

Г. Шнеерсон

американская
песня

Г. Шнэрсон

Софийская
СКАД
ПОЭЗИЯ

«Советский Композитор» Москва 1977



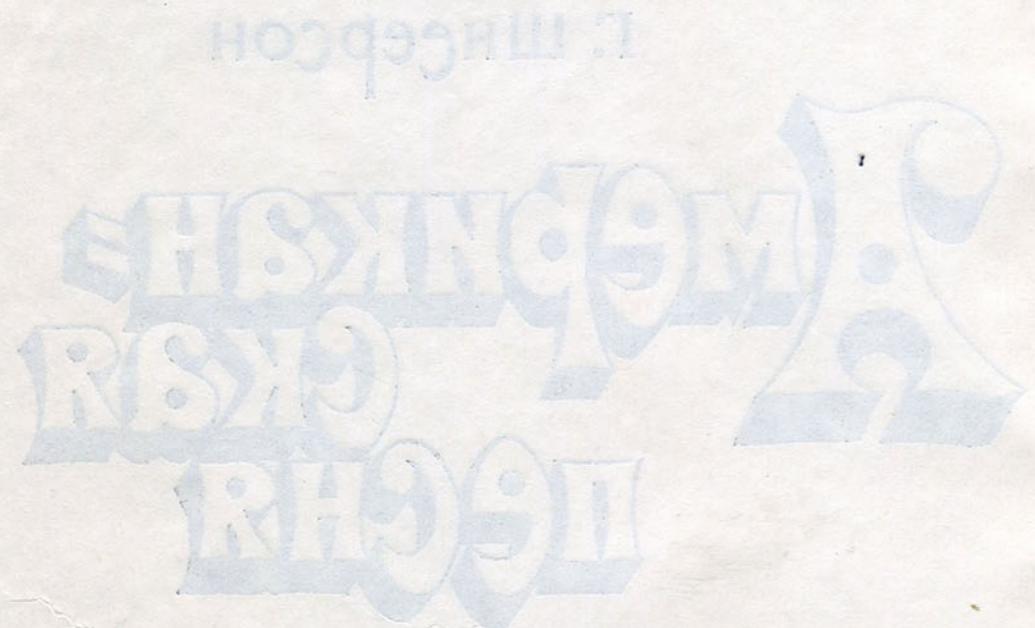
Г. Шнэрсон

Американская песня

Шнэрсон Г. Американская песня. М.: Советский композитор, 1977.

G. Shneerson * American Song *

«Советский Композитор» Москва 1977



Ш 90105—094 482—76
082(02)—77

© Издательство «Советский композитор», 1977 г.

Книга о песенном искусстве Соединенных Штатов Америки. Об истоках, социальных судьбах, стилистических и этических чертах народной и профессиональной песни. Тема эта широка и неисчерпаема. Имеющиеся материалы — ноты, грампластинки, книги и статьи исследовательского и информационного характера — практически необозримы. Сложность задачи — представить в сжатом обзоре эту многоплановую тему — была ясна автору с самого начала, когда он только приступал к сбору материалов для будущей книги. Но одновременно и рос интерес к теме, открывавшейся перед ним разными сторонами, чаще привлекательными, но порой отталкивающими. Так или иначе, история современной американской песни не может оставить равнодушным ни одного исследователя, занимающегося музыкально-социологическими проблемами.

Легко преодолев в конце XIX века национальные рубежи, музыка народов Америки вырвалась на мировые просторы, став достоянием

От автора

Книга о песенном искусстве Соединенных Штатов Америки. Об истоках, социальных судьбах, стилистических и этических чертах народной и профессиональной песни. Тема эта широка и неисчерпаема. Имеющиеся материалы — ноты, грампластинки, книги и статьи исследовательского и информационного характера — практически необозримы.

Сложность задачи — представить в сжатом обзоре эту многоплановую тему — была ясна автору с самого начала, когда он только приступал к сбору материалов для будущей книги. Но одновременно и рос интерес к теме, открывавшейся перед ним разными сторонами, чаще привлекательными, но порой отталкивающими. Так или иначе, история современной американской песни не может оставить равнодушным ни одного исследователя, занимающегося музыкально-социологическими проблемами.

бесчисленных эстрадных оркестров, «завлекательных див» европейских кафешантанов, исполнителей водевильных куплетов и танцев. Бурная американская музыкальная экспансия дала мощный толчок новым течениям в искусстве малых форм многих стран мира. В причудливо синкопированных ритмах кэкуоков и рэгтаймов, матчишей и тустепов, в задорных ариях из музыкальных спектаклей Ховарда, Кохана, Герберта, в бодрых маршах Сузы, в «дикой» романтике ковбойских песен европейская публика услышала голос нового искусства, рожденного в иной национальной среде, обладающего неиссякаемым запасом оптимизма, грубоватого юмора.

17 ноября 1918 года — дата первого выступления на европейском континенте американского джаза. Это был нью-йоркский джазбанд Гарри Пильсера, начавший свои гастроли на сцене парижского мюзикхолла «Казино де Пари». Резонанс этих выступлений был подобен шоку, поразившему воображение не только творцов легкой развлекательной музыки, но и глубоко задевшего творческое любопытство таких композиторов, как Игорь Стравинский, Морис Равель, Эрик Сати, Дариус Мийо, Жорж Орик, отдавших дань новому музыкальному явлению в ряде сочинений.

