

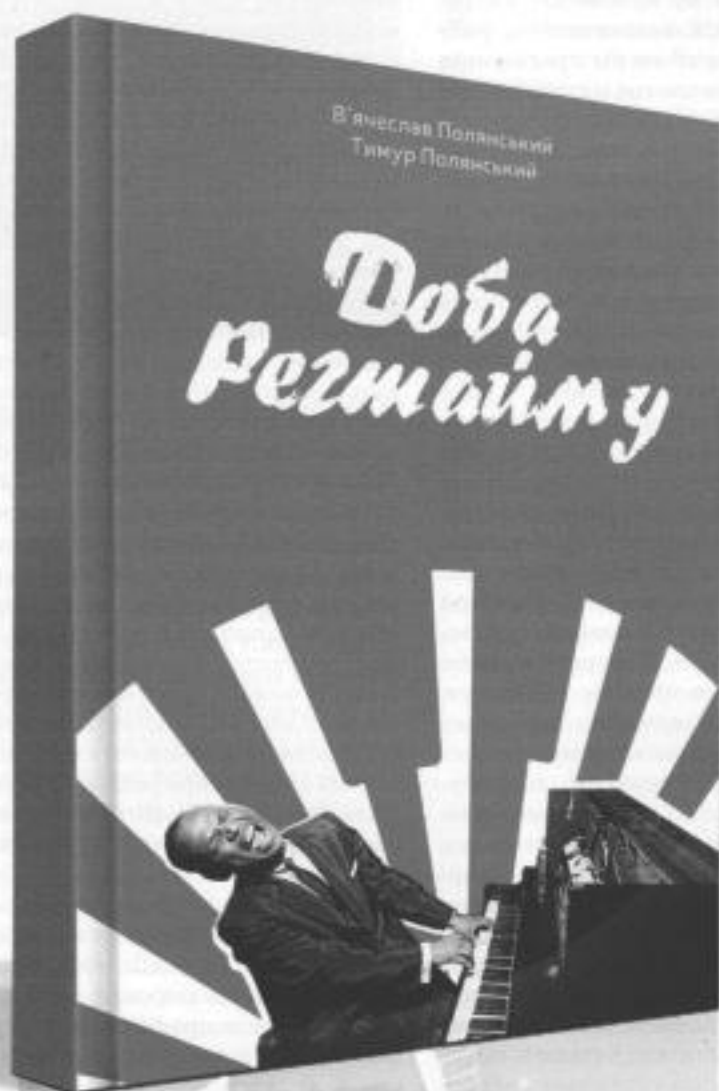
Вячеслав Полянський  
Тимур Полянський

## ГЛАВА З КНИГИ «ДОБА РЕГТАЙМУ»

# РЕГТАЙМ І МУЗИКА АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

*У безмежному світі музики все співвіднесено, взаємопов'язано. Ніщо не може розвиватися відокремлено. Усі жанри в музиці «перегукуються» і чують один одного.*

*Родіон Щедрин*



Регтайм потрапив у Старий Світ у першому десятилітті ХХ сторіччя, і виявився напрочуд співзвучним багатьом типовим явищам тогочасного мистецтва. Це був період перегляду і критичного осмислення концепції європейської культури, подолання звичних уявлень про літературу, музику, пластичні мистецтва. Зароджувалися всілякі експериментальні течії та напрями, у яких сталим академічним і романтичним канонам нерідко протиставляли нові, нігілістичні, навіть радикальні, викладені в численних теоріях і деклараціях.

Заперечення сентиментальності та чутливості, маніфести футуристів із закликами виганяти з мистецтва такі «інтелектуальні отрути», як «прагнення до краси, фатальної та ідеальної», захоплення композиторської молоді Європи естетикою мюзик-холу, естрадного ревію – усе це результат інтенсивного формування основ нового художнього світовідчуття, усвідомлення вичерпності традиційних засобів виразності. Звідси і підвищений інтерес до синкопованої музики, імпровізації, джазу, унаслідок чого почали виникати нові стилі та методи композиторського письма.

Отже, з'явившись в Європі, регтайм, кек-юк і взагалі незнані доти афроміканські ритмоінтонації відразу потрапили у поле зору музикантів академічної традиції, насамперед групи молодих композиторів сучасної французької музики, що увійшла в історію під назвою «Шістка».

