

На правах рукописи

СИГИДА СВЕТЛАНА ЮРЬЕВНА

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА США
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.
СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Сапонов Михаил Александрович

Официальные оппоненты: Гервер Лариса Львовна
доктор искусствоведения, профессор,
РАМ им. Гнесиных,
профессор кафедры
аналитического музыкознания

Дулат-Алеев Вадим Робертович
доктор искусствоведения, профессор,
Казанская государственная
консерватория (академия)
имени Н. Г. Жиганова,
заведующий кафедрой истории музыки

Филатова Марина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация Государственный институт искусствознания

Защита состоится 25 октября 2012 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского, 125009, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан _____

Ученый секретарь
диссертационного совета

Москва Ю. В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Американская музыкальная культура, как и американская нация в целом – явление исторически молодое. Соединенные Штаты Америки как суверенное государство образовались в результате победы революции 1776 года. С самого начала религиозная и философская мысль, наука и техника, различные формы жизни и культуры колоний Северной Америки, а затем и политически независимой страны были связаны с наследием Европы. Культурный диалог Америки с Европой стал необходимой составляющей в формировании американского самосознания. Американцы не просто продолжали и трансформировали европейские традиции, но и образовали особую их ветвь, в том числе и с использованием местных традиций. Дальнейший путь страны определила самобытность духовных исканий американских мыслителей и художников. Необычность новой культуры обусловлена особенностями политической, экономической и этнической структуры мозаичного пространства США.

Художественный мир Нового Света зарождался в условиях сложных взаимоотношений, постоянных войн и конфликтов между переселенцами и коренными жителями страны, и сначала был основан на традициях метрополии. Однако уже сразу стал стремиться к индивидуальному их претворению, отличному от традиционных европейских образцов. Особую роль в этом процессе играл синтез автохтонных элементов с привнесенными. Так постепенно формировалось новое поликультурное пространство, хотя и имеющее общие корни с метрополией. Многие возникшие в США явления стали самостоятельными. Так, традиция и новаторство, преемственность и переосмысление наследия мировой культуры способствовали формированию национального характера и американской идентичности в молодой стране.

Цель данной диссертации состоит в том, чтобы исследовать становление национальной идентичности в музыкальной культуре США конца XVIII – первой половины XX века как целостного явления. В работе проанализирован путь развития музыки США от зарождения традиций в раннем периоде (XVIII век) с ее композиторской практикой и

исполнительским искусством, через романтизм XIX столетия и творчество профессиональных композиторов и музыкальных деятелей, создавших фундамент для рождения композиторской школы на рубеже XIX–XX веков, к утверждению национальных традиций музыкальной культуры в первой половине XX века.

Актуальность настоящей диссертации обусловлена необходимостью создания нового подхода в изучении проблемы национального в музыке США и отсутствием научных изысканий по этой теме. Вопрос о самобытности американской музыки еще никогда не поднимался в русском музыкознании. Такая постановка проблемы соответствует новейшим тенденциям в смежных научных областях (истории, литературе, философии и др.), отражает реалии и потребности современной гуманитарной науки в целом. В данном исследовании предпринимается первая попытка дать интерпретацию проблемы раннего становления национальной идентичности в музыкальной культуре США и ее утверждения в первой половине XX века в рамках концепции «плавильного котла» (*melting pot*), в этих целях показаны ключевые явления музыкальной истории двух столетий. Концепция «плавильного котла» утвердилась как метафора для обозначения единой нации, созданной из великого множества. Процесс формирования этой нации проходил на основе идеи свободы и демократии.

Задачи диссертации – выявить и исследовать **мало известные и малоизученные, но яркие и значительные явления искусства и художественной культуры Северной Америки**, которые составляют сущностные свойства раннего становления национальной идентичности и отражают главные принципы этой концепции. Они и стали **центром работы, предметом исследования** процесса становления художественной, стилевой и духовной самобытности композиторской и исполнительской традиции США XVIII–XIX – первой половины XX века. Обращение к музыкально-историческому материалу каждого из периодов¹ является логически обусловленным, и дало возможность показать общие тенденции, типологические признаки, стилевые направления, творчество

¹ Мы придерживаемся периодизации, принятой в зарубежной и российской американистике.

композиторов (некоторые из которых недостаточно известны в нашей стране), жанры традиционной музыки и особенности бытового музицирования (городского и сельского).

Метод исследования. Поставленные цель и задачи диссертации обусловили **методологию научного исследования**, базирующуюся на принципах целостного сравнительно-исторического изучения, разработанных в современных гуманитарных науках. Именно комплексный историко-эстетический и теоретико-аналитический подходы, согласно которым музыкальное творчество рассматривается как часть художественной культуры и национальной психологии, способствовали изучению формирования национальной идентичности в музыке США.

Степень научной разработанности проблемы. Основные идеи работы сформировались в рамках динамично развивающейся американистики, включая как зарубежную, так и русскоязычную. Безусловно, зарубежные исследователи обладают обширными архивными и библиотечными музыкальными фондами, а также работами в других областях знания. Русскоязычная американистика возникла во второй половине XX века и достигла значительных успехов в области истории, филологии, социологии и культурологии², но в области музыки начала делать первые шаги несколько позднее, тем не менее, и в этой области есть успехи и достижения.

В русском музыкознании огромная роль принадлежит фундаментальным исследованиям основоположника российской музыкальной американистики В. Дж. Конен. Затем стали появляться работы, посвященные творчеству отдельных композиторов. Среди них – монографии о Ч. Айвзе, созданные С. Павлышин, А. Ивашкиным, а также публикации Л. Акопяна, Е. Дубинец, О. Комарницкой, А.Кром, О. Манулкиной, Дж. Михайлова, М. Переверзевой, В. Петрова, Е. Придановой, М. Рахмановой, И. Тушинцевой, Л. Ханиной, Т. Цареградской, Г. Шнеерсона и др. Однако в данной области еще много белых пятен, которые предстоит раскрыть не одному поколению ученых.

² В 1992 году была создана Ассоциация по изучению культуры США, объединившая исследователей истории и культуры США из различных регионов нашей страны.

До настоящего времени не появилось ни одного целостного художественно-эстетического и историко-стилевого исследования по формированию национальной идентичности в американской музыке.

Данная диссертация основана на **изучении архивных и документальных материалов из главных хранилищ Северной Америки** – Библиотеки Конгресса, Нью-Йоркской публичной библиотеки. В работе также были использованы **редкие и ценные материалы из уникальных коллекций библиотек университетов США** – Индианы (Блумингтон), Мичигана (Энн-Арбор), Гарвардского, Бостонского (оба – Бостон), штата Нью-Йорк (Остин, Потсдам), Северной Каролины (Чэпел-Хилл), Пенсильвании (Филадельфия), Мериленда (Вашингтон), Коннектикута (Сторс) и Йельского (Нью Хейвен).

Научная новизна диссертации заключается в создании первой целостной монографической работы, посвященной становлению стержня национальной идентичности через множество явлений в истории музыки Северной Америки. В связи с этим был произведен тщательный отбор и систематизация музыкального материала, довольно пестрого в художественном отношении, особенно в ранний период. Впервые развернута историческая панорама композиторской практики и музыкальной жизни Северной Америки второй половины XVIII века, XIX века, вплоть до середины XX столетия. Все это представлено как совокупность самобытных и самодостаточных явлений культуры. Диссертация знакомит с практически неизвестными в русскоязычной научной литературе материалами, проблемами и процессами музыкальной культуры США. Впервые представлена историческая обоснованность проблемы ранних проявлений национальной идентичности в американской музыке. В работе дается новый подход при рассмотрении разнообразных видов американского искусства. На конкретных примерах обобщаются типологические признаки и специфические черты национальной идентичности в американской музыке. Впервые предметом рассмотрения стали симфонические сочинения У. Грант Стилла, Р. Харриса, Г. Кауэлла, А. Копленда в рамках концепции «плавильного котла». Новыми являются материалы об истоках американского авангарда, подчеркивается важность обращения композиторов к традициям и реалиям своей страны в их

исканиях. Новизна выражается и в обращении к обновленной терминологии при исследовании американской музыки, введенной учеными У.Хичкоком и Р.Кроуфордом. Эти термины – **vernacular** и **cultivated** более точно отражают специфику американской музыки, способствуют более тонкому проникновению в ее сущность.

Теоретическая и практическая ценность работы. Содержание глав, большинство из которых отражено в публикациях, послужило материалом для докладов, прочитанных на международных научных конференциях в Санкт-Петербурге, Казани, Севастополе, Минске, Софии, Белграде, Бостоне, Блумингтоне, Энн Арборе, Вашингтоне, Сан-Хуане (Аргентина), Лондоне. Основные идеи и положения работы используются в лекциях, авторском курсе и семинарах в Московской консерватории. Они также могут быть применены в курсах истории зарубежной музыки и истории культуры в высших гуманитарных учебных заведениях, а также для любителей искусства.

Апробация работы. Диссертация и автореферат были обсуждены на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Решением кафедры от 8 ноября 2011 года работа была рекомендована к защите.

Структура. Содержание диссертации обусловило ее структуру – введение, пять глав, заключение и три приложения. Во **Введении** обосновываются главные идеи, задачи и методология исследования, раскрывается научная новизна, описывается структура диссертации. Оно является стержнем работы, от которого протягиваются смысловые нити к последующим главам и заключению. Каждая глава является относительно самостоятельной и основывается на характеристике какого-либо значимого пласта рассматриваемой культуры в хронологической последовательности. Внутри глав даются законченные очерки о творчестве американских композиторов, либо отдельных пластах культуры. В **первых двух главах** показаны важнейшие художественно-стилевые тенденции музыки США XVIII-XIX веков, также как и особенности системы организации музыкальной жизни. В последующих **трех главах** рассматриваются явления искусства первой половины XX века во всей их сложности и многообразии. В заключении сформулированы основные

выводы. Список литературы включает 395 наименований, среди которых 148 на русском и 247 на иностранных языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении сформулированы цель и задачи исследования, рассматриваются важные составляющие музыкального искусства США, определяются методы исследования, научная новизна и практическая ценность работы.

Выделяются особенности национальной структуры общества молодой страны и характерные признаки ее культуры. **Американская нация** – это сообщество людей, представляющее широкий спектр этнических групп и рас, как местных жителей, так и выходцев из разных стран мира; ее необычность состоит в мозаичности различных культурных пластов. **Этническая пестрота** сыграла главную роль в развитии национального самосознания и характера, общественной мысли и особенно художественной традиции.

Отмечается большая роль *иммиграции* в формировании американской культуры. Становление страны и консолидация нации происходили весьма динамично, и главным импульсом этой энергии был постоянный приток новых сил из Европы, которых считали смелыми и неутомимыми тружениками, находчивыми и предприимчивыми людьми. В XIX веке национальная палитра государства обогатилась не только в связи с увеличением количества, но и изменением расово-этнического состава приезжающих в США.

Несмотря на избранный демократический путь развития общества, в духовной жизни американцы определенное время оставались под влиянием европейских художественных норм. Но в процессе создания национальной культуры Северная Америка находила новые импульсы и ресурсы как в богатом художественном наследии Европы предшествующих периодов, так и в современных реалиях своей собственной страны. С момента возникновения она представляла *поликультурное пространство*, соединившее традиции и обычаи многих

народов, ранее несовместимых, но случайно оказавшихся рядом, в условиях формирования культурных ценностей молодого государства. Главное, что в результате такого синтеза именно *плюрализм стал характерным признаком американской культуры*.

Прослеживается огромное влияние пуританской идеологии³ на формирование культуры Северной Америки. Протестантская этика и пуританская мораль вошли в плоть и кровь граждан молодой страны и стали главными факторами ее духовного развития. На раннем этапе художественная культура вообще не была в центре внимания переселенцев. Но даже тогда в речах и статьях эстетического характера уже зарождалась *идея национальной идентичности* и проявилась *специфика музыкальной практики*. Выделяется значительное явление художественной культуры США XVIII века – церковная музыка и деятельность музыкантов-любителей Первой Новоанглийской, или Бостонской школы, в ее недрах возник пуританский хорал – первый национальный жанр американской музыки.

Важными составляющими в искусстве США стали многообразные музыкально-творческие виды нескольких национальных пластов. Автохтонное население континента, хоть и сохраняло обряды и ритуалы своих предков, но, к сожалению, долгое время было изолировано и не принимало непосредственного участия в развитии художественной культуры США, и лишь на рубеже XVIII–XIX веков их искусство постепенно начало привлекать внимание белых переселенцев.

Несмотря на сложные взаимоотношения различных этнических групп, выходцы из африканских стран оказали большое влияние на становление самобытности американской художественной культуры. В их среде возникли своеобразные музыкальные жанры Северной Америки – спиричуэл, блюз, рэгтайм и родившийся на их основе джаз. Отдельную ветвь в культуре США образуют новые виды любительского музицирования – салонные песни (parlor song), марши, танцевальная музыка, духовые оркестры и их разновидности – марширующие духовые

³ Пуританской идеологии придерживались и отцы-основатели США – Джон Адамс, Джордж Вашингтон, Джеймс Мэдисон, Томас Пейн, Александер Гамильтон и другие.

оркестры (marching band), студенческие оркестры, армейские рок-группы и др.

Отмечается необычный путь развития американской композиторской школы, подчинявшийся совсем иным законам, нежели профессиональная музыка Старого Света. На начальном этапе ей было присуще такое качество, как «эстетическое отставание» (с точки зрения европейцев): на произведениях большинства американских художников колониального периода, как композиторов, так и писателей, лежала печать подражания европейским канонам. Самостоятельное художественное мышление у американцев начинает развиваться в период «ревивализма» (от англ. *revival* – возрождение), когда они начали обращаться к тому, что их окружает – различным традициям жителей Северной Америки: индейцев, потомков европейских иммигрантов, афроамериканцев, креолов и др.

Характеристику музыкальной истории с точки зрения хорошо известных нам эпох и стилей европейского искусства невозможно механически переносить на сходные по времени явления американской культуры. Основные черты музыкально-исторического развития США в корне отличаются от укрепившейся европейской схемы и основываются на других принципах. Фактически, история американской композиторской практики начинается с последней трети XVIII века.