По мере развития граммофонной промышленности, звуковой кинематографии, радио и телевидения американская «индустрия развлечений» завоевывает все более широкие массы слушателей, во многом определяя пути развития современной легкой музыки и массового танца. Из США в Европу пришли уанстеп, тустеп, фокстрот, шимми, чарльстон, твист, шейк. Тысячи и тысячи европейских вокалистов и джазанов внимательно следили за изменением стилей в американской джазовой музыке — сунт-джаз, синг, кул, хот, буги-вуги, би-боп, фриджаз, рок-н-ролл, — немедленно, чтобы не отстать от моды, подхватывая эти новинки.

В конце 40-х годов в Америке родился новый театральный жанр — «мюзикл» — музыкальные комедии с разговорными эпизодами, обычно на сюжеты, заимствованные из большой литературы (Шекспир, Сервантес, Бернард Шоу, Шолом Алейхем и др.), переработанные в современном духе. Такие мюзиклы, как «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Фредерика Лёве, «Скрипач на крыше» Джери Бока, выдержавшие по несколько тысяч ежевечерних

представлений на Бродвее, стали достоянием многих театров мира. Отдельные вокально-танцевальные номера из лучших мюзиков являются неувядаемыми «боевиками» мировой эстрады.

Наконец, 60-е годы выдвинули массовое явление — поп-музыку, захватившую сознание десятков миллионов юношей и девушек во всем мире. Хотя это шумное вокально-гитарное искусство впервые проявило себя в Англии, все же именно Америка сумела придать этому движению подлинно массовый характер, поставив его на скользкие коммерческие рельсы...

Обладая колосальными техническими и финансовыми средствами, американская индустрия развлечений распространила свое влияние далеко за пределами США. Во многих странах, особенно это относится к странам развивающимся, не обладающим пока еще своей граммофонной промышленностью и достаточно самостоятельными каналами массовой информации, назойливая пропаганда американской музыкальной продукции представляет серьезную угрозу для развития национальной художественной традиции.

Широкий международный резонанс развлекательной музыки США, повсеместное распространение американского джаза, мюзиков, музыкальных фильмов, песен, танцев объясняется, конечно, не только огромными масштабами пропагандистского аппарата, которым располагает развлекательная промышленность Америки, с ее мощной финансовой базой. Здесь, несомненно, важную роль играют определенная функциональная направленность и специфические внутренние качества американской легкой музыки, придающие ей особую привлекательность для миллионов любителей песни и танца на разных континентах нашей планеты. Это, прежде всего, заложенная в этой музыке напористая ритмическая энергия, вызывающая у слушателей желание двигаться, преодолевая постоянные синкопические нарушения метра; это — новизна ладо-интонационного строения мелодики, оригинальные, нестандартные звучания инструментальных ансамблей, импровизационная свобода трактовки любой пьесы. Именно эти, новые в начале XX века, черты (ныне уже ставшие общим местом) создали ей на Западе славу «универсального» массового искусства нашего времени.

XX век выдвинул в Америке немало высокоодаренных композиторов легкой музыки, отличных певцов и инструменталистов, широко из-

вестные джазовые коллективы. Однако основным источником обновления средств и стиля современной песенно-танцевальной музыки были не эти высокопрофессиональные артисты, но — богатейшая сокровищница национальной музыки, сложившаяся в веках народно-песенная традиция, в формировании которой приняли участие многие этнические группы, составившие основу американской нации.

Обращаясь к песенной истории США, исследователь не может не ощутить внушительные масштабы движения и характерные именно для этой страны формы становления фольклора, развивающегося на протяжении столетий, истекших со времени закрепления на Американском материке пришельцев из Европы.

Настоящий труд посвящен обзору американской песни нашего времени. Тем не менее автор считает необходимым вкратце напомнить читателям о тех исторических условиях, в которых складывались отдельные пласти американского песенного искусства, музыкального фольклора, отличающегося редкой пестротой содержания, жанров, форм, языка и при этом обладающего своими, только ему присущими «родовыми признаками».

Считаю своим долгом выразить глубокую благодарность моему другу Питу Сигеру, замечательному американскому поэту-песеннику, без действенной помощи которого эта книга не могла бы быть написана.



Боб Дилан

мечательную исполнительницу американских народных и социальных песен Джоан Баэз, негритянских певцов Одетту, Ричи Хэвенса, Фреда Киркпатрика.

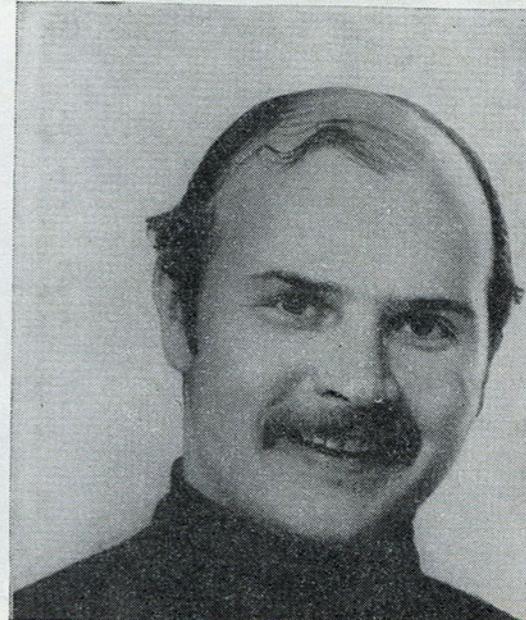
Приведу фрагменты из статьи Пита Сигера, написанной им для журнала «Музыкальная жизнь» (май, № 9, 1970 года), рассказывающей о грандиозном митинге в Вашингтоне, собравшем у памятника Джорджу Вашингтону около 400 тысяч человек. Наряду с политическими антибоевыми речами ораторов здесь прозвучали песни ряда «фолкников», проникнутых страстным призывом бороться за мир.