І це не випадково.

Задовго до появи джазу в Європі, у французькому мистецтві спостерігався особливий інтерес до негритянської культури. Так, багато мотивів робіт Поля



Сезанна, Анрі Тулуз-Лотрека, Кіс Ван Донгена, раннього Пікассо й інших художників були нав'язані негритянською тематикою. Взагалі, у французькій культурі того часу спостерігалася тенденція до поєднання незвичних стильових манер, асиміляції різних позанаціональних елементів, і Париж, як центр цих процесів, приваблював багатьох талановитих, сповнених сміливих ідей представників багатьох національних традицій, зокрема афроамериканців. Значний успіх мали виступи менестрельних гуртів і ансамблів з Америки, наприклад, оркестру раніше згаданого «короля маршів» Джона Філіпа Сузи, «*Syncoated Band*» Луїса Мітчела, «*Hell Fighters*» Дж. Юропа (який навіть був запрошений для участі в параді з нагоди закінчення Першої світової війни). На французькій концертній естраді, у численних кабаре та ресторанах користувалися популярністю мелодії негритянських пісень і танців.

Без сумніву, у тому, що нова ритміка найвідчутніше дала про себе знати саме у Франції, величезну роль відіграли і давні видовищні традиції культури цієї країни, приміром, ярмарковий театр, який досяг розквіту ще в XIV столітті та відроджений у менестрельному виконавстві на початку ХХ. Отже, саме французькі професійні композитори стали піонерами в галузі взаємодії музики академічної та неакадемічної традиції. Проте не менш активними були й інші країни, де багато творів написано під впливом джазу.

Слід зазначити, що композитори академічної традиції зазвичай не прагнули створювати суто джазові твори. Вони найчастіше використовували лише окремі елементи джазу, які, втративши свою специфічність, трансформувалися в абсолютно нові засоби виразності. Переважно це стосувалося поліритмічної природи цієї музики, остинатності та синкопованості її ритму. А оскільки перші кроки джазу були пов'язані саме з танцювальною музикою, то більшість п'єс створювали у формі побутових танців, які відізнялися простотою та доступністю для сприйняття. Наведемо кілька найбільш характерних прикладів творів композиторів різних національних шкіл, безпосередньо пов'язаних як з регтаймом, так і взагалі з джазом.

Блискучою стилізацією ран-

нього регтайму є «Кек-уок Голлівого»\* («*Golliwog's Cakewolk*») з циклу «Прелюдії для фортепіано» Клода Дебюссі (1862 – 1918), який у деяких виданнях перекладають ще як «Ляльковий кек-уок».

\*Голлівог – назва гротескової чорної ляльки чоловічої статі. Таке прізвисько мали й персонажі у спектаклях чорних менестрелів.

У цій п'єсі вражаюче точно узагальнено головні риси регтайму:

а) специфічна ритмічна організація, в основі якої вже відома ритмічна формула  $\text{♪ ♩ ♪}$ :

б) ударні акценти на слабкій долі;

в) характерний прийом звуковидобування з підвищеною жорсткістю артикуляції;

г) паузи на першій долі тощо.

C. Debussy "Golliwog's Cakewolk"

*Allegro giusto*

Мотиви менестрельної естради звучать і у прелюдії Дебюссі з того самого циклу, який так і називається – «Менестрелі» («*Minstrels*»). У ній засобами фортепіанної фактури дуже дотепно та винахідливо передано і «котячу», ковзаючу ходу, і танцювальні па акторів менестрельного театру, а також характерні прийоми гри на банджо, тамбурині та кістках – головних інструментах менестрельного «бенду».

C. Debussy "Minstrels".

*Modéré (Nerveux et avec humour)*

*Mouvt*

Отже, можна стверджувати, що знайомство композитора з джазом, особливо з ранніми його формами, було достатньо ґрунтовним. І хоча джазовий прототип у них один і той самий – регтайм і споріднений з ним кек-уок – цілком очевидно, що Дебюссі, як і багато інших композиторів академічного напрямку, сприйняв джаз у найрізноманітніших його проявах, і ці п'єси справедливо сприймаються як «родзинки» його фортепіанних циклів. А в 1903 році він написав ще і «Рапсодію для саксофона з оркестром».