Основные принципы искусства США, заложенные в XVIII веке, последовательно развивались и успешно продолжались в последующие столетия. Первая половина XX века в истории США – время бурного расцвета музыкальной жизни, ознаменованное появлением выдающихся композиторов и исполнителей. Необычность в развитии *американской музыки* начала XX века заключалась в том, что после длительного времени спокойного романтического периода в музыке 10–20-х годов XX века появились радикальные художественные течения и направления. Такой скачкообразный путь развития тоже связан с самобытностью культуры США.

При исследовании американской музыки очень важен вопрос о терминологии и особенностях ее использования. Для изучения специфической материи музыкальной культуры США обновляется и

терминология. Американский музыковед У. Хичкок⁴ ввел существующие и поныне термины – **vernacular** и **cultivated**.

К *vernacular* (в переводе с англ. местный, свойственный данной местности) Хичкок относит не только архаические формы традиционной и народной музыки, но также и некоторые виды устной профессиональной, церковной и бытовой музыки, к ним он также относит и музыку, связанную с молодежными движениями и массовой культурой XX века – от джаза (включая свинг, бибоп) до таких направлений, как рок-н-ролл, фолк-рок, фанки, кул, свободный джаз, хард-рок, фьюжин и другие.

Термин – *cultivated* – определяет музыку, основанную на европейских традициях. Это так называемая изящная, ученая, утонченная музыка, изучаемая в школах и университетах. Эти термины были заимствованы из американских культурологических и археологических исследований и, как считает Хичкок, они более точно отражают специфические тенденции развития американской музыки. На протяжении XVIII-XX веков изменяется определенность каждой из этих двух тенденций и их соотношение. Эта дихотомия музыкальной культуры США фактически сохраняется и до нашего времени. Хичкок убедил нас в правомерности использования этих терминов в нашем исследовании.

В музыковедческой литературе термины *американская музыка* и *музыка США* используются по отношению к реалиям этой страны синонимически. Таким же образом они применены и в данной работе.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

В **Первой главе** диссертации – **«Композиторская практика в контексте культуры США конца XVIII – начала XIX веков»** (соответственно первому этапу исторической периодизации) – *два раздела*, в которых рассматриваются: 1) **Церковная музыка колониального периода. Первая Новоанглийская, или Бостонская, школа. У. Биллингс. Пуританский хорал**; 2) **Светская музыка США.**

Начало *Первого раздела* главы имеет вводный характер, знакомит читателей с исторической ситуацией, особенностями рождения нации и языка. Основная его цель – представить *музыкальную традицию и*

⁴ *Hitchcock H. W. Music in the United States: A historical Introduction. N. J., 2000. P. 55.*

композиторскую практику Северной Америки, которые берут свое начало с XVII века, когда европейские эмигранты приезжают в Америку. Отмечено существенное влияние англо-кельтской культуры на американскую музыку в раннем периоде. Выделены особенности бытования британского фольклора в США в двух разновидностях: первая связана с точным сохранением европейских образцов, а вторая представляет своеобразный синтез различных тенденций – европейских и местных. Именно на пересечении нескольких традиций (англо-кельтской, местной и африканской) и возникают самобытные формы американской музыки.

Подчеркивается, что переселенцы из Англии в большинстве своем были непримиримыми пуританами, их противоречивость характеризовалась, с одной стороны, узостью их кругозора (они отрицали светские виды искусства, особенно театр), а с другой стороны, – неутолимимым стремлением к просвещению и открытиям. Именно в колониальный период стали возникать самостоятельные школы американского искусства – живописи, архитектуры и музыки. Формирование музыки проходило в основном вдали от центров городской культуры и преимущественно в среде любителей. Изолированность бытования народных жанров и музыки вообще в Новом Свете, малое воздействие на них городского, а тем более европейского профессионального искусства являлись характерными особенностями американской культуры в ранний исторический период.

Ведущее место в музыкальной культуре Северной Америки раннего периода занимала *религиозная музыка*. Оплотом и символом высокой духовной жизни для переселенцев была Новая Англия⁵, в их глазах высшей литературной ценностью обладала Библия⁶. В основном, они привозили с собой псалтыри, различные хроники и практические руководства по музыкальной грамоте. На протяжении XVII-XVIII веков в северных колониях Северной Америки преобладала консервативная

⁵ Новая Англия объединяет районы северо-восточного побережья Америки – Массачусетс, Коннектикут, Мэн, Род-Айленд, позднее и Вермонт, а также другие штаты – Пенсильвания и Виргиния.

⁶ *Кеннет Б. Мердок*. Писатели Новой Англии // Литературная история Соединенных штатов Америки. Том I. М., 1977. С. 97.

традиция сельской Англии средневекового и ренессансного периодов. Двум английским жанрам было суждено сыграть важную роль в формировании новых культурных традиций Северной Америки. Это – «елизаветинская баллада» и хорал, способствовавшие рождению и развитию *пуританского гимна* в Новой Англии.

Основными жанрами в церковном богослужении были пуританские песнопения – хоралы и псалмы на библейские тексты. В течение XVII-XVIII веков в рамках певческого движения постепенно сформировался один из важнейших образцов американской культуры – *пуританский хорал*, имевший *устную форму бытования*. Так, пуританский хорал Новой Англии, истоки которого берут начало от англиканского хорала XVI века, нефольклорной формы музыки, в США возвысился до искусства народного значения и явился одним из ранних примеров местной традиции *vernacular* в американской музыке. Пуританский хорал вышел за рамки только культовой музыки в Северной Америке, он также исполнялся и вне богослужения, выполняя разнообразные функции светской музыки.

Поэтические тексты пуританских хоралов представляют образцы философской лирики в духе английской библейской поэзии XVI века. При огромном различии сюжетов и литературных стилей пуританский хорал не обладал разнообразием музыкально-стилистических черт. Морально-дидактические гимны, церковные хоралы и псалмы, патриотические и лирические гимны в музыкальном отношении мало различались.

Чрезвычайно важным явлением художественной культуры США XVIII века стала деятельность *Первой Новоанглийской, или Бостонской, школы*. Знакомство с основными произведениями мастеров этой школы или так называемых создателей⁷ пуританского хорала на основе новых архивных материалов (недавно открытых для читателей), способствовало выявлению самобытности этой ранней формы американского музыкального искусства. Изучение ранней композиторской практики проливает свет и на ее связи с более поздними музыкальными явлениями и событиями культуры США.

⁷ Участники певческих школ скромно называли себя «кузнецами мелодий» (tune smith), создателями гимнов, а не композиторами.

Композиторская практика деятелей этой школы делала акцент на пуританском хорале как ведущем жанре. Наряду с ним создавались также и песнопения с имитациями (*fuging tune*⁸), и гимны, и псалмы, и песни. Несмотря на то, что все представители Первой Бостонской школы работали преимущественно в жанрах церковной музыки, значение деятельности этих музыкантов очень важно для формирования светских традиций американской музыки академического направления XIX-XX веков.

Одним из наиболее ярких и самобытных музыкантов был глава школы **Уильям Биллингс** (1746-1800). В его творчестве утвердились стилистические особенности пуританского хорала⁹. Наследие Биллингса¹⁰ представлено пуританскими хоралами и гимнами на религиозные тексты, канонами и напевами с имитацией (*fuging tunes*); бытовыми песнями для голоса и фортепиано; антемами. В исполнении хоровых композиций Биллингс часто допускал использование инструментов, которые поначалу лишь дублировали вокальные партии, но затем стали более развитыми и самостоятельными.

Значительным вкладом в музыку Северной Америки раннего периода явились шесть сборников хоралов и гимнов Биллингса. Первый сборник «Американский хорист» (*The New-England Psalm-Singer or American Choister, Containing a Number of Psalm-Tunes, Anthems and Canons, in Four and Five Parts, Boston, 1770*¹¹) получил одобрение у слушателей и политических деятелей. Так, Б. Франклин называл эту книгу

⁸ Точнее называть фугирующие напевы – песнопениями с имитацией, причем простейшей имитацией типа английского «кэтча». В дальнейшем мы и будем называть их напевами с имитацией или песнопениями с имитацией.

⁹ Характерные черты стиля пуританского хорала – диатоническая основа мелодий, гармоническая жесткость вертикалей, иногда даже неуклюжесть, использование унисонов, параллельных октав и квинт. Обратим внимание, что использование параллельных квинт и октав, запрещенное в европейской практике, стало одним из важнейших стилистических приемов пуританского хорала.

¹⁰ Биллингс написал более 300 композиций преимущественно для хора.

¹¹ В 1772 году Биллингс впервые попытался установить правило об авторских правах на его хоралы и гимны (в то время уже была утверждена Поэтическая лицензия – Poetical Licence). Хотя законодательное собрание Массачусетса подтвердило билль об авторстве Биллингса, губернатор отказался подписывать его. Так что ранние хоралы и гимны Биллингса нередко появлялись в сборниках других музыкантов без его ведома. Авторские права Биллингса оказались защищены лишь после принятия в 1790 в США соответствующего закона.

«Художественной Декларацией независимости» (*artistic declaration of independence*). В предисловии к «Американскому хористу» Биллингс представил свою теоретическую платформу и взгляды на композиторскую практику. Фактически он был первым, кто ратовал и утверждал **творческую независимость музыканта**. Важно подчеркнуть, что его высказывания относительно композиторской практики соответствовали также и общим положениям Декларации Независимости, которую он приветствовал как передовой гражданин США.

Итоговый опус «Континентальная музыка» (*The Continental Harmony*, 1794) Биллингса содержит наиболее зрелые произведения. В целом, пьесы данного сборника более развернутые, чем его ранние композиции. Интересна и титульная страница книги, являющаяся примером графической нотации. Заставкой стала мелодия для 4-хголосного хора, представленная в виде четырех концентрических кругов¹². В дополнение к шести сборникам Биллингс опубликовал более 50 антемов, в которых проявил хорошее знание британских образцов этого жанра, а также позднеренессансных мадригалов.

Отмечается, что Биллингс прославился как выдающийся мелодист и в то же время именно он первым среди композиторов Северной Америки открыл красоту контрапункта, особенно в излюбленном им жанре *fuging tune*, который многие исследователи называют новым словом в музыке пуританского хорала. В гармонии пуританского хорала Биллингс редко следовал правилам европейской классической гармонии XVIII века, представляя свои формулы аккордовых последовательностей, звучащих архаически и часто жестко, с параллелизмами.

В оценке творчества Биллингса можно встретить разные мнения. При почти полном одобрении иногда его произведения подвергались критике за резкость и жесткость звучания, «хаотичность в последовательности интервалов и нагромождении параллельных квинт и октав, что фактически явилось характерными чертами его стиля»¹³. Музыку Биллингса считали символом патриотизма, а самого автора называли *национальной гордостью*

¹² Подобные примеры можно вспомнить в музыке У. Берда. Этот пример Биллингса предвосхищает в дальнейшем некоторые особенности нотации в композициях Дж. Крама.

¹³ Our Dark Age in Music // The Atlantic monthly. 1882. Vol. 50. Issue 302. December. P. 4.

американской музыки. Р.Кроуфорд отмечает, что будучи любителем, он «проявил первозданную силу таланта и достиг больших высот в музыке». Его хоралы и гимны получили огромную популярность.

Музыка не была единственной сферой его деятельности. Фактически, он представил собой новый тип музыканта-любителя, которого выдвинула общественно-социальная среда во второй половине XVIII века. Коллеги Биллингса были самоучками – такими же, как и он сам. Эта важная галерея пионеров в области пуританского хорала характеризовалась тем, что они сочетали любительскую композиторскую практику с профессиями торговца, столяра, ювелира, хозяина таверны, учителя, кузнеца, адвоката и др. Среди них – Саплай Белчер, Даниел Рид, Джеймс Лайон, Иеремия Ингалс, Эндрю Лоу и другие. Музыка была для них своеобразным хобби. Но на самом деле они считали музыку главным делом своей жизни, и пользовались огромным влиянием и общественным уважением.

В XIX веке поэтические тексты пуританских хоралов стали меняться, вытесняясь балладными, народного склада текстами, которые создавали как выдающиеся авторы – писатели и поэты, так и любители.

В творчестве представителей Первой Бостонской школы была поставлена важная для американской музыки проблема – ***национальной идентичности.*** Американцы предпочитали следовать в творческой практике своим путем и стремились отходить от традиций европейской музыки. Типологические черты музыки ранних мастеров Первой школы позднее обрели последовательное выражение в творчестве композиторов XX века.

Американская музыка XVIII века не ограничивалась только церковной сферой. В Новом Свете существовала и светская музыка, но по сравнению с церковной она занимала более скромное место в общем культурном пространстве и жизни Северной Америки. *Второй раздел* главы посвящен светской музыке раннего периода, которая была представлена бытовой вокальной и танцевальной музыкой, маршами и патриотическими песнями. Особой популярностью в Северной Америке пользовались английские, шотландские и ирландские песни, баллады елизаветинской поры, но вскоре был создан и ее американский вариант. Заметное место в жизни американцев с середины XVIII века и в

последующие времена принадлежит *духовым оркестрам или бэндам*, важнейшим жанром которых стал марш. Популярными являются «Президентский марш», «Америка – жемчужина океана», «Янки Дудл», «Звезды и полосы навсегда».

На протяжении раннего периода истории США музыка – церковная и светская – не получила должного освещения в печати и не рассматривалась с точки зрения местных музыкальных традиций *vernacular*. В XIX веке музыка раннего периода была отодвинута на дальний план и редко исполнялась. Первым американским музыкантом, обратившим внимание и отметившим большую роль ранней церковной музыки и любительского музицирования в формировании профессиональных музыкальных традиций, был Ч. Айвз. Он неоднократно указывал об этом в дневниках, а в композиторском творчестве плодотворно использовал их.