«...Арло Гатри спел две песни, написанные его отцом Вуди Гатри. В одной из них есть такая строфа:

Зачем ваши линкоры плывут в мой океан?
Зачем ваши бомбы падают с моего неба?
Зачем вы сжигаете мои города и селения?
Вот что я хочу знать, вот на что я требую ответа!

...Молодой гитарист и композитор Том Пакстон исполнил две внешне спокойные, но страстные песни...

Знаменитый дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра



Том Пакстон

Леонард Бернстайн тоже вышел на эстраду и сел играть вместе со струнным квартетом. Гигантская аудитория, затаив дыхание, слушала эту музыку: я думаю все были рады услышать столь необычную для такой ситуации форму музенирования...

Автору этих строк тоже довелось выступить на митинге. Вместе со своим другом, замечательным негритянским певцом Фредом Киркпатриком, я спел песню, содержание которой касалось всех, кого волнуют проблемы войны и мира. Короткий рефрен: «Верните наших парней домой!», подхватили хором все. После того, как песня кончилась, я вопросительно посмотрел на председателя, чтобы увидеть, осталось ли время еще для одной песни. Он одобрительно кивнул мне и мы с Киркпатриком затянули короткую фразу, которая сама по себе кажется совсем непрятязательной... Однако эта песня доставила мне одно из самых необычайных переживаний всей моей жизни...

Мы напевали снова и снова одну-единственную фразу, услышанную мною впервые на пластинке «Битл»:

«Мы говорим одно — дайте миру шанс!»



Джуди Коллинз

№ 58
Lento

All we are say ing is
give peace a chance.
All we are
say ing - is give peace a chance.

Киркпатрик и я затянули эту короткую песню, не будучи уверенные в том, как ее примут. Однако после четырех или пяти повторений люди уже пели ее вместе с нами; постепенно они поднялись со своих мест, подняли руки вверх, изображая букву «V» — символ победы. И наконец, они стали раскачиваться слева направо, назад и вперед в медленном движении песни. Популярный дирижер оркестра легкой музыки Митч Миллер вскочил на сцену; чтобы помочь нам сохранять верный ритм этого движения, он тоже стал раскачиваться, как бы диригируя



Ричи Хэвенс

аудиторией. Питер, Полль и Мери присоединились к нам у микрофона. Мы пели нашу коротенькую фразу снова и снова, целых восемь или десять минут... Потрясающее впечатление производил этот многоголосый хор и равномерное движение сотен тысяч людей!»

Мы привели эту обширную цитату из статьи Сигера, как яркий пример организующей и пропагандистской роли песенного оружия в борьбе за мир, за сплоченность людей перед милитаристской агрессией.

Среди нового поколения творцов и исполнителей народных и социальных песен в США, выдвинувшихся в 60-х годах, выдающееся место занимает высокоодаренный поэт и композитор Боб Дилан (1941). Его настоящая фамилия Циммерман, которую он переменил на Дилана в честь своего любимого поэта Дилана Томаса. С гитарой за спиной с юных лет бродил он по городам Америки, распевая сложенные им самим песни. Уже в 19 лет к нему пришел огромный успех и широкое общественное признание, как талантливейшего выразителя чаяний нового поколения американцев, отвергающих культ доллара и наживы, называющих своими именами болезни буржуазного общества, требующих перемен.

в США, рок-н-ролл сыграл значительную роль в зарождении остройшего конфликта между «отцами и детьми» в буржуазном обществе, в отчуждении молодежи от старшего поколения, наконец, в становлении и развитии массового движения хиппи. Шумный и грубый рок-н-ролл, довольствующийся малоосмысленной стряпней ремесленников-текстовиков, вызывал протесты не только у добропорядочных хранителей семейных устоев и буржуазной морали, но и сторонников возрождения национальной песенной традиции, социально-направленного искусства.

Не могли не встревожиться новым массовым поветрием деятели движения «фолкников», хорошо понимавшие разрушительную стихийную силу воздействия на молодых «рёковой агрессии». Неудивительно поэтому, что появление на фестивале народной музыки Боба Дилана — одного из самых любимых молодежью поэтов-певцов с рок-н-ролловым ансамблем электроинструментов — было встречено обструкцией со стороны ревнителей традиций народного искусства. Наиболее горячие головы из лагеря «фолкников», в том числе и руководство журнала «Sing out!» даже готовы были воспринять этот неожиданный шаг Дилана, как переход во враждебный лагерь.