Джаз цікавив і **МОРИСА РАВЕЛЯ (1875 – 1937)**, хоча

ки твір А. Онеггера (з використанням рег-ритміки) – «Концертіно для фортепіано з оркестром». Це тричастинний цикл, у якому композитор, застосовуючи той чи інший джазовий елемент, майстерно грається своїм умінням поєднувати різні техніки. Це надзвичайно прозорий, рухливий, позбавлений «великої техніки» та віртуозності романтизму, сповнений розкріпачених ритмів твір – блискучий зразок синтезу протилежностей: міської пісенності Франції, елементів негритянського джазу та складної політональної музичної мови, такої типової для Онеггера.

Один із шляхів розвитку музичної культури вбачав у джазі й найбільш парадоксальний композитор французької «Шістки», її «духовний батько» – **ЗПІК САТІ (1866 – 1925)**. Безперечний авторитет і творчий наставник цього об'єднання, Саті став своєрідним індикатором оновлення, що миттєво відреагував на нові впливи і визначив нові шляхи розвитку своєї культури. До речі, дванадцятигонову систему він також почав використовувати раніше за ін-



ознаки регтайму в його творах проявляються не так явно, як у Дебюссі. Передусім, потрібно відмітити його інтерес до танців джазового характеру: фокстрот Чайника і Чашки, а також танок метеликів і бабок з опери «Дитя і чаклунство». Побіжно Равель торкнувся і блюзу, інтонації якого можна почути як у «Концерті для фортепіано G-dur», так і в «Сонаті для скрипки і фортепіано». Перша тема Allegro фортепіанного Концерту №2 для лівої руки, якою також і завершується концерт, теж має явно виражений джазовий характер: достатньо звернути увагу на характерний рух паралельними тризвуками у виконанні ансамблю духових. Цей прийом часто використовують у традиційному джазі.

Джазова лексика проникла і в твори **АРТУРА ОНЕГГЕРА (1892 – 1955)**, хоча, у цілому, її вплив на творчість цього майстра, одного з найвизначніших композиторів ХХ століття, був не таким значним, на відміну від опусів його колег по відомій «Шістці». Нова ритмоінтонаційна сфера цікавила Онеггера, передусім, як потужний засіб оновлення музичної мови, і тому, використовуючи джазові ідіоми, створюючи алюзії на джазову ритміку, він усе ж залишався у межах наявної європейської традиції.

Показовою в цьому плані є ораторія-містерія «Жанна д'Арк на багатті» для солістів, хору й оркестру, де музику високого симфонічного стилю вдало поєднано з простими, легкими для запам'ятовування танцювальними мелодіями, у розробку яких уміло «вмонтовано» окремі елементи джазу, що нагадують регтайм, фокстрот або чарльстон.

Проте найбільш близький до джазової стилісти-

ких французьких композиторів.

Його першою п'єсою, сповненою рег-ритмами, була фортепіанна сюїта «Джек у коробці» («*Jack in the box*»), інший переклад – «Бісик у табакерці». Саме так називалися фігурки ляльок у музичних скриньках, а як відомо, регтайм нерідко виконували за допомогою саме механічних фортепіано, що надавало звучанню бездушності та ляльковості. «Джек у коробці» складається з трьох частин (Прелюдія, Антракт і Фінал), в основі яких лежать характерні прийоми, наближені до регтайму. Особливо яскраво це виражено в ритміці, фактурі та гармонії першої п'єси – Прелюдії: бас-акорд у широкому діапазоні, люфтпаузи, підвищена артикуляція та інші типові риси регтайму.

Під впливом регтайму було створено і багато інших його творів, зокрема балет «Парад», у якому цитати побутових танців, вуличних і кабаре-тних пісень, покладені на гостро синкоповану перехресну ритміку, стають уособленням пульсації пришвидшеного темпу сучасного життя. Музика балету сповнена найнезвичнішими прийомами і шумовими ефектами такими, як стук друкарської машинки, постріл револьвера, удар долонею і громові хвилі. Також використовуються автомобільні клаксони, різні сирени, бутилофон тощо. Центральний номер балету – «*Reg-Time Parade*», який взагалі став однією з популярних сторінок музики Е. Саті. У подальшому багато з того, що знайдено та започатковано композитором, було підхоплено іншими музикантами і знайшло продовження на європейському ґрунті в ХХ столітті.