Однако в XX веке американские музыканты проявили огромный интерес к историческому наследию страны и открыли для себя красоту и самобытность пуританского хорала. Ряд композиторов активно претворили в своих произведениях пуританский хорал, гимн и напев с имитацией. Среди них Росс Ли Финни, О. Льюенинг, Г. Кауэлл, У. Шумен, Дж. Кейдж, Р. Харрис, А. Копленд, У. Пистон, Э. Картер и другие. Но в самом конце XX века позиция ученых коренным образом изменилась, стали появляться публикации музыки раннего периода как церковной, так и светской. Таким образом, в первой главе на примере ранних жанров традиции *vernacular* – пуританского хорала, гимна и напева с имитацией мы отметили их значение в дальнейшем для развития американской музыки.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Вторая глава – «Художественная культура США XIX века» – посвящена самому протяженному, сложному, противоречивому, но также и очень плодотворному *Второму периоду*. Началом периода стал 1820 год – рубежный в истории и искусстве США, он простирается до окончания Первой мировой войны. Но его разделяет важное историческое событие – Гражданская война США (1861-1865). Вторая глава включает четыре раздела. В *Первом разделе* главы отмечается активизация во всех сферах

жизни, науки и культуры страны. Сопряженность американских локальных традиций и метрополии меняется на протяжении XVII-XIX веков. В течение *первого периода* (до 1820 года) взаимосвязи протекали в двух аспектах – опора на художественное наследие Британии, приоритетным вектором того времени была церковная музыка и в тот же момент отказ от традиций метрополии, во *втором* – эта дихотомия меняется в сторону более осязаемого влияния европейского светского искусства. Такое диалектическое соотношение часто называют «сходство-различие»¹⁴. Существенной особенностью *второго периода* (1820-1866) в развитии культуры является многовекторность поликультурного пространства США, причем каждый вектор подарил богатейший материал для исследования проблемы становления национальной идентичности и утверждения различных форм музыкальной жизни, обновленных за счет своего американского опыта, как церковного, так и светского.

В первой половине XIX века значительно расширяется национальный состав страны в целом, обогащается расово-этническая и языковая палитра в развитии художественного процесса США. В таком поликультурном пространстве развитие музыкального искусства США происходит совсем по иным принципам, нежели в XVII-XVIII веках. Это выразилось в существовании старых вместе с новыми, возникшими только в начале XIX века, традициями.

В XIX веке возник огромный интерес ученых к наследию прошлого Америки, появился ряд научных изысканий в разных областях знания. Так, известным стало исследование геолога Эдварда Хичкока, в котором к картине природных ресурсов Северной Америки он причислял искусство разных народов, их нравы и обычаи. Он определил главные темы в американской культуре – огромную тягу к новаторству, новизне и необычному, признание особой важности науки, развитие цивилизации, расширение территорий на Западе, увлеченность величественной и возвышенной природой и очарование американским ландшафтом. Интерес к жизни индейцев Северной Америки получил отражение и в деятельности художника и этнолога Джорджа Кэтлина, который впервые в США изучил,

¹⁴ *Кряжева И.* Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2007. С. 5.

описал и систематизировал их традиции и архаические религиозные ритуалы. В различных литературных произведениях становится характерной поэтизация образа американской глубинки, прерий и различных глухих, «медвежьих» уголков страны. Все это стимулировало подъем романтических тенденций в искусстве Америки.

В XIX веке американские художники знакомятся и увлекаются европейским романтизмом. Сначала романтизм возник в литературе США и со всей полнотой проявился в творчестве **Вашингтона Ирвинга** (1783-1859), **Фенимора Купера** (1789-1851) и **Эдгар Аллан По** (1809-1849). Главный акцент был сосредоточен на выражении особенностей реальной, повседневной жизни, который со всей полнотой проявился в творчестве ранних романтиков.

Важным литературным направлением Северной Америки середины XIX века стал трансцендентализм, явившийся выражением новоанглийской философской мысли. Р. Эмерсон, ставший глашатаем своей эпохи, сумел объединить опыт двух столетий жизни на Атлантическом побережье Америки, запечатлеть демократические преобразования и осмыслить экономические и духовные особенности жизни нации. Именно литература и особенно творчество писателей-философов трансценденталистов – Эмерсона, Готорна, Торо и других оказало значительное влияние на *становление самобытности американской музыки* в конце XIX века.

Американские романтики в XIX веке утверждают такие темы, как свобода личности, «американская мечта» и порожденная ими тема «американской трагедии». Достижения писателей и поэтов Э. По, В. Ирвинга, Р. Эмерсона, Г. Торо, Н. Готорна, Г. Мелвилла и У. Уитмена по глубине философского осмысления проблем и совершенству стиля являются непревзойденными. В творчестве этих писателей американская литература сумела преодолеть начальные тенденции «подражания европейской литературе и освободиться от провинциализма»¹⁵.

Отмечается, что американская музыка XIX века в отличие от литературы все еще продолжала находиться на периферии жизни

¹⁵ Бауэрс Дэвид. Демократические дали. См.: Литературная история Соединенных Штатов Америки. Том I. М., 1977. С. 413.

общества. Творчество композиторов не имело такого резонанса, как творчество писателей в сфере литературы. Несмотря на такую ситуацию, в завершение *первого раздела* Второй главы на основе практически неизвестных документальных материалов представлены два очерка о творчестве композиторов первой половины XIX века – **Энтони Хейнриха** (1781–1861) и **Луи Моро Готчока** (1829–1869) в контексте *проблемы национального в американской музыке*. Отмечается, что они тесно связаны с различными тенденциями американской культуры: Хейнрих – с англоамериканской, Готчок – с креольско-американской. Именно эти два художника своей деятельностью способствовали созданию национальной почвы и сложению традиций молодой музыкальной культуры.

В очерке жизни и творчества Хейнриха, которого критики справедливо называли лидером художественной культуры США первой половины XIX века, и уже при жизни величали «американским Бетховеном», дается стилевая характеристика его музыки на основе анализа ряда его произведений. Отмечается, что если в фортепианных и камерных сочинениях он передал теплую атмосферу домашнего музицирования, то в оркестровых произведениях выразил идеи Новой Демократии и некоторые художественные принципы музыкального романтизма.

История жизни и творчества Хейнриха представлена как пример его беззаветного служения новой родине – Америке. Хейнрих стоял у истоков формирования различных форм музыкальной жизни и композиторской практики США. Он принимал активное участие в создании различных общественных организаций и филармонических обществ, фестивалей, занимался менеджментом и музыкально-издательским делом, был дирижером, критиком, журналистом и педагогом. Сочетание различных сфер деятельности в творчестве Хейнриха станет в дальнейшем характерной чертой для многих американских музыкантов XX века.

Ярким воплощением романтизма в американской художественной культуре второй трети XIX века стало творчество младшего современника Хейнриха – **Луи Моро Готчока из Луизианы**. Блестящий пианист и композитор, дирижер и музыкальный критик, педагог и общественный деятель, Готчок достиг при жизни признания и в Америке и в Европе. Его

творчество взросло на креольской культуре, связанной с иберийской основой и местными американскими традициями *vernacular*. Готчок создал огромное количество программных виртуозных фортепианных сочинений¹⁶, а также и пьес малых форм. В них он воспел красоту американской природы, как североамериканской, так и Латинской Америки и стран Карибского региона. Культ природы и экзотики был одним из аспектов романтизма в целом и важной частью творчества Готчока. Наряду с образами природы, программой его сочинений являются танцевальные и песенные жанры, народно-бытовые сцены из жизни Северной и Южной Америки.

В творчестве Хейнриха и Готчока обозначились самобытные черты, развитые и частично продолженные американскими композиторами последующих поколений. К сожалению, ни Хейнрих, ни Готчок не смогли создать школу; у них не появились последователи и единомышленники, которые бы последовательно развивали их идеи в творчестве.

Во *втором разделе* Второй главы охарактеризованы **Главные векторы в развитии музыкальной жизни Северной Америки XIX века**. Выделена особая роль возникших с начала XIX века в США хоровых и филармонических обществ (Бостонское общество Генделя и Гайдна, Музыкальное общество Филадельфии, «Священное музыкальное общество в Нью-Йорке, Немецкое музыкальное общество, Камерный клуб им. Мендельсона, Филармоническое общество Нью-Йорка), ставивших главной целью исполнение оркестровой и камерной музыки, а также организацию сольных концертов. Представлена деятельность Нью-Йоркского, Филадельфийского, Бостонского симфонических оркестров, занявших ведущее место в мировой исполнительской культуре. В 1883 году был открыт первый постоянно действующий музыкальный театр США – Метрополитен-опера. В середине XIX века в США обретает новую силу наметившаяся еще в начале века одна из интересных тенденций в культурной жизни страны – организация и проведение больших фестивалей¹⁷ с огромным количеством участников, иногда такие

¹⁶ Собрание фортепианных сочинений в 4-х томах впервые было издано в Нью-Йорке в 1969 году.

¹⁷ Среди наиболее заметных фестивалей отметим серию событий, посвященных 100-летию со дня образования США.

фестивали фигурируют в прессе как «концерты-монстры» (monster concert). Подобные культурные акции сопровождались строительством культурных объектов – концертных залов, центров, музыкальных театров, библиотек. Все эти институты способствовали развитию *светской музыкальной культуры и композиторского творчества*. Отмечается значение самобытной целостной системы организации музыкальной жизни страны (как в крупных мегаполисах, так и небольших городах).

Организация фестивалей и концертной жизни США XIX века в свою очередь способствовала формированию плеяды *симфонических дирижеров*, руководителей американских оркестров – Генри Хиггинсона¹⁸ (1834-1918, финансовый спонсор и организатор Бостонского оркестра), Джорджа Хеншеля¹⁹ (1850-1934, дирижер оркестра Гарвардского университета, композитор, певец-баритон), Вильгельма Герике (1845-1925), Артура Никиша (1855-1922), Карла Мука (1859-1940), Джорджа Чадвика (1854-1931), работавших в Бостонском симфоническом оркестре, и Вальтера Дамроша (1862-1950, Нью-Йорк). Но, пожалуй, главное место в американской музыкальной жизни XIX века принадлежит первому руководителю и дирижеру Бостонского симфонического оркестра **Теодору Томасу** (1835-1905).

Большое значение в развитии культуры Северной Америки XIX века имеет *музыкальный бизнес*, быстрое и успешное продвижение которого выросло в прочную американскую традицию. В нем можно выделить: музыкальный менеджмент (импресарио и антрепренерство); музыкально-издательское дело; музыкальную педагогику и музыкальное образование; создание колледжей и консерваторий.

Отмечается важная роль деятелей американской культуры, уже в ранний период достигших больших успехов в подготовке и выработке определенной системы типов рекламы концертов и формировании стабильной аудитории слушателей. Импресарио быстро постигли секреты

¹⁸ Хиггинсон Хенри закончил консерваторию в Вене и по возвращении в США занялся банковской деятельностью и стал выступать в качестве патрона и спонсора культурных мероприятий.

¹⁹ Сэр Джордж Хеншель – английский музыкант немецкого происхождения, родился в Шотландии, закончил Лейпцигскую и Берлинскую консерватории. Сначала выступал как певец, затем занялся дирижированием и в 1880-е годы был приглашен Хиггинсоном дирижировать оркестром Гарвардского университета.

мастерства в умении заинтересовать публику посещением концертов. Также успешной была их работа по приглашению спонсоров концертов и зрелищных мероприятий. В этих целях создаются общественные комитеты, члены которых и занимаются подготовкой концертов, организуются специальные лекции для любителей музыки перед концертом. Очень важно, что подобная традиция сохранилась и по сей день во многих музыкальных центрах и даже маленьких городах США.

Важным вектором музыкального бизнеса в США является *издательское дело*. С самого начала американцы продемонстрировали интересные методы создания и распространения музыкальной продукции. Еще с конца XVIII века возникли издательские дома и музыкальные магазины, причем руководили ими часто музыканты или их родственники, часто это был семейный бизнес. С начала XIX века было издано огромное количество духовной и светской музыки.

Во второй половине XIX века были созданы Пибоди консерватория в Балтиморе (1857), Оберлинская консерватория в Огайо (1865), а в 1878 – Новоанглийская консерватория в Бостоне, консерватория в Цинцинатти, Академия музыки в Чикаго и Джульярдская школа музыки. Большое количество музыкальных учебных заведений в значительной степени способствовало росту музыкального профессионализма.

На фоне яркой панорамы европейских гастролеров в США появляются и свои музыканты и педагоги. В этом плане особенно важна роль музыкальной педагогики в подготовке национальных кадров. Наиболее успешным лидером в области музыкальной жизни и педагогики был **Лоуэлл Мэйсон**, колоритный прототип будущего – музыканта, педагога, организатора и бизнесмена, достигший больших успехов в всех видах деятельности. Но, с другой стороны, благодаря Мейсону усиливалось влияние европейского искусства. «Равнение на Европу» отчетливо проявилось в космополитизированных городах Северной Америки, и к концу XIX века стало одним из самых активных.

Интенсивная музыкальная жизнь и высокий уровень исполнительства, открытие консерваторий и музыкальных колледжей, широкое музыкально-просветительское движение – все это способствовало развитию композиторского профессионального творчества и привело к созданию

Второй Новоанглийской, или Бостонской школы, объединившей – Джона Ноулза Пэйна (1839–1906), Дэдди Бака (1839–1909), Джорджа Уайтфилда Чадвика (1854–1931), Артура Фута (1853–1937), Хорейшио Паркера (1863-1919), и других. Бостон продолжал выполнять функцию идеологического и культурного центра Северной Америки.

В творчестве композиторов Второй Бостонской школы особенно заметным было влияние немецкого романтизма (это в определенной степени было связано и с тем, что многие из них обучались в Германии), но в их индивидуальном преломлении. Именно на примере музыки бостонцев показано функционирование и соотношение двух ведущих тенденций американского искусства – *vernacular u cultivated*.

Наряду с представителями Второй Бостонской школы в конце XIX – начале XX века выделяется ряд композиторов, которые стояли особняком от этой группы, хотя и имели точки соприкосновения с ними. Среди них наиболее яркие фигуры – композитор и блестящий пианист **Эдвард Мак Доуэлл** (1860-1908), замечательная пианистка и композитор **Эми Бич** (1867-1944), композитор **Чарльз Лефлер**²⁰ (1861-1935), пианист и композитор **Чарльз Гриффис** (1884-1920). Несмотря на то, что формально они не принадлежали ко Второй Бостонской школе, их творчество явилось выражением романтического крыла американской музыки конца XIX века.