Как уже говорилось, эта далеко не простая для Дилана уступка требованиям моды не повлекла за собой отказа певца от интеллектуальной поэзии, от поисков сильных, убеждающих слов и образов, новых песенных форм. Силой своего таланта он смог преодолеть стандартные формы и грубые проявления коммерческого рок-н-ролла — искусства антиинтеллектуального по своей природе и внести в него дух подлинной поэзии, политической страсти. Этим Дилан открыл новый путь своим последователям — поэтам-песенникам и певцам, искавшим пути к завоеванию симпатий молодежи, горячо увлеченной рок-н-роллом. Назовем лишь несколько имен — Дон Маклин, Нейл Янг, Джеймс Тейлор, Ван Моррисон, Пол Саймон. Написанные ими песни, будучи рассчитанными на характерные для рок-н-ролла формы исполнения, тем не менее привлекают содержательностью текстов, выражающих жизненные проблемы американского общества.

Связав воедино традиции народной и политической песни с элементами рок-н-ролла, Боб Дилан стал примером для подражания английской группы «Beatles», а затем и всех аналогичных групп, появившихся на европейском и американском песенном горизонте под эгидой нового движения «поп-музыки».

Однако прежде, чем обратиться к этому чрезвычайно значительному по своим масштабам музыкально-социальному явлению, необходимо хотя бы бегло осветить современный этап в жизни музыкального искусства негритянского населения США, его роль в национальном движении народа, борющегося за свои человеческие права. В начале этой книги уже говорилось о негритянской музыке, как об одном из

какой трудности даже для безголосых певцов, поскольку они поют в микрофон через мощные усилители, регулируемые специальной электронной аппаратурой.

Наиболее яркими представителями рок-стиля и бита начала 60-х годов были негритянские артисты Чук Берри, Клиф Ричард, Фэйтс Домино, исполнявшие под аккомпанемент электрогитар специфический «рок-репертуар», отражавший новые веяния в психике американской молодежи, затрагивающий тематику повседневной жизни. Мелодическое содержание их песен близко негритянскому фольклору. Тексты чаще всего создавали сами певцы, пользовавшиеся огромным успехом у молодежной аудитории, раскупавшей их грампластинки, выпускавшиеся миллионными тиражами.

Новая страница в истории массовой музыкальной культуры США открывается с приездом в Америку в феврале 1964 года на длительные гастроли знаменитой английской группы «Beatles». Первый же спектакль-концерт «Битлов» в Нью-Йорке произвел ошеломляющее впечатление на аудиторию, состоявшую в основном из юношей и девушек. Как сообщала нью-йоркская пресса, «успех английских парней был подобен взрыву атомной бомбы», «охваченная небывалым энтузиазмом, публика готова была слушать всю ночь» и т. д. в том же духе.

Триумфы следовали за триумфами во все возрастающих масштабах по мере продвижения группы по большим и малым городам Америки. Битлы намного превзошли все рекорды по части сборов, гонораров, числа выпущенных грампластинок, всех своих предшественников на эстрадных подиумах страны, включая Франка Синатра и Элвиса Пресли, недавних кумиров американской публики.

Не заставили себя ждать и многочисленные последователи и прямые подражатели стилю и манере битлов из числа профессиональных и самодеятельных песенно-инструментальных групп, исповедующих эстетику и стиль рок-н-ролла. Миновало несколько месяцев и между битлами и той частью американской молодежи, которая все решительней становилась в оппозицию к буржуазному окружению, лицемерной морали и нравам «общества потребления», установились тесные контакты. Речь идет о массах юношей и девушек, нередко подростков, которые в поисках независимости и призрачной свободы покидают родные семьи, чтобы бесцельно бродяжничать по стране. Их моральные и эстетические представления туманны и неопределенны, так же как и жизненные цели. Они легко поддаются влияниям анархистствующих теоретиков из разряда «новых левых». Принимая разные формы на разных стадиях развития, это движение молодых, получившее название «хиппи-революция», обрело в поп-музыке свое место. Битлы с первых же выступлений захватили молодых американцев антиэлитарной направленностью «эстетики», опровергающей все идеалы артистической добропорядоч-

ности, острыми по содержанию песенками, преувеличенным до предела возможного уровнем звучания, вызывающим поведением на эстраде и в жизни. Конечно, все четверо битлов обладали и подлинно-артистическими достоинствами, умением отдаваться до конца стихии самовыражения, буйным темпераментом, врожденной музыкальностью.

«Песни битлов вполне отвечают настроениям молодежи, — говорит английский писатель Джеймс Олдридж, — они умеют даже из вульгарности извлекать какую-то неистовую поэзию».

В отличие от инструментального, по-преимуществу, искусства джаза, поп-музыка является прежде всего вокальной, основанной в своих лучших образцах на своеобразном претворении традиций европейского (английского и шотландского) и афро-американского народного творчества.

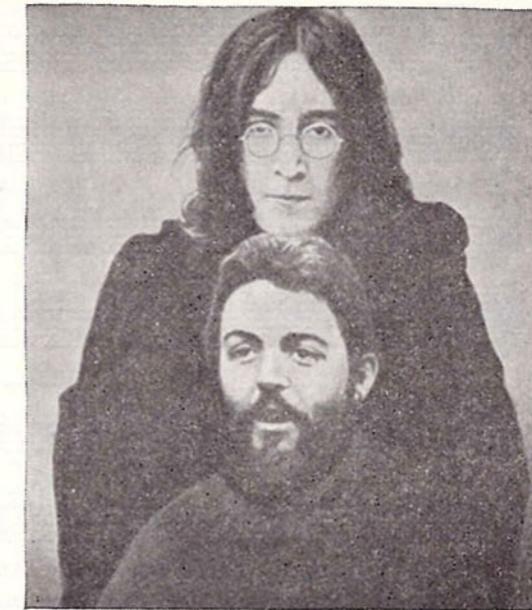
Поп-музыка, а именно под таким названием в историю буржуазной музыкальной культуры второй половины XX века входит новая волна массового музенирования, оказывает сильное воздействие на все стороны развлекательной промышленности, на вкусы массового потребителя музыки, на его прически, одежду, нормы поведения.