Творчість Саті справила значний вплив на одно-го з найбільш яскравих сповідувачів духу «Шістки» – **ЖОРЖА ОРИКА (1899 – 1983)**. Це, передусім, знайшло відображення в незвичній виразності мелодики, схильності до іронії, жарту в інтонаційно-образній побудові творів. Захопившись естетикою мюзик-холу і негритянським джазом, він створив оригінальну п'єсу «Прощавай, Нью-Йорк!» («*Adieu, New York*»), витриману в гротесковій манері з елементами регтайму і використанням особливостей популярного на той час фокстроту. Вона призначалася для пантоміми і спочатку була написана для симфонічного оркестру, але згодом автор зробив перекладення для фортепіано. У 20-і роки п'єса «Прощавай, Нью-Йорк!» звучала у багатьох країнах і за популярністю перевершила навіть «регтайми» І. Стравінського.

Джазом були нав'язані і твори **ДАРИУСА МІЙО (1892 – 1974)**, який з усіх композиторів групи «Шість» мав найбільший інтерес до цієї музики. Зауважимо, що як композитор він багато в чому сформувався саме під впливом нетрадиційних, нових для європейської свідомості явищ музичної культури (у цьому випадку негритянського фольклору). Один з прикладів – цикл «Три рег-капріціо для фортепіано», у якому використано не лише характерні прийоми регтайму, але також і різних жанрів традиційного джазу й естрадної музики початку ХХ століття (в одній із п'єс очевидні риси чарльстону).

Інший твір Мійо з елементами регтайму – сюїта «Карнавал у Новому Орлеані». Це чотири п'єси: «Останній день карнавалу! Шикарна солома!» («*Mardi gras! Chic a la paille*»), «Чорне доміно Кажана» («*Domino noir de Cajan*»), «Танці у мосьє Дега» («*On dance chez monsieur Degas*») і «Сто тисяч ударів» («*Les mille cents coups*»). У них (особливо в першій і четвертій) Мійо майстерно використовує різні фактурні елементи регтайму: широкий діапазон в акомпанементі, чергування синкоп у темі, люфтпаузи між реченнями, посилюючі звучання акценти, синкопи і паузи на сильних долях тощо.

Регтаймова ритміка також виразно відчувається і в пантомімі-фарсі «Бик на даху», а в балеті «Створення світу» з'являється абсолютно новий інтонаційний синтез, пов'язаний із традиціями як негритянського, так і латиноамериканського фольклору.

Невтомний експериментатор, він звертається і до бразильської музики. Так з'являється сюїта «Бразильські танці» («*Saudades do Brasil*»), у якій найбільш важливим елементом є ритм. Цікаво, що в цьому творі ритмічна поліфонія створюється шляхом опори мелодії з химерним ритмічним рисунком на постійно повторювану ритмічну схему в акомпанементі – прийом типowo джазовий.

Пожвавлене життя артистичного Парижа, який був у ті роки центром розвитку західноєвропейського мистецтва, приваблювало багатьох молодих музикантів з різних країн світу. З цим містом пов'язаний один з періодів біографії видатного чеського композитора, випускника Празької консерваторії – **БОГУСЛАВА МАРТИНУ (1880 – 1959)**. Зблизившись із французькою музичною культурою, він

G.Auric "Adieu, New York!"

Darius Milhaud.

активно цікавився творчістю К. Дебюссі, І. Стравінського (який жив тоді в Парижі) та, звичайно, відомої «Шістки».

Саме там молодий композитор познайомився з джазом, про який у 1925 році писав: «Поява джазу за наших днів з його прискореним ритмом життя, поспіхом, і підвищеною активністю не випадкова. Це одна з вимог сучасності: безперервний пульс

джазу, єдність у хаосі ритмів відбивають нестримність і нервовість доби, і немає нічого дивовижного в тому, що майже вся молодь повністю прийняла джаз».