В изучении культуры США особое место занимают исторические, этнографические и культурологические исследования жизни, традиций и ритуалов автохтонного населения Северной Америки. В соответствии с этим *третий раздел* Второй главы представляет очерк - ***Культура индейцев Северной Америки.***

Отмечается, что музыка аборигенов имела устную форму бытования. Каждое племя существовало в рамках своих религиозных верований, и создавало свою музыкальную историю через участие во всевозможных ритуалах и обрядах. Так, постепенно формировалась их устная традиция, обрстая с каждым следующим поколением чем-то новым, становясь

²⁰ Чарльз Мартин Лефлер (1861-1935), повернулся лицом к французской культуре и поэзии. Обучался игре на скрипке и играл в Бостонском симфоническом оркестре. Писал много произведений для голоса и инструментов.

сходным и в то же время отличным видом²¹. При всем многообразии стилей, жанров, музыкальных инструментов у различных индейских племен можно отметить и общие принципы.

Основу музыкальной культуры индейцев составляет сольная и хоровая песня, танец. У индейцев сложились свои исполнительские традиции. У большинства племен принято напряженное гортанное пение, у некоторых – носовой и фальцетный тембры. Индейцы поют свободным и открытым звуком в среднем (у женщин) и низком (у мужчин) регистрах, используют атаки с придыханием, приемы глиссандо, быстрое вибрато, скольжение голоса. Часто пение сопровождается красочными призывками, шумом, гулом, фразы солиста и женского или мужского хора чередуются антифонно. В мелодии преобладает поступенное или волнообразное (так называемое «терассообразное») движение. *Главными музыкальными инструментами* у индейцев были барабаны, бубны и трещотки разных видов.

Выделена роль американских композиторов и фольклористов в собирании, классификации и записи образцов индейской музыкальной культуры с конца XIX века. Появляются сборники песен и коллекции звукозаписей, из которых наиболее известная – Гилмора и Флетчера. В качестве примеров²² в диссертации приведены некоторые образцы из этой коллекции. Первым композитором, обратившимся к индейским сюжетам и темам, был Хейнрих. В начале XX века к индейскому фольклору обратился ряд композиторов, которые активно занимались собиранием, классификацией и записью индейских песен и обрядов, и созданием музыкальных произведений на основе обработок индейских мелодий. Среди них – **Артур Фаруэлл**²³ (1872-1952), ученик Мак Доуэлла и Чадвика (позднее стажировался в Европе у Хумпердинка и Пфицнера), **Харви Вортингтон Лумис** (1865-1930), ученик Дворжака. Среди

²¹ Religions of the World. A comprehensive encyclopedia of beliefs and practices. Vol. 4. Oxford, 2002. 1370-1375.

²² В диссертации приводятся нотные примеры из International Library of Music for Home and Studio. In 7 volumes. Vol. 3. University Society, New York, 1934. P. 282-287.

²³ Фаруэлл выступал как критик в периодических изданиях, читал лекции в университетах Калифорнии, основал издательство Ва-Ван-Пресс (Wa-Wan-Press, Ва-Ван называлась одна из церемоний племени омаха)), публиковавшее музыку американских композиторов.

композиторов фольклористов заслуживает внимания **Чарльз Кэдман**²⁴ (1881-1946), совершивший ряд экспедиций в резервации племен Омаха и Виннебаго. В 1913 году он выступил с серией лекций, посвященных обрядовым традициям племен чироки и крик.

Отмечается значение деятельности А. Дворжака на развитие национальных традиций американской музыки. В течение 1992-1994 годов он преподавал в Джульярдской школе и выступал как дирижер в Нью-Йорке и других городах США. Дворжак оценил эмоциональную силу и художественные достоинства афроамериканской музыки, посвятив ей несколько статей (например, Музыка в Америке). По инициативе Дворжака в консерваторию были приняты несколько афроамериканских и индейских музыкантов. Именно плодотворная работа Дворжака способствовала тому, что многие американские композиторы обратились к изучению многообразных видов народной музыки.

Культура индейцев привлекала внимание не только композиторов, но и художников, писателей, кинорежиссеров. Возникший в начале XX века в американском кинематографе жанр «вестерн»²⁵ был тесно связан с образами аборигенов и повествовал о жизни и нравах Дикого Запада. В кинофильмах индейцы никогда не выступали в ролях главных героев, которых, как правило, играли белые актеры, а индейцы участвовали лишь в массовках.

Представители автохтонного населения США внесли свой вклад в различные области искусства, такие как балет, прикладное искусство, живопись, архитектура, скульптура и литература. Творчество индейских художников и писателей начала XX века интересно тем, что вехи развития их культуры в корне отличаются от основных ритмов развития национальной культуры США. В конце XX века большого успеха достигли и представители аборигенов в области литературы. Например, индейская

²⁴ С 1916 года Кэдман преподавал в различных музыкальных заведениях. Кульминацией его творчества стала опера «Шеньюис или женщина по имени Робин» (Shanewis or The Robin Woman) на сюжет из жизни индейской принцессы Краснокожих. Опера была поставлена в Метрополитен-опера в 1918 году, но не сохранилась в репертуаре театра.

²⁵ Одним из первых вестернов был «Крытый фургон» (1923, реж. Дж. Крюзе), позднее были созданы «Большая тропа» (1930, реж. Р. Уолш), «Дилижанс» (1939, реж. Дж. Форда), «Человек с Запада» (1940, реж. У. Уайлер), «Красная река» (1948, реж. Х. Хоукс), «Осень чейеннов» (1964, реж. Дж. Форд) и др.

литература обладает определенной обособленностью и своей проблематикой. В творчестве писателей-представителей аборигенов преобладает проза малых форм – новеллы, эссеистика, мемуары, автобиографии, обработки народных сказаний, легенд и мифов о происхождении того или иного племени. Обычно аборигенная литература имеет двух авторов – индейского устного повествователя и переводчика или редактора – белого американца. Среди индейских писателей пользуются известностью такие авторы как Маленький Бизон Долгого Копья (племени черноногих), Лютер Стоящий Медведь (племени сиу), Гертруда Боннин и Ситкала Ша (племени дакота), поэтессы Эмили Бонин Джонсон (Текайонваке), Чарльз Александер Истмен или Охиджеза, и другие.

В конце XIX – первой половине XX века индейские элементы включались в произведения художников – представителей разных видов искусств в рамках ассимиляционной концепции «плавильного котла» (melting pot). Но уже с середины XX века искусство коренных народов выходит на новый национальный уровень и становится частью американской концепции мультикультурализма, в условиях которой каждый этнос сохраняет свои традиции и особенности в рамках единой национальной культуры.

Четвертый раздел Второй главы – «Расцвет афроамериканского музыкального искусства» посвящен характеристике афроамериканского пласта в искусстве США. На протяжении большого периода между Американской революцией и Гражданской войной одним из главных исторических моментов была **борьба за уничтожение рабства**²⁶.

После Гражданской войны начинается новый этап в истории американского народа и развитии его культуры. Освобождение черного населения от рабства пробудило в нем особый интерес к творческой жизни, обусловило огромный подъем и расцвет негритянского искусства во всех сферах художественной жизни. Возникла негритянская культура и литература (У. Браун, М. Дилани, Г. Уилсон, Ф. Э. У. Харпер, Фр. Дуглас и др.). Ф. Дуглас был самым знаменитым и известным афроамериканцем в

²⁶ Черные американцы являлись самой обездоленной частью населения США, но наиболее активной социальной силой в борьбе за уничтожение рабства.

XIX веке, представлявшим демократическую Америку. Он являлся выдающимся деятелем аболиционистского движения, политическим лидером негритянского населения XIX века в их борьбе за свободу, журналистом, оратором и просветителем²⁷.

Появление собственной словесности у афроамериканцев, хотя и частично зависимой от принципов «белой» литературы, показывает формирование их собственного голоса еще до начала так называемого Гарлемского ренессанса в конце XIX века. Но литература, созданная афроамериканцами, изолировалась от «белой» части публики и была замкнута внутри черной общины. Вклад афроамериканцев в литературную сокровищницу США долгое время игнорировался. Важно, что уже к концу XIX века негритянская литература заявила о себе как о самостоятельном оригинальном художественном феномене. Подъем афроамериканской литературы выразился в творчестве Ч. Чесната, П. Данбара, У. Дубуа, Букера Т. Вашингтона. И только к началу XX века афроамериканские писатели начали постепенно получать официальное признание (Л. Хьюз, Р. Райт, Дж. Болдуин и т.д.).

Среди выдающихся представителей негритянского движения конца XIX – начала XX века были Томас Букер Вашингтон (1856-1915), руководитель афроамериканской лиги и Уильям Дубуа (1868-1963), руководитель общества «Ниагара». Видные деятели негритянского движения оказали влияние на творчество афроамериканских писателей и музыкантов – поэта Пола Данбара, композиторов Скотта Джаплина, Уильяма Грант Стилла и других.

В канун Гражданской войны были организованы фольклорные экспедиции, главной целью которых стало собирание негритянской традиционной музыки, классификация их жанров и издание книги «Песни рабов Соединенных Штатов». Именно в недрах афроамериканского традиционного искусства зародились специфические американские национальные жанры – трудовые песни негров, спиричуэлы, блюзы,

²⁷ Дуглас – создатель классического документально-публицистического жанра «повествований беглых рабов». Все силы своей натуры, мужество и талант, богатый жизненный опыт он вложил в борьбу за ликвидацию рабства и его последствий. Он был выдающимся правозащитником и реформатором в истории американской аболиционистской печати и афроамериканской журналистики.

регтаймы, госпел, джаз, которые стали классическими образцами американского искусства.

Диапазон афроамериканских жанров необычайно широк. Среди распространенных на рубеже XIX-XX веков был и жанр регтайма, который стал одним из истоков джаза. Регтайм возник в глубоком американском захолустье в эпоху «веселых девяностых» XIX века (Gay Nineties) в различных увеселительных заведениях, которых было открыто огромное множество. Одним из афроамериканских композиторов, получившим всемирную известность и признание, был **Скотт Джаплин** (1868-1917). В раннем творчестве Джаплин, впитав традиции окружавших его танцевальных жанров афроамериканского искусства, странствует и импровизирует на фортепиано в стиле пред-регтайма. Среди них были различные танцы – клог-данс²⁸, кейк-уок, слоу-дрег²⁹, jig-piano³⁰. В конце XIX века Джаплин написал огромное количество регтаймов, из которых славу композитору принес «Регтайм кленового листа» (Maple Leaf Rag), а сам автор получил титул «Король регтайма». «Джаплин обобщил и упорядочил хаотические формы народной практики и придал им законченную структуру европейского типа. Ему удалось «трансформировать афроамериканские ритмы в контекст европейского строя мысли»³¹ и придать им художественную значимость.

Музыкальный театр США – один из наиболее молодых в мировом искусстве. Он прошел своеобразный путь развития, во многом отличный от традиционного пути западноевропейской оперы и обусловленный особенностями всего исторического, социального и политического развития США. Как мы отмечали выше, пуританская культура ревностно относилась к светским жанрам и опера практически запрещалась, как и игра на музыкальных инструментах, преобладала лишь церковная музыка – гимны, хоралы песни и танцы. Да и сама серьезная опера европейского образца противоречила природе американского зрителя. Лишь постановки балладного, зрелищного и развлекательного типа исполнялись в Северной Америке.

²⁸ Клог-данс – тип чечетки, в быстром темпе.

²⁹ Слоу-дрег – медленный танец.

³⁰ Jig-piano – пьеса с элементами имитации в традициях fusing tune.

³¹ Blesh R. and Janis H. They All Played Ragtime. N.Y. 1950. P. 145.

Американская опера XIX – начала XX веков в целом отличалась эклектичностью и во многом уступала по значимости и популярности самобытному виду американского народного искусства – менестрельному театру, зародившемуся в 40-е годы XIX века. Минстрелси (англ. *Minstrelsy*) или «менестрельство» – это представление менестрелей популярного типа через театрализацию песни, танца и диалогов из жизни негритянского народа. Главное место в них занимают шутки, танцы, песни, игра на банджо, разного рода импровизации. В действиях менестрелей также принимали участие преимущественно музыканты-любители. Яркими представителями менестрельного театра были Дэн Эммет, Стивен Фостер, их песни широко распространились по всей стране и стали известны как народные, они представляют своеобразные образцы *vernacular*.

Менестрельный театр открыл путь для развития ряда специфических форм развлекательного искусства США конца XIX-начала XX веков. Среди них наиболее популярными стали американская оперетта, музыкальная комедия и мюзикл. Важно, что после освобождения негров от рабства деятельность писателей, поэтов, музыкантов афроамериканцев привела к возникновению прекрасных образцов в художественном творчестве представителей Северной Америки.

Большой интерес представляют ранние образцы оперы в творчестве афроамериканских композиторов Скотта Джаплина *Тримониша* (1911) и Гарри Лоренса Фримана (1869-1954) *Вуду* (1913). Несмотря на то, что Джаплин не увидел постановку своей *Тримониши* (она была исполнена лишь в 1975 году в Хьюстонском театре), его опера получила признание в последней четверти XX века как одна из первых американских опер. В дальнейшем негритянская тема получила развитие в опере *Порги и Бесс* Гершвина, которая традиционно считается первой народно-национальной американской оперой.

Рассматривается опера *Тримониша* (1911, в трех действиях) Джаплина, представляющая яркое художественное явление в американской культуре XX века. В характеристике оперы выделяются самобытные черты стиля музыки, которая представляет энциклопедию различных афроамериканских песен и танцев, создающих яркий национальный колорит. Отмечается, что наряду с ними композитор

обращается и к таким жанрам как вальс, сентиментальная баллада, романс. Но, безусловно, главной жанровой приметой оперы становится регтайм. Джаплин был первым композитором, претворившим регтайм в рамках крупной сценической формы, и обобщившим основные стилистические черты не только регтайма, но и других жанров *vernacular* в тесном союзе с традициями европейской музыки.