Знакомство со сборниками и грамзаписями номеров из репертуара битлов демонстрирует неоспоримую талантливость Джона Леннона, автора почти всех текстов, и мелодическую изобретательность Пола Маккартни, их умение в лаконичной и всем доступной форме выражать проблемы, волнующие молодое поколение наших современников, начиная, конечно, с любовной тематики (не менее 75 процентов) и кончая песнями, затрагивающими острые вопросы социально-политического характера — неприятие буржуазного уклада жизни, конфликт двух поколений, борьба за мир.

В нотных изданиях песни битлов предстают более или менее аккуратно «причесанными» опытной рукой профессионала в изложении мелодии и элементарного гармонического оформления. Нотная запись — только приблизительная канва, служащая основой для свободной вокально-инструментальной импровизации. Усиленные электронной аппаратурой, голоса певцов и оглушительный звон гитар порой вырастают до «иерихонской» мощи. Исступленные выкрики певцов, хаос и аномалии в гармонии — все сливается в экстатической шумовой оргии, составляющей сущность «психедельического» (галлюцинатного) воздействия поп-музыки на аудиторию.

И все же группа «Битлз» выделяется среди других поп-групп относительно более сдержанной манерой исполнения и более содержательным репертуаром. В сфере поп-музыки «Битлз» явление уникального порядка и по историческому месту их вклада в массовые музыкальные жанры, и по влиянию на международный музыкальный рынок. Достаточно обратиться к статистике, регистрирующей песенные «бестселле-

Джон Леннон и Пол Маккартни



ры» последних десяти-двенадцати лет, вспомнить о баснословных барышах, полученных предприятиями, образовавшимися вокруг этих четырех артистов.

За годы существования «Битлз» участники этой группы превратились из неотесанных подростков в избалованных безудержным поклонением молодежи и рекламной прессой изысканных денди — владельцев замков и роскошных вилл, прогулочных яхт и гоночных автомобилей. Тем не менее ради сохранения «хиппи-престижа», битлам приходится по-прежнему разыгрывать на эстраде роль развязных «люмпенов», одержимых манией ниспровержения буржуазного образа жизни и устоявшихся моральных норм.

Надо отдать справедливость коллективному разуму группы: они всегда отдавали себе отчет в необходимости поисков новых форм поп-спектакля и постоянного обновления репертуара. В ранних песнях Леннона-Маккартни особенно рельефно проявляются черты английского музыкального фольклора. Приведу в качестве примера созданную ими в 1963 году песню «Вся моя любовь тебе». Изыщная мелодия, лирическое послание любимой, извечная тема расставания:

№ 59

Allegro

Close your eyes and I'll kiss you to - mor - row I'll
miss yon Re mem - ber I'll al - ways be true.
And then while I'm a way I'll write
home ev - ry day. And I'll send all my
lov - ing to you. I'll pre - all my
lov - ing I will send to you all my
lov - ing. dar - ling I'll be true.

Им же принадлежат десятки песен, трактующих тему одиночества юного существа, затерянного в джунглях капиталистического города. В таких песнях текст и музыка достигают убеждающей выразительности. Нешаблонная, интонационно свежая мелодия песни «Элеонора Ригби» говорит о несомненном мелодическом даре Маккартни, о его умении интересно распеть слова:

№ 60

Moderato

El - ca - nor Rig - by picks up the rice in the
church where a wed - ding has been, lives in a dream,

waits at the win - dow, wears a face that she
keeps in a jar by the door. Who is it for?
All the lone - ly peo - ple, where do they all come from?
All the lone - ly peo - ple, where do they all come from? и т.д.

Собое место в репертуаре «Битл» заняла уже упоминавшаяся нами песня «Give Peace a chance» («Дай миру шанс», 1969 года), рефрен которой стал своего рода музыкальным символом массового движения трудящихся США за мир во Вьетнаме.

В 1971 году, незадолго до того, как группа «Битл» распалась в связи с уходом оставившегося Джона Леннона, а затем — и Пола Маккартни, ими была создана массовая песня «Power to the People» («Власть народу»), прямо обращенная к трудовому люду:

Власть народу, власть народу немедленно! тэшил — «мои народ». Вы хотите революции — вставайте на ноги, запевайте: власть народу! Миллионы трудаются за гроши. Верните им то, чем они должны владеть по праву. Мы готовы расправиться с вами, когда войдем в город, распевая: власть народу!

По-видимому, однозначная оценка искусства «Битл» невозможна. В этом явлении сочетались две противоположные тенденции: стремление к коммерческому преуспеванию, сознательное потакание вульгарным вкусам и низменным инстинктам толпы, с одной стороны, и талантливые прорывы в подлинную лирику, в мир социальной тематики, осуждающей власть денежного мешка и «истэблишмент» — с другой.