До серії фортепіанних творів Б. Мартину, написаних під впливом рег-ритмів, належить цикл «Вісім прелюдій» (у яких він звертається до танцювальних образів), «Фокстрот, народжений на рожку» (з використанням характерної техніки бас-акорд), «Нова лялька» (своєрідна стилізація шиммі\*) і «Блек ботм»\*.

\* **Шиммі** (буквально «сорочка») – салонний бальний танець афроамериканського походження. Виник наприкінці XIX століття в США. Його назва пов'язана з характерними рухами танцюристів, які неначе намагаються струсити з плечей свої сорочки. У Європі був популярний з кінця Першої світової війни до середини 20-х років.

\* **Блек ботм** – танець північноамериканських негрів, що жили в нижній долині річки Міссисипі.

Moderato B. Martinu "Black Bottom"

Ще один чеський музикант, що використовував у своїй творчості елементи джазу, – композитор і піаніст **ЕРВІН ШУЛЬГОФ (1894 – 1942)**. Як і його земляк Б. Мартину, Шкульгоф закінчив Празьку консерваторію, після чого удосконалював власну майстерність у навчальних закладах Відня, Лейпцига, Берліна та Кельна. Ґрунтовно вивчивши класичну спадщину, він зосередив свою увагу переважно на сучасній

музиці. Твори Ігоря Стравінського і Бели Бартока, додекафонія Арнольда Шенберга й Альбана Берга, творчість Леоша Яначека та композиторів «Шістки» – усе це складало коло інтересів допитливого музиканта. Коли з'явилася чвертьтонова система, він почав активно працювати в цій галузі та був одним з перших, хто виконував на підготовленому фортепіано твори Алоїса Хаби\*.

\* **Алоїс Хаба (1893 – 1973)** – чеський композитор і теоретик, засновник чвертьтонової системи.

Природно, що такий музикант не міг пройти мимо джазу, прихильність до якого зберігав упродовж усього життя. «Якщо хто-небудь чув джаз у справжньому складі та зі справжніми виконавцями, – писав він, – той знає, наскільки привабливим є ритмічний і звуковий вплив цієї музики».

Важливе місце у творчості митця займають фортепіанні твори і, передусім, безперечно, ті, у яких втілено специфіку джазу. «П'ять замальовок» (1919) – перший схожий опус, де використано форми таких популярних тоді танців, як фокстрот, уан-степ\* і матчиш\*\*.

\* **Уан-степ** – (буквально «один крок») північноамериканський швидкий танець. У Європі набув поширення у 10-х рр. XX століття.

\*\* **Матчиш** – життєрадісний бразильський народний міський танець. Виник наприкінці XIX століття. У Європі існував до середини 20-х років.

Одну з мініатюр написано у стилі регтайму, техніка якого наклала значний відбиток на багато фортепіанних творів композитора. Потім було створено «П'ять джазових етюдів» (1926), «Джазові ескізи» (1927), «Джазову танцювальну сюїту» (1931), а також цикл «Hot Muzik» (1928), який об'єднав десять синкопованих етюдів на різні види техніки. Але найбільш яскравою є, мабуть, токато на тему шиммі Зеза Конфрі «Кошеня на клавішах» («Kitten On The Keys»).

Зазначимо, що цей дуже популярний твір Конфрі – класичний зразок фортепіанного стилю «Навелті» («Novelty»), одного з відгалужень регтайму. Попри те, що тему токати запозичено, її все ж слід розглядати як виключно оригінальний твір, котрий, поза сумнівом, належить до вершин фортепіанної майстерності митця.

Шкульгоф високо цінував творчість Конфрі та в одній із своїх статей писав: «До його геніальної ритмічної винахідливості я маю найбільшу повагу». Слід відмітити, що твор-

Con brio  $\text{♩} = 108$  E. Schulhoff "Toccata"

чість Ервіна Шультгофа пробудила інтерес до джазу в багатьох його співвітчизників: Е. Буриана, Я. Єжека, А. Мойзеса, К. Рейнера й інших, хто продовжив традиції, закладені цим дуже талановитим музикантом.