В культуре Северной Америки XIX века происходило постепенное накопление творческого потенциала нации и расширение диапазона деятельности представителей художественного мира. Важным было обращение к разным пластам культуры, что вызвало к жизни появление самобытных образцов в музыке и других областях искусства. Ярким представителем музыки США рубежа XIX-XX веков стал Чарльз Айвз, обобщивший и органично претворивший американские традиции, которые подспудно созревали на протяжении XVIII-XIX веков. Именно Айвз открыл новую эпоху в американском искусстве – эпоху американизма как новой формы мышления.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Третья глава – «Американизм как стилевой концепт в музыке США первой половины XX века» посвящена последовательному рассмотрению данной проблемы. С началом XX века в истории музыкальной культуры США наступает период знаменательных перемен. Американская музыка, освобождаясь от влияний европейской (преимущественно немецкой), становится все более самостоятельной. Многие музыковеды называют первые три десятилетия XX века волнующими, захватывающими и многообещающими в формировании и обретении национальной идентичности, временем ее вступления в зрелый возраст.

Американская музыка этого периода характеризуется появлением большого ряда произведений в разных жанрах. Особенно важно, что в них композиторы обращаются к культурным реалиям своей страны, в своих камерных и симфонических произведениях все чаще отражают события из истории США. Стремление к созданию и утверждению американских национальных традиций (во всех видах искусства и литературы) привело к

возникновению особой ассимиляционной концепции «*плавильный котел*» (*melting pot*)³². Эта концепция «означала “переплавку” традиций различных культур в одном “котле”, вследствие чего должна была возникнуть новая единая американская культура»³³. Ее особенностью является не только сосуществование различных местных традиций, но и их синтез или симбиоз в «*плавильном котле*»³⁴, который характеризуется множеством стилевых истоков – духовных гимнов, баллад, сельской и городской бытовой музыки, джазом и его истоками (спиричуэлы и блюзы) и обрядов и ритуалов автохтонного населения страны.

В рамках концепции «*плавильного котла*» важное место занимает так называемая *Великая традиция* (Great Tradition), являющаяся примером синтеза классико-романтической традиции *cultivated* и различных пластов национально ориентированной музыки *vernacular*. По мнению американских музыковедов, *Великую традицию* представляет музыка Копленда, Харриса, Грант Стилла, Сешнса, Пистона, Хэнсона, Картера, Ли Финни, Сигмейстера, Шумена, Персикетти, Меннина и других. В отношении музыки представителей *Великой традиции* широко применяется понятие *американизм*, выражающее ориентацию композиторов на национальные виды народной и устной профессиональной музыки своей страны и использование тем и сюжетов из жизни американского народа. *Американизм как концепт* в истории и культуре США утвердился вскоре после американской революции и имел особенно большое значение в развитии искусства XX века. Термин *американизм* в музыке, по мнению П. Розенфельда, обозначал главную идею композиторов США, заключающуюся в «выражении национального опыта и создания американского музыкального стиля. Любовь к стране и

³² Концепция получила название по одноименному названию пьесы «Плавильный котел» (1908) И. Зангвилла. Герой пьесы восклицал, что «Америка – величайший тигль, где все народы Европы... сплавляются в нацию американцев».

³³ Несмелова О., Карасик О. История литературы Великобритании и США. Часть II. История американской литературы. Казань, 2010. С. 87.

³⁴ Не случайно Г. Кауэлл назвал один из своих инструментальных циклов «Плавильный котел» (1940), представляющий своеобразный праздничный карнавал национальных традиций разных этнических групп, существующих в США. В ней слышны различные народно-музыкальные традиции **vernacular** американского континента.

гордость за революцию способствовали развитию творческих сил большинства музыкантов»³⁵.

Выделен важный момент в истории США, когда в 1920–1930-е годы американские композиторы начали активно выступать с критическими статьями о современной американской музыке, стремясь осмыслить ее основные пути развития. Так, в 1933 году один из активнейших апологетов современной американской музыки Кауэлл собрал статьи американских композиторов об американской музыке и опубликовал их в сборнике «Американские композиторы об американской музыке»³⁶. Эти размышления американцев о своей музыке очень важны для осознания национальной идентичности и формирования самобытного композиторского мышления. Кауэлл в статье «Основные тенденции американской музыки»³⁷ представил свое видение главных направлений в развитии американской академической музыки первой половины XX века, выделив в каждом наиболее важных, с его точки зрения, композиторов.

Отмечается, что дух американизма в большей степени выразился в симфонии. Особое место среди различных типов симфонии в музыке США занимает большая концепционная симфония. В процессе ее развития наметилась определенная тенденция к синтезу жанров, в ней участвуют солисты и хор (Харрис), чтец (Копленд, Стилл, Сигмейстер) и т. д. Нередко симфонии были посвящены важнейшим общественно-историческим событиям страны. В них также воплотились темы протеста, борьбы за свободу, демократию и равноправие, защиты прав негритянского народа. Явная социальная направленность сочинений американских композиторов 1930-х годов была связана с общественными движениями. Некоторые из композиторов принимали участие в антифашистском движении (Блицстайн, Сигмейстер, Адомян, Слонимский).

Симфоническая музыка США достигла высокого расцвета в 1920–1940-е годы, она представляет сложный музыкально-творческий контрапункт. Композиторы претворили в симфонии многообразие

³⁵ Rosenfeld P. «Americanism» in American Music // Modern Music. 1940. № 2–4. P. 226.

³⁶ American Composers on American Music / Ed. by H. Cowell. New York, 1933.

³⁷ Cowell H. Trends in American Music // American Composers on American Music. New York, 1962. P. 3–13.

американской традиционной музыки *vernacular* – характерные ладово-гармонические, интонационные обороты и ритмические формулы. Большинство симфоний этого периода выражают американский дух и характер и являются примерами американизма в музыке первой половины XX века.

В период 1930–1940-х годов определился и круг композиторов, остро реагирующих на основные перипетии мировой истории и активно отражавших драматические события Второй мировой войны. На конкретных примерах сочинений Копленда, Харриса, Стилла и Кауэлла показаны характерные черты национальной самобытности американской симфонии в индивидуальном преломлении каждого композитора.

Пальма первенства в развитии американизма в симфонических жанрах принадлежит **Аарону Копленду** (1900–1990). Его лидерство обусловлено блестящим композиторским мастерством и необычайными организаторскими способностями. Отмечается огромная роль Копленда в создании музыкально-общественных организаций – Американского композиторского альянса, Лиги композиторов, Танглевудского фестиваля в Леноксе и других. Центральный период творчества Копленда венчает создание Третьей симфонии (1944–1946), в которой синтезировались различные стилевые черты композитора. В ней нашла концентрированное выражение идея большой концепционной симфонии. Это симфония подготовлена народно-национальными сочинениями Копленда 1930–1940-х годов, выразившимися в афористичных и плакатных образах, интонационности, близкой народным истокам, опоре на жанры народной музыки *vernacular*, и приемах вариационно-вариантного развития. Композитор преимущественно не цитирует фольклорный материал, а передает лишь самые их существенные черты, заключающие в себе огромные возможности раскрытия философской концепции композитора. Главное в интерпретации Коплендом жанра симфонии – убедительно показать самые противоречивые явления жизни. Эмоциональное содержание Третьей симфонии навеяно трагическими событиями Второй мировой войны и отражает душевные переживания и тревогу художника в тот период.

Ярким представителем симфонической музыки США является и **Рой Харрис** (1898–1979). Его американизм выражается в стремлении создавать музыку, соответствующую характеру его народа, полностью отражающую чувства, мысли и юмор его нации. Наиболее ярким типом вокально-инструментальной симфонии США 1940-х годов XX века является Четвертая, «Народно-песенная симфония» (1940) Харриса. Уже само название симфонии выражает главную идею автора – представить панораму различных пластов *vernacular*. В ней ковбойские песни сосуществуют с мелодиями фиддлеров, особенно популярными среди сельских музыкантов в районе Аппалачских гор, лирическими песнями, традиционными трудовыми и религиозными песнопениями негритянских общин. Эстетика «Народно-песенной симфонии» выросла из традиций «*плавильного котла*» в искусстве США первой половины XX века. Большое количество цитируемых мелодий сближает симфонию с сюитой, а сочетание вокального и инструментального начал продолжает традиции симфонических циклов, объединяющих признаки симфонии и оратории. Так, Четвертая, «Народно-песенная симфония» Харриса представляет образец программной многочастной (в семи частях) симфонии эпически-повествовательного типа, основанной на широком обращении к народному музыкальному материалу США.

В творческих позициях американских новаторов 1920-х годов, называемых в прессе «ультрамодернистами», в 1930–1940-е годы происходит поворот, в результате которого они стали обращаться к жанру многочастной симфонии. Среди них – Кауэлл, Беккер, Риггер, Антейл. Удивительно, что даже такой последовательный модернист, как **Г. Кауэлл** (1897–1965), обратился к созданию симфоний.

Симфония и инструментальные циклы становятся центром творческих устремлений Кауэлла в 1940–1950-е годы. Особо выделяется его редкий дар осваивать и претворять особенности музыкального языка различных видов народной музыки без цитирования, оригинально сочетая контрастные национальные традиции. Именно в симфониях он претворяет различные виды местной традиции. Но Кауэлл не остался в стороне и от новых тенденций европейской музыки этого периода. Обращаясь к жанру симфонии, Кауэлл органично претворил характерные особенности

неоклассицизма в синтезе с *vernacular*. Примером такого синтеза является Четвертая (*Короткая*) симфония, камерные и оркестровые произведения³⁸ в жанре рил и напева с имитацией (*fuging tune*).

Четвертая симфония (1946) была создана в атмосфере послевоенных лет, в ней Кауэлл претворил идеи тесного взаимодействия местных традиций и академической музыки, связанной с творчеством композиторов Первой и Второй новоанглийских школ. Традиция *vernacular* выражается в обращении к традициям пуританского хора, напева с имитацией и песенно-танцевальных жанров, уходящих в ирландскую и англо-американскую традицию. В авторской аннотации к партитуре композитор объясняет его эстетические установки и дает краткие комментарии к музыке.

Общность с национальными традициями выражена и в жанровых параллелях, и в преобладании экспозиционного типа тематизма, контрапунктического имитационного письма, голосоведения, оркестровки, ладово-гармонических особенностей и тонального развития. Приемы концертирования в первой, третьей и четвертой частях, камерный состав оркестра связывают симфонию с традициями европейской инструментальной музыки эпохи барокко. Таким образом, «Короткая симфония» являет пример синтеза *vernacular* и европейского неоклассицизма в американском варианте, но отличного от Копленда и Харриса. Неоклассические традиции проявляются в камерности драматургии симфонии и тяготении к сюитному принципу в условиях малых форм. Подобные черты будут характерны и для последующих симфоний Кауэлла.

Отмечается, что в развитии симфонических жанров активное участие принимали афроамериканские композиторы, внесшие значительный вклад в утверждение самобытности американской музыки. Один из первых негритянских композиторов XX века, создавший много произведений в симфоническом жанре и получивший признание в мире академической музыки, был **Уильям Грант Стилл** (1895–1978), вошедший в историю американской музыки как глава негритянских композиторов³⁹.

³⁸ Пятая симфония для струнного оркестра (1946), Гимн для струнных (1946), «Гимн и Fuging tune № 1» и № 2 (1944), № 3, «Гэльская симфония» (1942), № 5 (1948) и др.

³⁹ *Abdul R. Blacks in Classical Music*. New York, 1977. P. 29.

Начало 1930-х годов открылось созданием большой Первой «Афроамериканской» симфонии в четырех частях, впитавшей в себя элементы народной негритянской музыки. Композитор в своем посвящении покорно «благодарит Бога, который ниспослал ему вдохновение на создание этого опуса». Религиозность и вера в Бога – одна из характерных особенностей афроамериканцев вообще и Стилла в частности. Каждой части симфонии он предпослал эпиграфы из поэзии негритянского поэта П. Л. Данбара⁴⁰.

Стилл в «Афроамериканской симфонии» развивает путь, хорошо знакомый нам по «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина, сочетающий традиции джаза и европейского симфонизма. Стилл не цитирует конкретные мелодии, но очень органично включает основные ладовые и метроритмические элементы традиционной музыки, которые способствовали обновлению музыкального языка симфонического жанра и рождению самобытной американской симфонии, наряду с симфониями Копленда, Харриса и Кауэлла.

Развитие симфонических жанров в русле *Великой традиции* тесно связано и с творчеством таких выдающихся композиторов США как Уолтер Пистон, Роджер Сешнс, Ховард Хэнсон, Росс Ли Финни и Эллиот Картер. Но в отличие от Копленда, Харриса, Грант Стилла творческое *credo* этих композиторов значительно отличалось относительно следования традициям *vernacular* и *cultivated*. Если в творчестве первой рассмотренной нами группы композиторов преобладала *vernacular* традиция в разных вариантах претворения, то во второй группе преобладала *cultivated*, с небольшими вкраплениями элементов *vernacular*. В исследовании показаны различия их творческих методов и подходов в трактовке

⁴⁰ Пол Лоуренс Данбар (1872–1906) – классик негритянской поэзии. Его жизнь пришлась на период после Гражданской войны, когда негры были освобождены от рабства. Данбар писал свои сонеты, баллады, оды, стансы и на литературном английском языке и на негритянском диалекте. Его стихотворения на негритянском диалекте носят часто двойственный характер. С одной стороны, плантаторы Юга предстают жестокими эксплуататорами, с другой – добросердечными гражданами, а рабы – довольными и умиротворенными членами общества. Данбар достиг признания, а его творчество, как и У. Дюбуа и других афроамериканцев, показало, что чернокожие писатели перестали копировать художественные образы «белых писателей», и отошли от существовавших стереотипов и проявили свой путь в выражении этнической самобытности.

симфонических и инструментальных жанров и обращения к двум традициям, в рамках следования общей идее создания самобытного американского стиля. Каждый из них представил свою модель симфонии, а также и других инструментальных жанров.

Американская самобытность успешно утверждалась и в области **кантатно-ораториальных жанров**, имеющих интересную и длительную историю в музыке США. Но именно период 1920-1940-х годов XX века ознаменовался бурным всплеском появления кантатно-ораториальных жанров, мимо которых не прошел ни один композитор. Их возрождение было обусловлено новыми социально-историческими условиями и вытекающими отсюда потребностями общества.

