Нового Света, а именно северной его части, стало столкновение, взаимовлияние и последующее сплавление традиций фольклора островов Британии и западной части Африканского континента. Этот новый пласт музыкальной культуры оформился в музыкознании через понятие афроамериканской музыки. Музыкальное мышление американского общества, в первую очередь, ассоциируется с такими жанрами как блюз, спиричуэлс, регтайм, диксиленд, впоследствии ставшими фундаментом развития американского джаза, и именно они немислимы без понимания значения афроамериканской музыкальной культуры.

Большую часть населения Америки в XVIII–XIX вв. составляли выходцы из Европы, представители так называемого третьего сословия и невольники с Африканского континента. Испанцы, португаль-

цы, англичане, ирландцы, французы и другие завезли элементы музыкальной культуры своих стран, что уже само по себе способно было составить пеструю мозаику музыкальной жизни Америки. Протестантский хорал, музыка духовых оркестров, креольские песнопения, шотландский и ирландский фольклор, песни и танцы Англии – лишь малый перечень всего, что звучало в те времена на территории осваиваемого континента. Невольники, вывезенные из Африки, и их потомки воспринимали эту музыку, переосмысливая и внося элементы своей культуры, что привело к возникновению новых гибридных форм и жанров.

Исследователи еще в прошлые века заметили, что те виды, которые приобрела музыка переселенцев в рамках афроамериканской культуры, не могут считаться и не являются ответвлениями многовековых культурных традиций Европы или традиций народов Африки [Neil, 1987, p. 38]. Примером может служить одно из направлений американской музыкальной культуры – кантри-мьюзик, уже в XX в. широко распространившееся и имеющее своих поклонников во всех странах Европы.

Несмотря на то что англо-кельтский фольклор занимал господствующее относительно других привезенных традиций положение, остальные фольклорные виды не были им поглощены. Ярким примером тому может служить самобытный язык Южной Америки. Здесь традиции Испании и Португалии приобрели неповторимые черты в таких направлениях музыкальной культуры, как креольское, афрокубинское и др. Элементы французского фольклора проникли в общую музыкальную картину северо-западной части Северной Америки, а немецкого – на территорию Среднего Запада [Floyd Samuel, 1995, p. 187].

Нельзя обойти стороной существование и взаимодействие с элементами привезенных музыкальных культур самого древнего коренного вида фольклора – индейского, существующего изолированно в «чистом» виде и по сей день. Подобная резервация, существующая в некоторых общинах современной Америки, позволяет сохранить в своем первозданном виде, какими они были завезены на Американский континент, многие жанры, претерпевшие многочисленные изменения за прошедшие века на своей родине.

Одним из наиболее ранних свидетельств синтеза европейской и внеевропейской культур является шоу менестрелей. Именно здесь переплелись многие черты, присущие культуре, психологии, строю художественной мысли белого и черного населения Америки. Возможно, существовали еще более ранние опыты преломления, взаимодействия элементов афроамериканской и европейской музыкальной культур, но за неимением документальных подтверждений об этом трудно судить.

Английская балладная опера, с самого начала обращенная к буржуазному сословию и ориентированная на популярные жанры, с легкостью привилась и утвердилась на Американском континенте. Модифицируясь, она дала начало новому жанру. Отвечая художественным потребностям публики, за счет упрощения сюжета и музыки, снижения роли коллективного творчества, опера превратилась в бессюжетный набор песен, танцев, акробатических трюков, фокусов и т.п., приобретая, таким образом, эстрадное начало, в чем просматривается ее близость такому явлению как карнавал. Внедрение негритянского фольклора привело к появлению специфического жанра – шоу менестрелей.

Буффонно-комедийный образ африканца, закрепившийся в английской опере, становится основой шоу менестрелей. Объект пародии, карикатуры – речь и движения афроамериканцев. Здесь впервые звучит комедийно-утрированный английский диалект неграмотных африканцев, утверждаются характерные персонажи. Несмотря на то что мимика, движения, жесты, особенности произношения тщательно изучались белыми артистами, образ оставался всегда маской, подчеркивающей отсутствие связи с реальностью, отвечающей жизненной правде, в чем также нетрудно заметить общие с карнавалом черты. В эстетике шоу менестрелей не стояло цели воссоздать подлинный образ афроамериканца и тем более его музыкальный мир. Это своеобразное гротесковое преломление того, что видят белые при поверхностном взгляде на афроамериканскую культуру [Monson, 1995, p. 338].