Стилістика джазу отримала значне поширення і в творчості німецьких композиторів. Твори, навіяні його впливом є, приміром, у **ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА (1865 – 1963)**. Елементи синкопованої музики можна знайти в його «Камерній музиці №1», де композитор використовує мелодію популярного фокстрота «Вільм-Вільм». У традиціях менестрельної естради написана і фортепіанна мініатюра «Танець дерев'яних ляльок». Природно, що усе це трактується не у своєму чистому вигляді, а в переплавленому з індивідуальним стилем.

Маючи репутацію розвінчувача шаблонів, Хіндеміт створює оригінальну Сюїту для фортепіано «1922» ор. 26, прообраз старовинної танцювальної сюїти, у якій замість старовинних танців використовуються сучасні – шиммі, бостон, регтайм, елементи джазу. До речі, «Регтайм» супроводжується цікавою декларацією: *«Забудь про все, чому тебе навчали на уроках фортепіано, не розмірковуї довго над тим, четвертим або шостим пальцем ти повинен ударити dis. Грай цю музику стихійно, але завжди строго в ритмі, неначе машина. Сприймай рояль як цікавий ударний інструмент і трактуй його відповідно»*.

Вплив джазу позначився практично на всіх основних жанрах музики академічної традиції. Певною мірою це стосується й опери. І тут виняткове значення мають твори композиторів саме австро-німецької школи. Насамперед, це Курт Вайль (1900 – 1950) з його «Оперою жебраків», Ернест Кшенек (1900 – 1991) з операми «Джонні награє» і «Стрибок через тінь», а також Альбан Берг (1885 – 1935) з оперою «Лулу». І хоча «Лулу» написано з використанням додекафонної техніки, проте там є широкий простір для експериментів, як, наприклад, участь джаз-бенду, введення епізоду «Регтайм», котрий відіграє значну роль у створенні музичної характеристики головної героїні, та багато іншого.

Величезний інтерес до джазу, особливо до регтайму, проявив геній ХХ століття **ІГОР СТРАВІНСЬКИЙ (1882 – 1971)**. Пильний до музичних нововведень, експериментатор з різними музичними системами, Стравінський не міг пройти повз такий яскравий музичний феномен, і в його т.з. «джазових» творах регтайм займає особливе місце. Звернемо увагу, що слово «регтайм» введено в назви низки творів великого майстра ще тоді, коли він жив у Європі.

«Регтайм для 11 інструментів» (1918), «Регтайм» з «Історії солдата» (1918), «Piano Rag Music» (1918).

Він писав з цього приводу: «На моє прохання мені надіслали записи негритянської музики, яка мене зачарувала своїм істинно народним характером, свіжістю й новизною ритму, що вочевидь вказує на негритянське походження. Ці враження навіяли думку про створення складного портрета нової танцювальної музики у вигляді концертної п'єси, як у минулому композитори своєї доби віддали належне менуету, вальсу, мазурці». Та і згодом, у його американський період, вплив регтайму теж відчутно. Досить згадати «Прелюдію для джазового оркестру» (1937, друга ред. 1953) і «Ebony Concerto» (1945), створений на замовлення Бені Гудмена. При цьому він не відтворює достеменно всі ознаки жанру, а використовує окремі, особливо характерні елементи, органічно вплітаючи їх у риси власного індивідуального стилю.

Найбільш оригінальний елемент регтайму – ритм, і Стравінський значну увагу приділяє саме джазовій ритміці. Оригінально трактує він і метри-

P.Hindemith "Ragtime"



ку регтайму. За приклад візьмемо «Piano Rag Music».

П'єса починається звичним чотиритактовим вступом у характерному для регтайму парному розмірі 4/4, але впродовж наступних чотирьох тактів метрична структура змінюється: 6/8 (причому трактується як 5/8 + 1/8), потім 5/8, 5/4 і знову 4/4.

Є в «Piano Rag Music» також епізоди без тактової розмітки, де піаністові надано свободу вибору розставляння акцентів у тій чи іншій фразі, що підкреслює імпровізаційну природу джазу.

Для регтаймів Стравінського, як і для інших його так званих «джазових» творів, характерне використання різних фактурних прийомів для створення ефекту ексцентриади, гротеску, що сягають далеко в менестрельну традицію. У поєднанні з дисонансними гармоніями, кластерами, винахідливою акцентуацією вони надають їм особливу, виразну концертність, блиск і урочистість. Щодо форми цих

I. Стравінський «Piano Rag Music»

M.M.  $\text{♩} = 144$

tres fort moins fort

sempre  $\text{♩} = \text{♩}$   $\text{♩} = \text{♩}$

p stacc. lenouveau tres fort

mf subito p

(8) mf

творів, то у Стравінського вона зазвичай набагато складніша й різноманітніша, ніж класичні зразки цього жанру.