Активная работа американских композиторов в области политической песни в 1930-е годы обострила и стимулировала их интерес к крупным хоровым жанрам, которые стали своеобразной хроникой истории и культуры США тридцатых годов. Их сюжеты отличались широтой тематики, в них отразились события социальной истории страны. Композиторы вслед за писателями обращались к современной поэзии и литературе (Линдси, Голд, Гарсиа Лорка и др.), а также претворяли в своих произведениях конкретные исторические документы и речи политических деятелей. Этот принцип интеграции документа в художественное произведение, впервые использованный Дж. Ридом, получил широкое развитие как в литературе (Дос-Пассос, Голд, Синклер, Стейнбек), так и в музыке (Копленд, Сигмейстер, Харрис, Грант Стилл и др.).

Актуальная сюжетная основа хоровых сочинений способствовала укреплению контактов композиторов с массовой аудиторией, чему посвятил ряд статей Копленд. Демократическая направленность американских хоровых сочинений 1930–1940-х годов проявилась не только в социальной заостренности современных литературных сюжетов, но и в широком претворении многообразного и самобытного фольклора США.

Отмечается одна из важных тенденций – синтез документального и художественного в искусстве и литературе США. Многие произведения 1930–1940-х годов создавались на основе патриотических речей всенародно признанного и избранного Авраама Линкольна – 26-го президента США. Необычайно популярной была его речь после победы

под Геттисбергом – решающей битвы в Гражданской войне. На основе этого исторического документа были созданы «Портрет Линкольна» Копленда для чтеца и симфонического оркестра, Шестая симфония Харриса, Реквием Хиндемита и другие⁴¹. Обращение к событиям Гражданской войны и деятельности Линкольна знаменовало рождение ряда талантливых произведений американского искусства.

Гражданские темы, борьба за свободу и демократию, выражение протеста против фашизма, требование свободы негритянскому народу, военные темы, внедрение политического документа в текст кантат и ораторий – вот основной круг тем симфонических и вокально-инструментальных сочинений композиторов США. Яркая социальная направленность многих авторов выразилась и в общественной и творческой деятельности композиторов, с их участием в антифашистском движении (Блицстайн, Копленд, Сигмейстер, Слонимский). Наиболее ярко связь с политической борьбой за социальные права проявилась в творчестве композиторов, вошедших в международное рабочее движение (Адомян, Блицстайн, Копленд, Робинсон, Сигмейстер и др.).

Таким образом, в симфонической и вокально-инструментальной музыке композиторов США 1920–1940-х годов отчетливо и многогранно выразилась национальная самобытность американской музыки первой половины XX века, связанная с претворением традиций народно-песенного искусства белых американцев (пуританского гимна и напева с имитацией *fuging tune*) и афроамериканской музыки, интонаций плакатных маршевых массовых песен 1930-х годов. Вместе с традиционными симфониями, кантатами и ораториями появляются и новые смешанные жанры – пьесы для чтеца и оркестра, пьесы для чтеца, солистов и оркестра и др. Все представленные нами образцы многообразных форм и жанров симфонических, вокально-инструментальных сочинений в творчестве (одного из направлений) композиторов 20–40-х годов XX века являются

⁴¹ Копленд, Харрис, Сигмейстер и другие американские композиторы были знакомы с подобной традицией обращения к политическим документам и событиям в европейской музыке. В серии музыкальных концертов, организованных Международным музыкальным бюро в Нью-Йорке прозвучала кантата чешского композитора Э. Шультхофа «Манифест», созданная на слова «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса.

примерами, в которых откристаллизовалась и утвердилась *национальная самобытность американской музыки*.

ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА

Четвертая глава озаглавлена «**Истоки американского авангарда**». В художественной культуре XX века и в Европе и в Америке одно из ведущих мест занимают *авангард* и *модернизм*. Рассматривая и сопоставляя их, можно отметить, что они стали главными векторами культуры XX века, структурируя ее панораму⁴². В Европе принято называть первой волной авангарда явления, относящиеся к периоду между первой и второй мировыми войнами, а второй – период после второй мировой войны. В отличие от европейской музыки в искусстве США первой половины XX века утвердился и более часто встречается в теоретических исследованиях и критических статьях термин *модернизм*.

Бурная фаза развития музыки США охватила период 1910–30-х годов, когда произошли радикальные перемены в области музыкального языка, средств выразительности, системы жанров и форм, перевернувшие общепринятые представления об искусстве. Модернисты, стремясь выйти за рамки традиционных языковых средств, обращались к новым техникам композиции и типам звукового материала, изобретая шумовые инструменты и используя нетрадиционные приемы игры. В данной главе показаны наиболее интересные страницы творчества американских модернистов первой трети XX века – Антейла, Орнстайна, Вареза, Рудьяра и представителей «Американской пятерки», в контексте философских и эстетических устремлений эпохи и утверждении американской самобытности. Отмечается связь творчества американских модернистов-музыкантов с представителями визуальных искусств и их постулатами. Четвертая глава представляет серию очерков о представителях американского модернизма.

Первый очерк посвящен **Модернизму в творчестве Дж. Антейла и его принципу «четвертого измерения»**. Произведения Джорджа Антейла (1900–1959) явились выражением новых тенденций в музыке первой трети XX века в США. Его обычно называют футуристом, так как

⁴² Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М., 2005. С. 21.

художественные взгляды композитора формировались под влиянием итальянских футуристов, а музыкальные композиции раннего периода тесно связаны с новациями конструктивистов и орфистов в визуальных искусствах. В центре опусов Антейла – индустриальные мотивы. Уже в раннем возрасте Антейл тяготел к диссонантной гармонии и необычным тембровым звучаниям, которые позднее привели его к экспериментам в области конкретной музыки.

Кульминацией творчества Антейла стал «Механический балет»⁴³, получивший всемирную известность как гимн энергии и движению. Увлеченный тематикой урбанизма, композитор воплотил в нем новое мироощущение человека XX века и динамизм эпохи стремительных технических открытий. Сначала музыка была задумана как звуковое сопровождение к абстрактному фильму⁴⁴ художника Фернана Леже, в качестве оператора выступил известный американский художник Мэн Рей. Это – уникальный пример творческого содружества звезд французского и американского авангарда. Сейчас эта версия фильма Леже с музыкой Антейла хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке⁴⁵.

Музыка Антейла близка конструктивистской мозаике живописи Леже и отразила перемены в композиторском мышлении, связанные с наступлением новой эры в искусстве. В «Механическом балете» происходит индивидуализация отдельных музыкальных параметров, что характерно для модернистской музыки. Автор писал, что «Механический балет» служит «иллюстрацией нового метода сочинения музыки, в котором главенствует временной принцип организации... Именно время – основополагающий принцип музыкальной композиции. Звук становится просто краской. Но главный фундамент композиции – временной принцип

⁴³ «Механический балет» написан для четырех фортепиано, двух ксилофонов, двух электрических звонков, тамбурина, барабанов, деревянных блоков, треугольника, тарелок, гонга, колокольчиков, ветряной машины, пропеллеров, сирены и др. В других редакциях были четыре пианолы, сирены, пропеллеры и большой набор ударных.

⁴⁴ Фильм Леже был вдохновлен пьесой «Механизмы» Антейла, а также музыкой Онеггера и Сати. Весь фильм занял 16 минут, тогда как музыка Антейла – 30 минут. В связи с этим, первый раз фильм Леже демонстрировался с другой музыкой, а «Механический балет» Антейла начал свою самостоятельную жизнь на концертной эстраде.

⁴⁵ Фильм Леже с музыкой Антейла был продемонстрирован в Москве в Государственном центре современного искусства в ноябре 2006 года с комментариями искусствоведа Е. В. Барабанова.

как один из способов нового восприятия музыки, в котором я вижу своего рода *четвертое измерение* наряду с горизонтальным, вертикальным и динамическим»⁴⁶. Высказывания композитора очевидным образом перекликаются с художественными открытиями кубистов 1920-х годов, связанными с поисками новой реальности и *четвертого измерения* в живописи.

Принцип четвертого измерения в «Механическом балете» проявился в особенностях формообразования и музыкального тематизма пьесы. Антейл первым предпринял попытку концептуально обосновать такое ощущение времени, которое строится на энергии ритма. Свою новаторскую трактовку ритма, как основы формообразования, он представил в предисловии к партитуре «Механического балета».

Второй очерк представляет чрезвычайно интересные **новации Л. Орнштейна** (1892-2000) – американского пианиста и композитора русского происхождения, которого называли ультрамодернистом и футуристом американской музыки начала XX века. Он оставил яркий след в музыке США. Наряду с карьерой пианиста, Орнштейн создавал собственные пьесы, в которых, по выражению Г. Чейза, «щекотал» публику потрясающими пассажами и глиссандо⁴⁷. Подобные приемы получили позднее название кластер, и Орнштейн стал одним из его создателей. В экспрессионистских по содержанию и насыщенным диссонантной гармонией фортепианных пьесах 1910-х годов – «Самоубийство в самолете», «Танец первобытного человека», «Сюита карликов» – композитор выразил напряженное психологическое состояние, царившее в художественной среде в преддверии Первой мировой войны. Со временем сокрушительный диссонантный импульс его экспериментальной музыки уже не выглядел столь радикальным, а его воображение быстро исчерпало себя, и очень скоро он ушел с арены авангардного искусства, оказавшись в тени своих современников – Кауэлла, Вареза и Антейла, которые продвинулись намного дальше на пути американского модернизма.

⁴⁶ Предисловие композитора к партитуре «Механический балет» (1952).

⁴⁷ Chase G. America's music. 3rd ed. Urbana; Chicago, 1992. P. 450.

Третий очерк повествует о деятельности американца французского происхождения **Дэне Рудьяре**⁴⁸ (1895–1978) и его **художественных идеях**. Ультрамодернист Рудьяр – уникальная фигура в культуре XX века. Он был специалистом во многих областях искусства и науки – композитор, пианист, педагог, философ, художник⁴⁹, писатель и поэт⁵⁰. Но Рудьяр прославился также и как автор книг и статей по психологии, музыкальной акустике, восточным культурам и философии, астрологии, физике и смежным дисциплинам⁵¹.

Многоохватность деятельности Рудьяра можно назвать как макрокосмическое выражение единства всех вещей, которые он описал в музыке как Звуки Природы. Особенно этот подход Рудьяра проявляется в его фортепианных сочинениях – Пэаны, Звезды, и Граниты. Его метод заключается в соединении и смешивании резонансов всех аккордов посредством педали. В целом поиски Рудьяра были в значительной степени сконцентрированы в области сонорики, акустики, философии, эстетики и психологии музыки.

Следующий *четвертый очерк* посвящен **Э. Варезу и его концепции «организованных звуков»**. Эдгар Варез (1883–1965) является одной из центральных фигур в художественной культуре Европы и Америки первой половины XX века. Современники называли его величайшим пионером, самым последовательным и бескомпромиссным модернистом и оригинальным радикалом в музыке США. Еще до Первой мировой войны он ощутил потребность развития новых средств для создания собственной концепции, названной им «организованные звуки», в которой использовал особый порядок выстраивания ударных, включая и инструменты без определенной высоты. Именно, «организованными звуками», нежели традиционными музыкальными композициями⁵², Варез предпочитал называть свои сочинения.

Тембр звука и его колорит – элемент первостепенной важности в сочинениях Вареза, во многом зависимый от гармонии и обертонов,

⁴⁸ Рудьяр, урожденный Даниэль Шеневье, появился на американской музыкальной сцене в 1916 году и сразу взял псевдоним Дэн Рудьяр и выступал под этим именем.

⁴⁹ Рудьяр – автор около 45 живописных полотен и акварелей.

⁵⁰ Он создал ряд поэм и стихотворений, написал фантастические новеллы и романы.

⁵¹ Например, в таких направлениях, как астропсихология, глубинная психология и др.

⁵² *Griffiths P. Modern Music. A concise history. New York, 1994. P. 108.*

производимых каждым инструментом и различными перемещениями или комбинациями серий обертонов. Варез полагал, что как живописец в красках и цвете, так и композитор с помощью тембров может получать звуки различной вибрации, варьируя их от одной вибрации к другой необязательно согласующиеся с традиционными тонами и полутонами.

В инструментовке композитор предпочитал духовые и ударные инструменты, значительно расширяя и разрабатывая их новые исполнительские возможности, что часто приводило к необычным эффектам в инструментальной музыке. Варез также создавал новые музыкальные инструменты и электронные аппараты, способные издавать звуки любого ряда частоты и показывающие гармонические особенности обертонов во всем их богатстве и блеске. Большим достижением Вареза было создание целого мира новых звуков с использованием магнитофонной записи или электронного синтезатора. Это нашло отражение в его поздних сочинениях 1950-х годов – «Пустыни» (1950–1954) и «Электронная поэма» (1957–1958). Вареза часто называли предтечей электронной музыки.

Партитуры Вареза 1920–1930-х годов уникальны, открывают новые горизонты и почти не повторяют того, что было сделано в предыдущем сочинении. Так, известный музыкальный критик П. Розенфельд писал, что «Варез несомненно сделал так много сенсационного в мире современной музыки, как Пикассо в области визуальных искусств».

Варез не создал свою школу, но его композиционные принципы откристаллизовались в 1920-е годы достаточно ясно. Важно отметить, что творческая зрелость пришла к композитору в соприкосновении с американской художественной средой. Все опусы Вареза 1920-х годов были вдохновлены динамизмом жизни Нью-Йорка и выразили впечатления от этого мегаполиса, каждое из них сразу становилось заметным событием музыкальной жизни. Создавая их, Варез, прежде всего, использовал традиционные инструменты, но собранные в необычные группы и всегда дополненные огромным количеством нетрадиционных ударных и шумовых.

В последние годы жизни Вареза молодое поколение американских композиторов рассматривало его как одну из главных фигур новой музыки

XX века. Варез, наряду с Кауэллом и Антейлом, является ярким представителем модернизма в искусстве США 1920-1930-х годов. Каждый из них внес свою лепту в мир новаций. Особенно важно отметить их влияние на творчество композиторов послевоенного авангарда.