Мелодический стиль песен Маккартни в основном диатоничен. Часто — это удачно найденная ударная строфа, многократно повторяемая и варируемая в процессе групповой импровизации. Ритмический рисунок прост, легко укладывается в пульсацию «бита». Характерная для современной развлекательной музыки синкопировка здесь присутствует в умеренных дозах. Из числа 177 просмотренных мною песен «Битл»¹ лишь в двух-трех десятках можно обнаружить наличие хро-

¹ Beatles Complet. London, 1972.

матизмов в мелодии, зато очень часто встречаются «блюзовые интонации» (пониженные третья и седьмая ступени в мажоре) и пентатонные обороты. Строение песен в нотной записи чаще всего традиционное — запев с рефреном.

«Битл» нашли и утвердили на эстраде внешнюю форму «бит-рок-поп-спектакля», создали характерную драматургию его развития, построенную на монтаже песен, исполняемых хором или солистом, танцевальных фрагментов, электро-шумовых и световых эффектов (так называемый «Lightshow»). Наконец, «Битл» ввели в эстрадную практику «гегемонию мужского начала», противостоящую издавна существующей традиции выдвижения на первый план молодых «сексапильных» актрис. Подавляющее большинство поп-групп обходится без женщины-вокалисток.

Влияние битлов на песенное искусство Америки огромно. Именно они заложили основу широкого массового движения, которое вошло в историю под наименованием «поп-музыка»¹. Между тем своим возникновением и первыми успехами группа «Битл» больше всего обязана американским источникам. Вспоминая о первых шагах своей группы, сформировавшейся в 1959 году в портовых кабачках Ливерпуля, Джон Леннон признался, что долгое время для всех четверых битлов недосягаемым образцом был Эльвис Пресли, с искусством которого они тогда были знакомы только по грамзаписи. «Каждый из нас мечтал стать Эльвисом», — пишет Леннон. Стиль рок-н-ролл, «битовый» инструментарий, электрофицированная эстрада — все это пришло из Америки с тем, чтобы в обновленном виде возвратиться туда же в новом качестве. На поэтическом творчестве Джона Леннона очень заметно сказывается влияние Боба Дилана.

Размышляя о секрете гигантского успеха битлов, Карл Белз пишет:

«Битлы предложили национальной аудитории не только ощущение радости и легкомыслия, но также молодость и любовь... Они открыто отринули «взрослые» ценности, также как и «взрослое» поведение. В своих интервью битлы с издевкой высмеивали попытки газетчиков выудить у них ответы на «важные» вопросы. Они откровенно признались, что главной своей задачей считают коммерческий успех. В то же время их пренебрежительное и насмешливое отношение к этому успеху подчеркивало абсурдность такой позиции. Именно то, что битлы сами осмеивали свои достижения, позволяло им всегда оставаться на одном уровне со своими юными болельщиками. Будучи богачами-мил-

лионерами, они смогли также завоевать и «взрослый» мир, не подчиняясь при этом его законам»¹.

Все американские источники указывают на беспрецедентный коммерческий «взрыв», связанный с битломанией, охватившей американскую молодежь в середине 60-х годов. Уже первая пластинка «Meet the Beatles» («Встреча с битлами»), включавшая песню «I want to Hold your Hand» («Я хочу держать тебя за руку»), в течение двух недель заняла высшее место в шкале песенных бестселлеров. Дальнейший счет альбомов с грамзаписями битлов шел только на миллионы. За право выпуска пластинок битлов боролись крупнейшие граммофонные компании. По подсчетам специальной прессы, число грампластинок битлов, выпущенных в США за весну 1964 года, превысило 60% всего тиража пластинок всех граммофонных фирм США за тот же период.

Вполне естественно, что у группы «Битл» в Америке нашелся целый легион последователей и прямых подражателей. Уже к началу 1965 года в США не было ни одного города, в котором бы не подвизались электрофицированные вокально-гитарные ансамбли, исполнявшие, наряду с репертуаром битлов, песни отечественного происхождения.

Горькая лирика и колючий юмор стихов, усиленные во сто крат электроникой, хриплые голоса певцов, оглушающие монотонный звон гитар, бесконечно долго топчущихся на двух, редко, трех элементарных аккордах — все это не только бросает вызов эстетическим нормам еще сравнительно недавно царившим на американской эстраде, но и как нельзя более приходится ко двору настроениям молодого поколения, увлеченного духом анархии, нигилистического отрицания всех этических ценностей буржуазной культуры.

На протяжении нескольких лет, непокорное гражданским порядкам капиталистической Америки, племя хиппи выдвинуло из своей среды сотни песенно-инструментальных ансамблей, своих поэтов, своих организаторов и антрепренеров.. Новые формы поп-музицирования, по существу, продолжают и развиваются уже известные традиции рок-н-ролла. Однако теперь эти традиции, обновленные и подстегиваемые анархистской идеологией массового движения хиппи, приобрели определенный социальный аспект.

Ограниченнная стереотипнымиrudиментарными средствами выразительности, главные организующие элементы которой заключены в магии обнаженного «бита» и предельной мощи звучания, поп-музыка чаще всего несет слушателям негативное эмоциональное начало, приникающее и оглушающее личность. По характеру воздействия на массового слушателя поп-музыка, вернее, поп-спектакль, приближается к ша-

¹ «Поп» — от слова популярный (поп-арт, поп-литература и т. д.). Однако в данном контексте слово популярный подразумевает специфические свойства, отвергающие художественные ценности большого искусства.