Засоби виразності регтайму та джазу позначилися і на творчості американських композиторів академічної традиції, проте використовувати їх останні почали, як не дивно, набагато пізніше за своїх європейських колег.

Парадокс полягає в тому, що професійні композитори того часу не бачили, та, мабуть, і не хотіли бачити на рідному ґрунті багатство й оригінальність не лише негритянського, але також і інших видів національного фольклору. Як пише В. Конен, «жоден з них не помітив менестрельних пісень, не відчув наближення джазової доби. Навіть у період народження джазу, коли багато видатних європейських музикантів зацікавилися його самобутніми народними елементами, американські композитори-«фольклористи» виражали у ставленні до нього «висококобу» зневагу».

У підсумку, одним з перших відомих композиторів, який звернув увагу на афроамериканський фольклор, став зовсім не американець, а єропець **АНТОНІН ДВОРЖАК (1841 – 1904)**, котрий декілька років очолював Національну консерваторію Нью-

Йорка. Свідченням тому теми з його знаменитої симфонії «З Нового Світу» (1893), створені під враженням від негритянських наспівів, синкоповані ритми, що нагадують ранній регтайм у струнному квартеті під назвою «Американський» тощо.

Приклад Дворжака, його гостре зацікавлення афроамериканським фольклором спонукали американських професіоналів пильніше поглянути на те, що звучало навкруги, і чому вони досі не приділяли уваги. У зв'язку з цим показово є творчість **АРТУРА ФАРУЕЛА (1872 – 1952)** та **Г. ГІЛБЕРТА (1868 – 1928)**, автора симфонічної поеми «Танці на майдані Конго», «Комедійної увертури на негритянські теми», «Негритянської рапсодії», «Індіанських сцен» для фортепіано та безлічі інших творів, в основі яких лежать афроамериканські, індіанські й англо-кельтські теми.

У 1910 році, за чверть століття до появи знаменитої «Поргі і Бесс», основоположник класичного регтайму **СКОТТ ДЖОПЛІН** оприлюднив оперу «Тримоніша» («*Treemonisha*»<sup>\*</sup>), музична мова якої є синтезом

афроамериканських і європейських елементів з широким використанням регтайму. Упродовж опери, котра починається та закінчується музикою у стилі регтайму, звучать цитати з творів як самого Джоппліна (фрагмент «Кленового листка» на початку III дії), так і інших авторів.

\* **Тримоніша** – вигаданий характер. Немовля, знайдене під деревом жінкою на ім'я Моніша й тому назване Тримоніша (англ. tree – дерево), зростає героєм, який піднімає свій народ на боротьбу за свободу.

Слід зазначити, що ще до появи «Тримоніші» на американській землі виникали сценічні твори, написані доморощеними композиторами, проте всі вони були лише слабкою копією європейської музичної драми. Тому твір Джоппліна є першою та, що важливо, створеною саме корінним жителем, а тому достеменно національною оперою США.

Та от що цікаво: «Тримоніша» – це громадянська героїчна драма, і мотиви регтайму в інструментальних, переважно танцювальних епізодах, здавалося б, не зовсім відповідають спрямованості теми. Проте, як пише В. Конен, «їх подано не оголено, не «в лоб», а майстерно й тонко втілено, органічно вплетено в загальну музичну тканину».

Любов до джазу, глибоке розуміння цієї гілки американського фольклору пронизує творчість **ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА (1898 – 1937)**, великого американця, який чудово відчував незвичайні виразні можливості своєрідного мистецтва. «Джаз – музика, – писав композитор. – Він користується тими ж нотами, що і Бах <...> Це самобутнє американське досягнення, яке так чи інакше накладе відбиток на музику майбутнього <...> Я вірю, що джаз може стати підґрунтям для серйозних симфонічних творів, що мають довготривалу цінність».