Шоу менестрелей – это в своей основе специфический театр белых артистов, в котором избираемый язык преимущественно основан на элементах, доступных, понятных и привычных белым музыкантам и слушателям. Таким образом, эстетика данного жанра оказалась по-

строенной в значительной степени на принципах карнавала, где за маской скрывается лицо, пытающееся высмеять какую-либо ситуацию. В данном случае за маской черного человека в смешном виде выставлялось все то, с чем сталкивался белый человек в Америке. Однако это не простое надевание маски и попытка имитации чуждого диалекта, привычек, ужимок и т.п. В жанре шоу менестрелей происходит по существу опыт принятия законов речи, интонации, музыки иного народа, попытка осознать себя через проникновение в способы мироощущения другой культуры, понимание необходимости синтеза, сплавления разных способов овладения культурой человеком Нового Света.

Большее влияние негритянской культуры проявилось в сфере танцев. На ранней стадии менестрельная эстрада в качестве объекта пародирования использовала и многие европейские танцы, будь то народные хороводы, танцы матросов, бродяг. Однако именно афроамериканские танцы в скором времени заполнили сцену. Но и здесь акцент ставился на гротескно-фарсовой стороне. Акробатика, сложные движения, точность и быстрота, физическая выносливость, а главное – показное мастерство и виртуозность с акцентом на клоунаду – вот те требования, которые предъявлялись танцорам менестрельного шоу [Berendt / Burhardt, 1978].

С точки зрения интеграции элементов как минимум двух культур интересна история возникновения в шоу танца кейкуок. Рожденный на плантации как танец африканца (танцевальная «проходка» к столу белых хозяев и возвращение с «трофеем» – куском пирога), которому разрешалось подражать, пародируя, манерам своего хозяина, на сцену он пришел как танец белого артиста, подражающего манерам афроамериканцев. И здесь видится все тот же мотив, связанный с попытками белого человека попасть в «шкуру» раба и испытать особенности танца с его специфическими ритмами, манерами, танцевальными движениями и пр.

Если гармония, интонации, форма и жанр народной песни в духе баллады в шоу менестрелей представляют европейскую традицию, то танец, инструменты и ритмика – в большинстве своем афроамериканскую. Из народных ансамблей были заимствованы банджо, кости, тамбурин, составившие основу оркестра, к которым прибавлялись скрипка либо аккордеон и другие, преимущественно ударные инстру-

менты. Немаловажная черта музицирования менестрельного оркестра – игра всех музыкантов без нот, импровизация непосредственно в процессе исполнения, что также связано с особенностями негритянской культуры. Интересно отметить, что дальнейшее развитие этого вида сценического действия привело к обособлению его элементов и их самостоятельному существованию на эстраде. Так, знаменитый кейкуок распространился в виде салонного танца в Европе, несомненно повлияв на ритмику фортепианных пьес, маршей духовых оркестров и даже на балльные танцы. Свойственные ему синкопированность, двухдольность стали основой для ряда новых популярных танцев, таких как гризли-бэр, тexas-томми. Их развитие и модификация завершились возникновением знаменитых фокстротов и тустепов, которые вскоре оттеснили польку, контрданс и кадрили – типично европейские танцы [Sargent, 1976].

Сплав афроамериканского ритмического и европейского мелодико-гармонического мышления, выработанный в музыке менестрелей, как нельзя более ярко проявляется в жанре регтайма. Синкопированность, полиритмичность музыки банджо, виртуозность танцевально-инструментальных номеров, простые формы стали характерными чертами и регтайма. Его истоки можно найти в танце джиг-тайм, в формах домашнего музицирования на фортепиано, в песнях и импровизациях на банджо. Однако в основе этого жанра преобладали элементы европейской культуры. Его формы нашли более раннее воплощение в польке, марше, кадрили (форма АВАСD...), где каждый раздел регтайма изложен в форме периода. Именно форма классического периода, преимущественно квадратного, четко оформленного, нашла в этом жанре свое совершенное воплощение. Гармоническая последовательность также предельно проста. Инструмент, для которого изначально предназначался этот жанр, фортепиано, имеет фиксированный темпированный строй. Мелодика, в отличие от кейкуока, растворилась в общих формах движения. Основной элементарный набор характерных выразительных средств – классический европейский. Непосредственно новым было ритмическое воплощение: перекрестные ритмы, перемещение акцентов на слабые доли, выдержанное синкопирование – все это указывает на афроамериканскую культуру. Конфликты ритмов, синхронность двух контрастных ритмических пластов – основа жанра регтайм. Отсюда и необычный подход к игре на фортепиано.