Завершает четвертую главу очерк – **Американская пятерка: Айвз, Раггс, Риггер, Беккер, Кауэлл.** Представляет огромный интерес деятельность группы композиторов, объединившихся под названием «Американская пятерка» и сформировавшаяся в конце 1920-х годов. В искусствоведении давно стало традиционным показывать определенные исторические периоды сквозь призму гениев, оставляя в тени их окружение. Однако, это окружение, как и почва, на которой они выросли, привлекательно и само по себе как историко-культурный фон эпохи, помогающий раскрыть не замечавшиеся прежде отдельные грани таланта гениев. В творчестве ее представителей наиболее отчетливо проявились модернистские устремления. Центральной фигурой группы был Чарльз Айвз, вокруг которого объединились Карл Раггс, Уоллингфорд Риггер, Джон Беккер и Генри Кауэлл. Название «американская пятерка» придумал в 1928 году Беккер – по аналогии с русской «Могучей кучкой» и появившейся в конце 1910-х годов во Франции «Шестеркой». Так же, как и оба упомянутые объединения, «Американская пятерка» являлась творческим содружеством композиторов-единомышленников. Но в отличие от русской и французской групп, созданных музыкальной молодежью, американская группа объединила композиторов зрелого возраста. Айвзу тогда было 54, Раггсу – 53, Риггеру – 43, Беккеру – 42, самым молодым был Кауэлл – 31.

Беккер выступил в журнале «Северо-западный музыкальный вестник» со статьей «Американская пятерка»⁵³, представившей основные задачи группы. Среди них – взаимная поддержка, развитие нового музыкального языка и новых принципов композиции, исполнение и пропаганда современной музыки. Беккер подчеркнул в своей статье, что экспериментальные тенденции американских композиторов выросли скорее всего из отечественного, нежели европейского опыта. В этом

⁵³ Сведения приводятся по: *Gillespie D. John Becker, Musical Crusader of Saint Paul // Musical Quarterly. 1976. Vol. LXII. No 2. P. 196.*

очерке на конкретных примерах показано как новации композиторов «пятерки» связаны с американскими традициями. Особенно важным для композиторов американской группы было использование диссонанса в музыке⁵⁴. Различные документы относительно входящих в группу композиторов, их переписка, программы концертов и другие свидетельства, сохранившиеся в архивах, воссоздают яркую картину музыкальной жизни 1920–1950-х годов. Само название «Американская пятерка» в русской американистике никогда не фигурировало. Даже в США оно долгое время находилось в забвении и всплыло совсем недавно в результате новых публикаций проекта «Устная история США»⁵⁵.

Ведущее место в группе и истории американской культуры XX века занимает Чарльз Айвз⁵⁶ (1874–1954), которого Кауэлл называл «отцом независимой американской композиторской школы и в тоже время музыкантом, открывающим горизонты будущего экспериментальной музыки»⁵⁷. Важную роль в творчестве Айвза играет экспериментальное начало. Новаторские опусы Айвза отличаются необычайной изобретательностью и являются творческой лабораторией для выработки новых приемов в области высотной и ритмической организации музыки.

Новаторство Айвза определяется двумя моментами. Во-первых, он создал ряд явно экспериментальных пьес, в которых иногда гораздо раньше европейцев использовал такие музыкальные новации, как кластеры и диссонансы, полифонию пластов, политональность, пантональность, атональность, полиритмию, полиметрию, коллаж, технику наслоений и пространственные звучания. Стравинский в одной из своих бесед с Р. Крафтом (60-е годы) говорил, что «собственно говоря, Айвз принялся

⁵⁴ Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 110.

⁵⁵ Проект «Устная история США» (Oral History Project in American music) был утвержден в 1971 году правительством США с центром в Йельском университете, директор проекта Вивиан Перлис. См.: *Perlís V. Charles Ives Remembered: an Oral History*. New Haven, 1976.

⁵⁶ Творческое наследие Айвза представлено 7 симфониями, увертюрами, двумя оркестровыми сюитами, огромным количеством произведений для духового оркестра и различных камерных составов, 2 струнными квартетами, 3 фортепианными сонатами, песнями, хорами, церковной музыкой, произведениями для органа и небольшими пьесами для домашнего музицирования.

⁵⁷ *American composers on American Music* / Ed. by H. Cowell. New York, 1962. P. 128.

закусывать нынешним пирогом до того, как кто-нибудь еще успел сесть к тому же столу»⁵⁸.

Во-вторых, Айвз писал музыку в широком диапазоне стилей – от популярных (джаз, песни менестрелей) до самых серьезных, – интегрируя эти различные составляющие в плюралистическом целом, наиболее успешно – в произведениях 1910–1920-х годов.

Из всех друзей Айвза ближе всего ему был единомышленник **Карл Рагглс** (1876–1971). Как и Айвз, он был поборником нового искусства и отметал всякого рода академизм. Оба композитора были воспитаны в традициях Второй Бостонской школы, получили исключительно американское образование. Большое влияние и на Рагглса и на Айвза оказали писатели и философы-трансценденталисты Новой Англии.

Рагглс известен и как художник-живописец, и как увлекательный рассказчик. Многие полотна Рагглса хранятся в музеях изобразительного искусства в Детройте, Чикаго и др., где иногда устраивались и выставки его картин и концерты из его произведений. Рагглс был дружен с Джорджией О'Киф, Джэксоном Поллоком, Робертом Фростом и особенно с Рокуэллом Кентом, который всегда присутствовал на его выставках и музыкальных премьер. В 1930-е годы он проявил интерес и к беспредметной живописи и абстрактному искусству. В 1951 году Детройтский музей искусств открыл выставку картин Рагглса, сопровождавшуюся концертом из произведений композитора⁵⁹.

Отмечается, что новации Рагглса в музыке перекликаются с его поисками в живописи. К своему индивидуальному стилю Рагглс пришел в период, когда Айвз был в забвении. Рагглс использовал расширенную тональность в ранних сочинениях и выступил с подобными произведениями, насыщенными острыми диссонансами в то время, когда почти никто не разрабатывал эти элементы в музыке США. Подчеркивается, что несмотря на небольшое количество композиций Рагглса (чуть более 10 опусов), он смог создать свой индивидуальный музыкальный мир, имеющий большое значение для американской музыки.

⁵⁸ *Стравинский И.* Статьи и материалы. М., 1973. С. 79.

⁵⁹ В почетной книге музея сохранилась запись: «Рагглс передает в живописи не только высоко развитое чувство стиля, но и интересное творческое мышление». См.: *Ziffryn M. Carl Ruggles: Composer, Painter, and Storyteller.* Urbana; Chicago, 1984. P. 195.

Его оркестровые произведения нередко имеют поэтические названия, но в сущности, представляют собой образцы абсолютной, непрограммной музыки. Важной особенностью Раггlsa является его постоянная приверженность к полифонии и технике строгого стиля, а также диссонантность музыкального языка.

Дж. Кейдж отмечал философскую манеру музыкальных высказываний Раггlsa и особенно выделял их экспрессивность. Раггls искал свободу от строгого и сурового пуританства, дух которого все еще витал в Новой Англии. Именно Раггlsa и Айвза часто называли в одном ряду с европейским «радикалом» Шёнбергом⁶⁰.

Уоллингфорд Риггер и **Джон Беккер** – следующее поколение представителей «Американской пятерки». Риггер (1885-1961) развивал художественно-эстетические принципы «Американской пятерки» и экспериментировал в области додекафонии и сонористики, выдвинув ряд творческих идей, и уже в 1920-е годы выступил как ультрамодернист. В этот период Риггер вместе с Кауэллом и Л.С.Терменом создавал электроинструменты (в частности электровиолончель, на которой Риггер играл сам).

Но ведущая роль в творчестве Риггера 1920-30-х годов принадлежит его модернистским поискам в области музыкально-сценических композиций – балетов и современного танца, которые он создавал в содружестве с тремя наиболее радикальными американскими балетмейстерами и танцовщицами – Мартой Грэхэм, Дорис Хэмфри и Ханьей Хольм.

Джон Беккер (1886-1961) – энтузиаст и пропагандист новой музыки на Среднем Западе, критики называли его «забытым человеком» музыкального модернизма США. Он систематически выступал с лекциями, организовывал исполнение американской музыки «левого толка», способствовал ее распространению. Беккер преподавал в католических музыкальных заведениях и отдавал много сил и энергии реорганизации учебного процесса, дополняя уже существующие

⁶⁰ Раггls руководил американской премьерой «Лунного Пьеро» Шенберга в концерте Международной гильдии композиторов в Нью Йорке (1923).

программы и создавая новые курсы⁶¹. В музыке Беккер тяготел к конструктивистскому стилю, усложнению гармонического, ритмического языка и контрапунктической техники. Если Айвз с помощью диссонансов создавал пространственный эффект, Рагглс обращался к диссонансу как одному из аспектов контрапунктической независимости голосов, то Беккер использовал диссонансы для выражения экспрессии.

Самым молодым и активным участником «Американской пятерки» был **Генри Кауэлл** (1897-1965) – композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, просветитель, издатель, теоретик, автор нескольких книг о музыке, педагог. Его эксперименты в русле музыкального конструктивизма появились почти в одно и то же время, что и подобные новации Айвза, Антейла, Вареза, Орнштейна, Кроуфорд-Сигер и др. (10-е годы XX века). Среди них – многозвучные комплексы, так называемые аккорды-«кляксы», звуковые «пучки», позднее получившие название кластеры, игра на подготовленном фортепиано и др., которые он развивал преимущественно в инструментальных произведениях раннего периода (10-20-е годы XX века). Ни одна из новаций Кауэлла не была настолько известна и в то же время не подвергалась многочисленным дискуссиям, как кластеры. Позднее композитора стали называть «Господином Кластером» – “The Claster Man”⁶², а его творчество – «символом музыкального прогресса XX века»⁶³. К. Гэнн писал, что «Кауэлл, даже в сравнении с затворником Айвзом, был самым американским композитором из всех, настоящим Отцом американской музыки»⁶⁴.

Наряду с экспериментированием, в последний период жизни и творчества Кауэлл активно занимался фольклористикой, собирал и записывал песни, делал их обработки и включал мелодии народных песен и сюжеты народных легенд в свои музыкально-сценические и

⁶¹ Так для Колледжа Святого Фомы в Миннесоте он подготовил программы по курсам: «Искусство и цивилизация», «Сравнительное изучение искусств», «Музыкальная эстетика», «Критика». Эти материалы были опубликованы в виде статей в нескольких журналах⁶¹. Айвз в письмах к Беккеру дал высокую оценку его новым разработкам.

⁶² Chase G. *America's music*. 2-nd ed. New York, 1966. P. 578.

⁶³ Hicks M. Cowell's Cluster // *Music Quarterly*. V. 77. 1993. №3. P. 428.

⁶⁴ Essential Cowell: Selected Writings on Music / Ed. by D. Higgins. Kingston. New York. 2001. P. 8.

инструментальные произведения. Огромное влияние на Кауэлла в первом периоде творчества оказала этническая музыка Западного побережья – китайская, японская и др. Также его привлекал и англо-кельтский фольклор, особенно ирландский, так как его отец был выходцем из ирландской семьи. Такие полярные интересы проявились у него еще в ранние годы. В. Дж. Конен отмечает, что в музыке Кауэлла объединились своеобразные черты «американских англо-кельтских “примитивов”⁶⁵ с особенностями ориентальной музыки»⁶⁶. Позднее, в 50-е годы Кауэлл проявляет интерес также к индийской, иранской музыке и другим традициям Азии и Ближнего Востока. Таким образом, он пришел к синтезу многообразных традиций **vernacular**, бытовавших на территории США, и европейской музыки.

На примере творчества ряда американских композиторов первой половины XX века мы показали, что истоки музыкального модернизма США уходят своими корнями скорее в американский опыт, нежели европейский. При этом они выстраивали свои концепции на основе самобытных художественно-стилевых особенностей американской музыки. Ярким примером тому служат новации Айвза, Раггlsa и Кауэлла, полностью выросшие из американских традиций предшествующих XVIII–XIX веков (кластеры, политональность, диссонантность, темы с неповторяющимися звуками, звуковая колористическая техника для создания пространственности и др.). Стравинский говорил, что новации Айвза опережают «авангард даже сейчас [имеются в виду 1960-е годы. – Прим. С. С.]... все это открытия Айвза, полвека назад запатентованные молчанием тогдашнего музыкального мира»⁶⁷.

ГЛАВА ПЯТАЯ

В пятой главе – «Демократическая культура США 1930-х в контексте движения левых сил» – рассматриваются многообразные события и явления эпохи. Тридцатые годы XX века в истории США многими исследователями были определены как «ключевая» эпоха.

⁶⁵ К музыке «примитивов» Конен относит произведения авторов Первой Бостонской школы.

⁶⁶ Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917–1945. Книга 5 А. М., 1987. С. 254.

⁶⁷ Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1973. С. 79.

Главным событием общественно-политической жизни страны этого периода явился мощный *Экономический кризис 1930-х и эпоха «Великой депрессии»*, которые оставили неизгладимый след во всех сферах американской жизни. Большую роль в жизни общества сыграл проект *Новый курс и программа WPA Рузвельта*, оказавшие влияние на развитие музыкальной культуры. Несмотря на сложные социально-политические условия в стране, в области художественной культуры 1930-х годов значительно расширяется спектр творчества. Одним из характерных элементов музыкального искусства периода 1930-х стало активное движение «левых сил», рождение ряда музыкальных организаций, направленных на создание новых форм музыкального творчества. Именно историческая ситуация 1930-х вызвала к жизни огромное количество ярких и незабываемых явлений в искусстве США.

Историческая значимость этого десятилетия была тесно связана с интенсивным формированием национальной идентичности, происходившим в русле общих духовных исканий эпохи. Арон Копленд писал, что «период “Великой депрессии” принес новые импульсы в поисках самобытности в искусстве США. Во всех видах искусства поднималась новая волна симпатий к простому человеку... В музыке это выразилось в стремительном порыве композиторов ощутить себя в своей эпохе, как никогда ранее. Мы просто писали о нашей жизни, нужде и лишениях “Великой депрессии”»⁶⁸.

Драматизм исторической ситуации побудил целое поколение талантливых художников США заняться активной общественной деятельностью, что вызвало и взлет творческой мысли и создало благодатную почву для рождения ярких художественных достижений, а вместе с тем и актуализировало в музыке национальную идею.