Синтез джазу й академічної музики заклав підвалини низки його творів, написаних у традиціях великих класичних жанрів, таких як «*Рапсодія у блюзових тонах*» (1924), «*Концерт для фортепіано*» (1925), «*Американець у Парижі*» (1928), «*Друга рапсодія*» (1931) і, нарешті, знаменита «*Поргі і Бесс*» (1935), що зіграла виняткову роль у історії американської культури. У концертній інструментальній музиці це так званий «симфонічний джаз».

Щодо регтайму, то у творчості Гершвіна він не представлений відкрито, проте там, де його елементи так чи інакше присутні, відчувається глибоке розуміння природи і стилістики цього жанру. Наприклад, у «*Рапсодії у блюзових тонах*», композиційна структура, побудована на контрастному зіставленні декількох розділів, заснованих на трьох головних темах, з яких перші дві близькі блюзовим наспівам, а у третій чітко вимальовується ритм регтайму. В опері «*Поргі і Бесс*», сповненій гротескних епізодів, у сцені виходу на пікнік звучить грайливий марш, написаний у ритмоінтонаціях регтайму.

Регтайм знайшов відображення і у творах багатьох композиторів-новаторів, які одразу після Стравінського також почали використовувати джазову поліритмію. Так, у другій частині свого двочастинного «*Концерту для фортепіано*» Аарон Копланд (Aaron Copland, 1900 – 1990) – один із фундаторів сучасної американської композиторської школи – як основну ритмічну модель застосовує характерну для регтайму формулу «3 на 4», щоправда, у значно ускладненому та модифікованому вигляді. Принципи джазової поліритмії розробляв Копланд і в інших його симфонічних творах: «*Симфонія для органу з оркестром*» (1924), «*Музика для театру*» (*Music for the Theatre*, 1925) тощо.

Цікаво, що регтайм привернув до себе увагу одного з найсміливіших новаторів музики ХХ століття – американського композитора Чарльза Айвза, негативне ставлення якого до масової популярної музики Америки було загальновідомим. Проте регтайм став винятком, оскільки Айвз одразу відчув його неординарність, абсолютно нову рит-

моінтонаційну сферу, тісно пов'язану з американською народною традицією. І як наслідок – поява таких оригінальних творів, як «*Вулиця Енн*» («*Ann Street*»), «*Танці регтайм*» («*Ragtime Dances*»), цикл «*Три чвертьтонові п'єси*» («*Three quartertone piano pieces*») для двох фортепіано, у якому друга – скерцо-регтайм, тощо.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що за нашого часу, коли джаз отримав наймасовіше поширення, використання його музичної мови професійними композиторами стало стійкою традицією. Елементи джазу органічно увійшли до діапазону засобів виразності сучасної музики, і такий синтез уже не сприймається як щось виняткове. Щодо регтайму, то навіть поверховий погляд на музику першої половини ХХ століття дозволяє стверджувати, що цей феномен був лідером у списку всіх джазових і квазіджазових стилів, до яких зверталися композитори академічної традиції.

Сьогодні джазова музика сягнула далеко вперед від свого першоджерела, і звернення до регтайму стали доволі рідкісними. І це природно. За допомогою синтезу академічних і масових жанрів створюють джаз- і рок-симфонії, рок-опери та рок-балети, формують дедалі новіші типи синтезу. Проте, якщо уважніше придивитися, то в основі усієї цієї бурхливої динаміки жанрів лежить усе той самий моторно-ритмічний елемент, усе та сама темпова енергія старого доброго регтайму. А оскільки взаємодія двох галузей музики – процес відкритий, тривалий, зі своїми перервами, хвилями та ретро-тенденціями, то не можна виключити актуалізацію

Tempo di marcia giocoso Выход на пикник

звернення до засобів виразності регтайму на абсолютно новому витку композиторської техніки. Так що крапку в цьому питанні ставити, мабуть, рано.

Наостанок наведемо цитату із статті «*Джаз і нова музика*» одного з видатних російських композиторів ХХ століття Едісона Денисова, контакти якого з цариною джазу загальновідомі: «*Ми не повинні ставати снобами лише через те, що багато хто пов'язує народну музику і джаз із примітивними видами мистецтва, закривати дорогу їх природно-му проникненню в серйозну музику*».