Инструмент трактовался преимущественно как ударный. Громкое, динамичное звучание характерно для исполнения регтайма. Параллель с европейским салонным пианизмом можно усмотреть в исполнительских приемах. Это показная виртуозность, блестящее преодоление технических трудностей: большие скачки в левой руке в чередовании баса и аккордов, параллелизмы октав и аккордов, арпеджированные пассажи, мелкая техника правой руки [Giddings, 1985].

Регтайму не свойственна свободная импровизационность. Чаще всего импровизация ограничивалась небольшими отклонениями от фиксированного нотного текста и сосредотачивалась в основном в партии левой руки, как более статичной. Огромная популярность нового жанра среди широкой публики была мгновенно использована издательствами.

С годами регтайм приобрел такую популярность, что вышел за рамки фортепианного исполнения. Для различных оркестровых составов перекладывали уже существующие образцы и сочиняли новые. Марш, кейкуок и регтайм, содержащие много общего в своей основе, во второй половине XIX и в начале XX в. были наиболее популярными жанрами в репертуаре марширующих духовых оркестров.

Исследуя американскую музыку XIX в. с позиции интеграции и сплава, нельзя не упомянуть спиричуэлс. Высшее духовное достижение негритянского народа в эпоху его рабства, спиричуэлс по сей день сохранил свою художественную актуальность. В их тонко разработанной системе музыкально-выразительных средств западное и африканское начало находятся в полном равновесии [Конен, 1984, с. 194]. Что представляет собой этот жанр, как не фьюжн, сплав англо-кельтской протестантской и американской традиций. Здесь тексты, связанные с библейскими образами, сочетаются с мотивами повседневной жизни афроамериканцев; в диатоническую основу протестантского хора влетают блюзовые тоны, применяются приемы глиссандирования; на традиционные европейские ритмические формулы накладываются синкопы, сложные ритмические рисунки, характерные для афроамериканской музыки. Возникновение спиричуэлс может стать ярким примером процесса аккультурации, освоения достижений одной традиции другой.

Синтез другого порядка наблюдается при вынесении спиричуэлс на концертно-эстрадную сцену. Изменяется функция жанра, среда его

обитания. Здесь культовое становится сценическим, концертным [Mantell, 1974].

Обращаясь к особенностям латиноамериканского фольклора, невозможно обойти вниманием вопрос, связанный с возникновением нового самобытного языка, полученного в результате процессов интеграции, происходивших в южной части континента.

Если в Северной Америке преобладающее значение для рождения новых художественных явлений играла музыкальная культура Центральной Европы, в особенности Англии, то одним из основных источников музыкальной культуры Латинской Америки стали ритмы и мелодии переселенцев из Испании и Португалии. На новом материке традиции этих народов, родственные в своей основе, скрестились с американскими (индейскими) и африканскими истоками. Преобладание одной из этих линий в музыке последних 200 лет позволяет в общем плане разделить музыкальную культуру Южной Америки на три обширных пласта: индейскую, креольскую и афроамериканскую музыку. Существование этих трех пластов в чистом виде невозможно. Все они в той или иной степени соприкасаются, взаимодействуют и переплетаются, что позволяет характеризовать музыку этого материка как культуру, обладающую чертами генетического триединства [Конен, 1977, с. 42].

Остановимся подробнее на особенностях креольской и афроамериканской музыки Латиноамериканского континента, которая оказала наибольшее воздействие на музыку джаза.

Под термином «креольская музыка» подразумевается музыкальная культура Мексики, стран Центральной и Южной Америки, в которой бесспорно преобладание европейских традиций, главным образом Испании и Португалии, завезенных на Американский континент более 300 лет назад первыми переселенцами. К основным характерным признакам, свойственным креольской ветви музыки Латинской Америки, следует отнести трехдольный метр, наличие метрической переменности и полиритмии, пение (преимущественно параллельными терциями) только под инструментальный аккомпанемент, исполнение танцев в сопровождении вокалиста, гитару как основной музыкальный инструмент.

Афроамериканская музыка Южной Америки распространилась преимущественно на Антильских островах и в Бразилии из-за сосре-

доточения в этих районах невольников, вывозимых из Африки с конца XV в. В данных областях происходила интеграция африканской, западной и юго-западной европейских музыкальных культур, развивавшихся параллельно. Метроритмическое богатство музыки африканских переселенцев сильно видоизменило испано-португальские традиции. Ведущими становятся ударные инструменты, стихотворные строфы солирующего музыканта стали распределяться между импровизирующим солистом и хором в виде кратких повторяющихся попевок, трехдольность сменила двухдольность, а квадратность потеряла свою четкую структуру. Среди новых жанров, возникших на стыке двух культур, – мара-кату, гуарача, румба, сальса / сон (на Кубе), самба и босанова (в Бразилии). Но, пожалуй, одним из самых главных признаков, отличающих афроамериканскую музыкальную культуру стран Латинской Америки, стало удивительное многообразие инструментов ударной группы: от знаменитых маракас, трещоток, реко-реко, колокольчиков и т.д. до бесконечного разнообразия барабанов. Во второй половине XX в. некоторые из этих инструментов станут неотъемлемой частью состава современного джаз-оркестра.