песни, призывающие покончить с войной во Вьетнаме и расовой дискриминацией, ловкие дельцы сумели использовать Вудсток в духе гигантского «шоу-бизнеса». Организация фестиваля финансировалась американскими миллионерами Майком Лангом и Джоном Роберти, вложившими в «дело» около миллиона долларов. И они не просчитались. Снятый по их заказу кинофильм «Вудсток», обошедший все экраны капиталистического мира, и альбомы грампластинок под тем же названием принесли предпримчивым устроителям во много раз большие барыши.

На фестивале в Вудстоке выступили поп-группы «Джеферсон-эроплан», «Кросби, Стилс, Нэш и Янг», «Тепло в консервах», «Деревенский Джо и рыба», «Сантана», «Кто» и многие другие ансамбли. В числе солистов — Джоан Баэз, исполнившая старую песню Эрла Риблинсона «Джо Хилл», Джими Хендрикс, Арло Гатри, Джо Коккер, Ричи Хэйвенс.

В Вудстоке прозвучала подхваченная гигантской аудиторией песня Джо Макдональда «What are We Fighting for?» («За что же мы воюем?») с легко запоминающимся боевым припевом:

«Раз, два, три — за что же мы воюем?
Не спрашивай меня, — ни за ломаный грош!
Следующая станция — Вьетнам...»

№ 61 **Marciale**

And it's one, two, three what are we fight in' for?
Don't ask me I don't give a damn, next stop is Vi. et.nam!

Если группа «Битл» дала толчок к развитию нового стиля и образа мышления в американском шоу-бизнесе, внеся в него характерные приемы музикации и живую струю социально значимой поэзии, то другая английская группа «Rolling Stones»¹, также имевшая в США фантастический успех, принесла с собой на Американский континент черное знамя анархии и сексуального бунта, ниспровергающего все нормы общечеловеческой морали и поведения. Огромный успех группы «Роллинг стоунз», которую угодливые американские репортеры окрестили «рекордсменами шоу-бизнеса», объясняется отнюдь не их артистическими достижениями.

¹ «Rolling Stones» — «Катящиеся камни» — название, заимствованное из строфы знаменитой песни Боба Дилана «Like a rolling stone».

Ни один эстрадный ансамбль до «Rolling Stones» не позволял себе столь агрессивного и циничного поведения в жизни и на сцене, такой откровенной, ничем не прикрытой спекуляции на сексе, рассчитанной на немедленный и буйный отклик аудитории подростков. Подчеркнуто антиобщественная позиция пятерых из «Роллинг стоунз» находит свое выражение в бесчисленных интервью, охотно раздаваемых руководителями группы Миком Джаггером и Кейтом Ричардом, в скандальных фотоснимках, распространяемых их агентурой, в открытом попирании законов морали и общественного приличия. Достаточно вспомнить не раз публиковавшееся фото Джаггера с вызывающей подписью: «мы мочимся, где хотим». Подобного рода и еще гораздо более грубые не-пристойности постоянно фигурируют в их высказываниях для печати. Говорят они на особом жаргоне, не стесняясь нецензурных слов, появляющихся затем в их интервью на страницах английских и американских газет и журналов.

«В активе «Rolling Stones» гнев старшего поколения», «Группу «Роллинг стоунз» обожают ненавидеть родители», «Музыка джунглей», «Сила крика» — такими ходовыми эпитетами часто характеризуется искусство «Катящихся камней» их фанатичными поклонниками и не менее фанатичными противниками. Биография этой группы, изложенная во многих специальных рекламных изданиях — беспрерывная цепь диких шаманских оргий на эстраде, скандальных похождений, судебных процессов, полицейских штрафов и отсидок за злоупотребление наркотиками. Над этой группой непутевых парней, так легко завоевавших себе без образования и труда мировую славу и миллионные состояния, веет дух нигилистического отриятия всех моральных и культурных ценностей, дорогих старшему поколению.

Их особое положение в мире шоу-бизнеса полностью соответствует характеру творимого ими «психоделического спектакля», в котором царствует коллективное безумие и сексуальная разнуданность, подстегиваемая музыкой и наркотиками. Циничное поведение участников группы на сцене и в быту это не найденный для них неким режиссером облик глашатаев «антикультуры». Нет, это они сами — примитивно думающие, развращенные дешевым успехом и большими деньгами, кумиры «тинэйджеров», эксплуатирующие в угоду бизнеса свои несомненные природные способности к стихийному самовыражению на публике.

Репертуар «Rolling Stones», представленный в нотных изданиях и на десятках миллионов грампластинок, отличается от песен «Битл» текстовым содержанием и музыкой. У «Rolling Stones» тоже есть свой одаренный поэт Мик Джаггер (он же солист-певец), написавший множество текстов, не лишенных порой фантазии и даже претендующих на некую философичность, однако в массе своей циничных в сексуальном плане, порой граничащих с откровенной порнографией.

В числе его песен есть несколько удачных находок, хорошо передающих настроение растерянности и бунта молодых. Примером может служить песня «What to do?» («Что делать мне?»)