Новой сферой деятельности музыкантов в 1930-е стало их участие в создании *Рабочей музыкальной лиги* (1931), представленной не только профессиональными композиторами, но и большой группой любителей музыки, самодеятельных музыкантов⁶⁹. По аналогии с пролетарскими литературными клубами музыканты объединились в *Клуб*

⁶⁸ Copland A. The New Music 1900–1960. New York, 1968. P. 161.

⁶⁹ Участие любителей музыки в развитии ранней музыкальной культуры США мы осветили в первой главе (Биллингс, Лоу, Ингалс, Рид и другие).

им. П. Дегейтера (Нью-Йорк, 1931). Главная цель этих организаций – публикация и исполнение рабочих песен, создание самодеятельных музыкальных коллективов, проведение концертов, фестивалей и музыкальных олимпиад.

Композиторы-участники Рабочего музыкального движения 1930-х годов создавали произведения разных жанров – песни, песни-скетчи, хоры, радиопрограммы «живая газета», театральные пьесы с музыкой. Безусловно ведущее место среди них занимала политическая песня, в бытовании которой выделены две жанровые разновидности: **массовые песни**, рассчитанные на исполнение большими хорами и самодеятельными коллективами на митингах, демонстрациях и олимпиадах; **концертные песни**, предназначенные для исполнения на эстраде и существующие в двух формах – **сольная и хоровая**.

На примере массовой песни «Узники Скотсборо не умрут!» Сигмейстера⁷⁰ на текст самодеятельного поэта (псевдоним Эброн) показаны наиболее яркие черты политической массовой песни. В песне отражены реальные события в Скотсборо 1931 года – расправа над девятью невинно осужденными неграми, арестованными по ложному обвинению. Эта песня является примером интеграции конкретного исторического, политического документа – воззвания «Парни Скотсборо» в музыкальное произведение.

Для политической концертной песни показательна остросоциальная проблематика. Одним из ярких примеров подобного жанра является песня-баллада «Странные похороны в Браддоке»⁷¹ Сигмейстера на текст одноименного стихотворения М. Голда (1933). Обращение к современной поэзии было характерной чертой творчества композиторов США тридцатых годов.

Бурная эпоха творческих экспериментов и поисков в области искусства «левого фронта» США явилась важным импульсом к рождению

⁷⁰ Эли Сигмейстер (1909–1991) – американский композитор, участник рабочего музыкального движения, неоднократно бывал в Советском Союзе. Автору диссертации довелось встречаться с ним и беседовать на различные темы американской музыки.

⁷¹ Более точным переводом названия является – «Чудовищное захоронение в Браддоке», но в литературных антологиях и ранее опубликованных книгах по американской музыке дается перевод «Странные похороны в Браддоке», и мы сохранили принятый перевод в диссертации.

нового музыкально-драматического театра. Политическая песня, которая оказала влияние на развитие кантатно-хорового жанра, в то же время способствовала и появлению нового театрального направления, получившего название «политический театр». На пути к его рождению возникали всевозможные промежуточные жанры – *песни-марши, песни-инсценировки*, создававшиеся преимущественно композиторами Рабочей музыкальной лиги, как отражение злободневных событий американского и международного рабочего движения.

Эволюция песен-инсценировок в дальнейшем привела к рождению весьма своеобразной сценической формы, получившей название *живая газета*. Созданная Сигмейстером в рамках рабочего музыкального движения она представляла собой злободневные устные монтажи, спектакли-обозрения, небольшие доклады, исполнявшиеся перед рабочей аудиторией во время собраний или митингов.

В спектаклях-обозрениях *живой газеты* авторы обличали те пороки американской действительности, которые замалчивались в печати и речах конгрессменов и тщательно ретушировались в докладах умеренных радикалов. Ярким примером, насыщенным социальной проблематикой, является обозрение «Одна треть наций» (1937, театр Адельфи). Название спектакля заимствовано из речи Рузвельта, в которой президент констатировал, что «треть нации плохо одета, голодает, живет в трущобах»⁷².

Утверждению новых тенденций в американском театре во многом способствовал уже упоминавшийся Федеральный проект президента Ф.Рузвельта, являвшийся частью его политики «Нового курса». Программа состояла из нескольких разделов: театрального (*Federal Theater Project*), музыкального (*Federal Music Project*), изобразительного искусства (художественного) и др. Федеральный проект оказывал содействие постановкам драматических и музыкальных спектаклей на актуальные темы в театрах Нью-Йорка и других городов США. Приоритет принадлежал пьесам с ярко выраженными социальными и политическими идеями.

⁷² История западноевропейского театра. Т. 8. 1917–1945. М., 1988. С. 228.

Наибольшую известность в тридцатые годы получил **социально-политический музыкальный театр Марка Блицстайна**. Большой популярностью пользовались его пьесы с музыкой – «*Осужденные*», «*Колыбель будет качаться*», «*Нет места ответу*», возникшие как непосредственный отклик на события общественно-политической жизни США. Они вобрали в себя опыт театра малых форм – кабаре, эстрады, «живой газеты», появлявшихся на сцене «спустя всего лишь считанные часы после того, как произошли сами эти события»⁷³. Апогеем музыкально-театральной деятельности композитора 1930-х годов явилась пьеса с музыкой, или, как ее часто называют критики, «опера социального значения» – «*Колыбель будет качаться*» (1937), представляющая уникальный и самобытный музыкально-театральный жанр. Корни его нетрудно обнаружить в своеобразных формах американского искусства, таких как менестрельный театр, ревю, американская комедия, экстраваганца и другие.

Пьеса «*Колыбель будет качаться*» посвящена Б. Брехту и еще раз подтверждает мысль о влиянии на Блицстайна театра Германии. Главная идея – обличение лжи, обмана, коррупции, показанные на примере жизни небольшого провинциального города США, в котором вся политическая, экономическая и культурная жизнь находится под контролем крупного бизнесмена и владельца сталелитейного завода.

Важнейшая роль в пьесе Блицстайна, принадлежит музыке. Брехт называл музыку, которая «дает возможность актеру выявить основной общественный подтекст всей совокупности сценических действий, общественно значимой»⁷⁴. Воплощением «общественно значимой» музыки у Брехта стали зонги, в которых он видел «ростки нового современного театра». Следуя Брехту, определяющую роль в музыкальной драматургии Блицстайна играют песни-зонги, являющиеся своего рода свободным контрапунктом драматического действия. Это *зонги-ансамбли*, использующие приемы пародирования и гротеска, и создающие галерею типичных представителей американского общества тридцатых годов и *зонги-монологи* в характере политических памфлетов.

⁷³ Gordon E. Mark and Music. The Life and Work of Marc Blitzstein. P. 100.

⁷⁴ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. В 5-ти тт. Т. 5. М., 1965. С. 168.

Особое значение в пьесе придается финальному ансамблю, в котором участвует вся труппа. Финал является кульминацией, а также смысловым и музыкальным обобщением всего произведения. В нем в виде свободного контрапункта звучат все музыкальные темы пьесы. В исполнение финала включались и зрители, которые пели вместе с артистами строфы зонгов. В этой пьесе Блицстайн продолжает новации К. Одетса («В ожидании Лефти»), где кульминацией также был финальный ансамбль – митинг рабочих, призывающий к объединению. Путь к этому «финалу также идет через серию сцен-воспоминаний о прошлом героев»⁷⁵.

Необычайный интерес представляет и история постановки пьесы «Колыбель будет качаться» как одна из важных страниц музыкальной жизни в истории США тридцатых годов. Пресса широко откликнулась на исполнение «Колыбель будет качаться», подчеркивая своеобразие музыкально-театрального жанра и его новизну. Завоевавшие огромную популярность зонги из пьесы критики называли «политическими боевиками».

Своеобразное претворение концепций социального театра тридцатых годов можно отметить и в разных по своей стилистике операх композиторов второй половины XX века – Л. Бернштейна, Дж. К. Менотти, К. Флойда, Т. Пасатьери, С. Шворца, Д. Ардженто, Дж. Итона, Дж. Адамса, Дж. Корильяно и др.

Исторический путь развития США обусловил специфику ее художественной культуры, с самого начала тяготеющей к особому рода «полистилистичности» и интонационному многоязычию. В тридцатые годы эта «полистилистичность» сплетается в едином органическом синтезе, обретая новое качество.

Экспериментальное движение в американской музыке этого периода, с одной стороны, наследует «заветам и провидческим идеям» Айвза, стоявшего у истоков собственно американского стиля, а с другой, – вдохновляется современными европейскими новациями. Синтез всех этих тенденций создает новый феномен мировой художественной культуры – американский стиль в музыке.

⁷⁵ *Gordon E. Mark and Music. The Life and Work of Marc Blitzstein. P. 131.*

Заключение

В сложных исторических и политических условиях и рождалась новая художественная многоликая культура на основе синтеза различных национальных и даже расовых традиций. На первом этапе развития музыка не занимала ведущего положения в колониальной Америке. Но уже в XVIII веке и особенно во второй его половине возникла своя собственная музыкальная практика. Эстетическая система музыкальной культуры раннего периода формировалась на основе пуританской идеологии.

Период от конца XVIII до начала XX века динамичной американской истории, характеризующийся фатальными для судьбы страны событиями и существенными изменениями, привел к качественным изменениям в области культуры и искусства. Представители художественного мира США по-новому посмотрели на свою историю и создали свою собственную модель – «плавильный котел». Именно в XX веке произошел взлет музыкальных талантов, заметным стал новый качественный уровень композиторского мастерства, что и привело к формированию национальной композиторской школы и появлению музыкального гения Америки – Ч.Айвза с его неординарной философской и композиторской концепцией.

В рамках ведущей художественной концепции «плавильный котел» первой половины XX века, в творчестве композиторов заметными становятся стилевые черты, основанные на синтезе многообразных культурных пластов, но в их **неевропейском виде**. Особенно важно, что композиторы различных творческих направлений, осознали важность национальной самобытности и утвердили ее в своем творчестве. Во второй половине XX века в американской культуре на смену концепции «плавильного котла» выдвигается уже новая концепция *мультикультурализма*, в рамках которой происходит симультанное развитие различных пластов американской культуры: традиции индейской, афроамериканской, креольской, чикано, американо-кубинской и других. В каждом периоде развития американской культуры были освещены глубокие связи музыкальных событий с традициями жизни страны на основе изученного конкретного материала.

В заключении следует подчеркнуть, что данная диссертация является первой попыткой рассмотрения в хронологической последовательности наиболее ценных и мало освещенных явлений американской культуры в период от второй половины XVIII до середины XX веков.

Основные положения диссертации изложены автором в следующих публикациях:

1. Соединенные Штаты Америки // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие (соавторство) / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М., 2005. С. 433–515. (3,7 п. л.)
2. Музыкальная культура индейцев Северной Америки. С. 52–61; Рой Харрис, Роджер Сешнс, Уильям Грант Стилл, Уолтер Пистон. С. 111–138; Джордж Антейл, Лео Орнстайн, Чарлз Айвз, Карл Раггс, Уоллингфорд Риггер, Джон Беккер, Генри Кауэлл. С. 168–210; Гарри Парч (совместно с Л. О. Акоюном). С. 313–323; Стив Райх, Филип Гласс. С. 324–335, 343–363; Джордж Крам. С. 373–383 // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие для вузов / отв. ред. М. В. Переверзева. М., 2007. (6,0 п. л.)
3. Уильям Биллингс и традиции пуританского хора // Старинная музыка. 2011. № 1–2. С. 43–51. (0,36 п. л.)
4. Американская пятерка // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 197–209. (0,5 п. л.)
5. Луи Моро Готчок и традиции американского романтизма // Музыковедение. 2008. № 7. С. 33–41. (0,36 п. л.)
6. Энтони Филипп Хейнрих и композиторская практика США первой половины XIX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. М., 2008. С. 36–55. (0,85 п. л.)
7. К 230-летию независимости США: культурные контакты Московской консерватории с американскими музыкантами // Музыковедение. 2007. № 1. С. 66–68. (0,13 п. л.)
8. Энтони Хейнрих и Джордж Кэтлин (Из истории американской музыкальной культуры) // Американистика: литературные взаимодействия; междисциплинарные исследования / отв. ред.

- Э. Ф. Осипова. Материалы секции американистики XXXIX международной филологической конференции, проходившей 15–20 марта 2011 года в Санкт-Петербургском университете на Факультете филологии и искусств. СПб., 2010. С. 34–38. (0,16 п. л.)
9. Дэн Рудьяр и восточные культуры // Американистика: литературные взаимовлияния; междисциплинарные исследования. Выпуск 2 / отв. ред. Э. Ф. Осипова. Материалы секции XL международной филологической конференции, проходившей 14–19 марта 2011 года на Филологическом факультете Санкт-Петербургского университета. СПб., 2011. С. 59–64. (0,22 п. л.)
 10. Музыка США // История США. Т. 1. М., 1983. С. 596–606. (0,45 п. л.)
 11. Музыка США // История США. Т. 2. М., 1985. С. 510–521. (0,5 п. л.)
 12. Музыка США // История США. Т. 3. М., 1985. С. 557–568. (0,5 п. л.)
 13. Мультимедийный проект Харри Парча «Ослепленные яростью» // Музыка в системе межкультурных коммуникаций. Сб. ст. / ред.-сост. И. М. Ромащук. М., 2009. С. 70–77. (0,36 п. л.)
 14. Эдгар Варез / Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ю. Юнусова. М., 2011. С. 135–172. (1,68 п. л.)
 15. Дэн Рудьяр и ультрамодернизм в США // Музыка и время. 2011. № 4. С. 39–42. (0,16 п. л.)
 16. Социально-политический музыкальный театр в контексте движения левых сил эпохи Великой Депрессии // США и Канада: экономика, политика, культура. 2012. № 6. С. 83–102. (1 п. л.)
 17. Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Монография. М., 2012. 504 с. (24 п. л.)

Подписано в печать: 15.08.2012
Объем: 2,7 усл.п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 604
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, ул. Рождественка, д. 5/7, стр. 1
(495) 623-93-06; www.reglet.ru