Автор данной статьи ставил цель показать пути интеграции стилей, жанров, направлений в разных частях Американского континента. Нас интересовало в основном все то, что привело к сплаву, смешению, объединению культурных тенденций народов, населявших Америку. На этой почве стали возникать и развиваться жанры, построенные также на принципах, присущих современному музыкальному стилю фьюжн, что определило динамику развития гибридных жанров в сфере академической и неакадемической музыки континента.

Список литературы

Конен В. Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – 3-е издание. – Москва : Советский композитор, 1977. – 445 с.

Конен В. Дж. Рождение Джаза Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – Москва : Советский композитор, 1984. – 311 с.

Лотман Ю. Культура и взрыв. – Москва : Издательство Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы, 1992. – 272 с.

Berendt J.E., Burkhardt W. The story of Jazz: From New Orleans to rock jazz / Ed. by Joachim Ernst Berendt, with contributions from Werner Burkhardt teal. – Englewood Cliffs ; New York : Princeton University Press, 1978. – 192 p.

Concise Histories of American Popular Culture. – Westport, Connecticut : Grand Central Publishing, 1982. – 315 p.

Floyd Samuel A. Jr. The power of Black Music: Interpreting Its history from Africa to the United States. –New York : Oxford University Press, 1995. – 285 p.

Giddings Gary. Rhythm-a-ning; Jazz tradition and innovation in the '80 s. – New York : Morgan Kaufmann Publishers, 1985. – XVIII, 291 p.

Mantell D. True Americanism. – New York : Experimenter Publishing Company, 1974. – 210 p.

Monson I. The problem with white hipness. Race, gender and cultural conceptions in jazz historical discourse // Journal of the American Musicological Society. – 1995. – Vol. 48, N 3. – P. 396–422. – Snow Lion Publications

Neil Leonard. Jazz: Myth a religion. – New York, 1987. – X., 221 p.

Sargent Jazz : hot hybrid. – 3 d ed., enl. 2 d print. – New York : Krause Publications, 1976. – 302 p.

Steven Lora. Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles. – Illinois : University of Illinois Press, 1993. – 186 p.

References

Konen, V. Dzh. *Puti amerikanskoj muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noj kul'tury SShA. 3-e izdanie* [The Ways of American music. Essays on the history of musical culture of the USA]. 3 rd edition. Moscow, Sovetskij Kompozitor, 1977. 445 p. (In Russ.)

Konen, V. Dzh. *Rozhdenie Dzhaza Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka.* [The Birth of Jazz The third layer. New mass genres in music of the twentieth century]. Moscow, Sovetskij Kompozitor, 1984. 311 p. (In Russ.)

Lotman, Yu. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Izdatel'stvo Universiteta druzhby narodov im. Patrisa Lumumby, 1992. 272 p. (In Russ.)

Berendt, J.E., Burkhardt, W. *The History of Jazz: from New Orleans to Rock Jazz* / Ed. Joachim Ernst Berendt, with the participation of Werner Burkhardt Thiel. Englewood Cliffs, New York, Princeton University Press. 1978. 192 p.

Brief histories of American popular culture. Westport, Connecticut, Grand Central Publishing. 1982. 315 p.

Floyd, Samuel A. Jr. *The Power of Black Music: An Interpretation of Its History from Africa to the United States.* New York, Oxford University Press. 1995. 285 p.

Giddings, Gary. *Rhythm and ning; Jazz traditions and innovations in the 80 s.* New York, Morgan Kaufman Publishing House, 1985. XVIII, 291 p.

Mantell, D. *True Americanism.* New York, Publishing house «Experimenter», 1974. 210 p.

Monson, I. The problem with white fashion. Racial, gender and cultural concepts in the historical discourse of jazz. In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, no. 3, 1995, pp. 396–422 p. (Publications of the Snow Lion).

Neil, Leonard. *Jazz: Myth – religion.* New York, Publications of Krause, 1987. 221 p.

Sargent, U. *Jazz: a hot hybrid. 3 d edition, including 2 d printing.* New York, Princeton University Press, 1976. 302 p.

Stephen, Laura. *Barrio Rhythm: Mexican-American music in Los Angeles.* Illinois, University of Illinois Press, 1993. 186 p.