Я просто растерян, не знаю что делать.
Напиться и танцевать до четырех утра?
Куда податься и чем заняться...
Кто-то спешит на работу,
а я думаю — время в постель.
Просто не знаю, что мне делать?

В другой песне «Дайте мне убежище» Джаггер находит более решительные слова для выражения настроений своих сверстников. Он называет свое поколение «детьми войны», он вспоминает о «пламени, бушующем на наших улицах», он слышит вопли жертв преступлений и насилия...

К сожалению, песни такого рода, очевидно, являющиеся данью антибуржуазным настроениям значительной части западной молодежи, составляют ничтожный процент в обширном репертуаре «Rolling Stones». Гораздо более типичными для Джаггера являются песни, вроде двусмысленной «Женщина-парашютистка», исполнение которой неизменно доводит юных слушательниц до состояния патологического экстаза; или песня «Сестра морфий» («Sister morphine»), передающая шизофренический бред наркомана, находящегося на больничной койке, требующего у медицинской сестры укола морфия или хотя бы щепотки кокаина...

Для подобной тематики в группе «Rolling Stones» был свой прототип — Брайан Джонс, погибший в 1969 году в возрасте 26 лет из-за употребления самых сильных наркотиков.

«Rolling Stones» находится на крайнем, наиболее агрессивном фланге поп-музыкальной интервенции. Между первооткрывателями этого искусства — «Битл» и группой Джаггера можно расположить в порядке возрастающего «психеделизма» ряд других популярных ансамблей. Здесь есть группы, разрабатывающие в соответственном духе фольклорные и джаз-роковые традиции, есть и такие, стремясь быть «на уровне века», вводят в свой арсенал «прогрессивные средства» — электронику, сонористику, серийную технику. Достаточно широк и диапазон социально-политической актуальности репертуара этих групп.

Так американские группы «Деревенский Джо и рыба» («Country Joe and the Fish»), «Кросби, Стилс, Нэш и Янг» нередко затрагивают в своих песнях вопросы социально-этического порядка, волнующие молодое поколение. Группа «Джефферсон-аэроплан» («Jefferson Airplane»), тесно связанная с хиппи (некоторое время участники группы жили в одной из хиппи-коммун в окрестностях Сан-Франциско), нередко вклю-

СОДЕРЖАНИЕ ПЛАСТИНОК

Первая пластинка

1-я сторона

«СЕЛЬСКАЯ МУЗЫКА» (Country music. Grand Ole Opry Song)

Исп. ансамбль народных певцов и инструменталистов

«НЕПЛОХИЕ НОВОСТИ» («Ain'a thet good News»), негритянская песня

Исп. Клайтон Кребиль и хор под упр. Роберта Шоу

2-я сторона

«ТЕЛО ДЖОНА БРАУНА» («John Brown Body»), народная песня

Исп. Поль Робсон

«БЛЮЗ ПНЕВМАТИЧЕСКОГО МОЛОТКА» («Jackhammer Blues»)

Слова и музыка Вудди Гатри

Исп. автор с ансамблем

Вторая пластинка

1-я сторона

«ПРОЩАЙ АЙРИН» («Irene, Good Night»)

Слова и музыка Ледбелли

Исп. автор

«БАРБАРА ЭЛЕН» («Barbara Allen»), народная песня

Исп. Джоан Баэз

2-я сторона

«ПЕСНЯ О ДЖО ХИЛЛЕ» («Joe Hill Song»)

Слова Альфреда Хейса, музыка Эрла Робинсона

Исп. Эрл Робинсон

«ШТРЕЙКРЕХЕР КЭЙСИ ДЖОНС» («Casey Jones»)

Слова и музыка Джо Хилла

Исп. Эрл Робинсон

«ЭТО ТВОЙ КРАЙ» («This Land is your Land»)

Слова и музыка Вудди Гатри

Исп. Пит Сигер

Прилагаемые грампластинки изготовлены Всесоюзной фирмой «Мелодия»

Шнеерсон Г.

Ш 77 Американская песня. М., «Советский композитор», 1977. с. 184.

Работа посвящена песенному искусству народов Соединенных Штатов Америки — фольклорным образцам, композиторскому творчеству, роли песни в социальной и политической жизни нации. Материал сгруппирован по жанровому признаку: песни трудовые, песни различных профессий, лирические, шуточные, эпические баллады и др. Приводятся сведения о песенном творчестве Гершвина, Керна, Берлина, Юманса, Портера, Роджерса, о развитии американской эстрадной музыки, о продукции американской «индустрии развлечений». Особое внимание уделяется прогрессивному массовому движению «фолкников», возглавляемому Питом Сигером, песням протеста, рок-н-роллу и поп-музыке.

78И

Григорий Михайлович Шнеерсон

АМЕРИКАНСКАЯ ПЕСНЯ

Редакторы А. Модини Е. Сазонова Художник Н. Крылов

Худож. редактор Л. Рабеняу

Техн. редактор Р. Орлова Корректор А. Каганович

Сдано в набор 18/VI—76 г. Подп. к печ. 15/XII—76 г. А-02564 Форм. бум. 84×90^{1/16}
Печ. л. 11,5 (Условные 16,1) Уч.-изд. л. 11,82 Тираж 15 000 экз. Изд. № 3681
Зак. 2088 Цена 1 р. 19 к. с приложением 2-х пластинок Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14/12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

1 p. 19 K.

CK