

Введение

В 1957 г. музыкальный критик Леонард Фезер провел опрос читателей американского джазового журнала «Даун бит» с целью выяснить, какие качества, умения и способности формируют джазового певца, чем он отличается от вокалистов в других жанрах. Почти половина опрошенных ответила, что отличает его прежде всего специфический саунд и тембр, примерно четверть указала на выбор репертуара, пятая часть отметила аккомпанемент как решающий фактор. Однако чаще всего упоминаемым отличием джазового певца (71% опрошенных) был стиль фразировки. Американские джазфаны правы: фразировка — важнейший опознавательный знак джазового вокала, ведь музыкальная фраза обладает специфическими ритмическими, фоническими и мелодическими характеристиками, по которым квалифицированный слушатель способен определить жанр, стиль, время исполнения, расовую и национальную принадлежность вокалиста, а нередко даже его имя. Джазовая фразировка — аналог обыденной речи, по которой опытный человек может определить уровень образованности, социальное положение и происхождение, возраст, национальность, место рождения, а иногда и профессию говорящего.

Джазовый вокал имеет мало общего с традицией классического пения и уходит корнями в два вокальных жанра афроамериканского фольклора: блюз и госпел. Ему чужд академический идеал красоты голосового звучания; «грязный» звук (дёрти тоун), экспрессивное вибрато, фальцетные и «носальные» глиссандирующие призвуки, подражание инструментальной фразировке в скэте, абсурдистская отсебятина в песенных текстах — неотъемлемые элементы джазового пения. К джазовому вокалу не применима используемая в классике классификация голосов по высоте звучания — многие джазовые певцы даже не обладают певческим голосом. Очевидна эстетическая зависимость джазового пения

не только от блюза, но и от вокальных жанров популярной музыки. Границы между ними размыты, что дает повод некоторым музыкальным критикам не считать традиционный джазовый вокал джазом. Отсутствие импровизации в подавляющем большинстве стандартных джазовых песен (при отсутствии скэта) также дает повод относить их к жанру популярной коммерческой музыки, считать частью шоу-бизнеса. К этому можно добавить и тот факт, что основной репертуар джазовые певцы черпают из мюзиклов, водевилей и сочинений композиторов легкой музыки, а в наше время все чаще и сами пишут песни. В отличие от инструментального джаза, ряд стилей которого (кул, вест-коуст, прогрессив, авангард) создали музыку, многие композиции которой сближаются с высоким искусством, джазовый вокал находится в ареале массовой культуры, практически не соприкасаясь с культурой высокой. Вот почему большинство современных джазовых вокалистов с такой легкостью совмещают, «сплавляют» джаз с поп-музыкой, роком, фанком, соул и другими элементами музыки фьюжн, выдавая за джаз мультижанровые музыкальные коллажи. Мало кого из них можно уличить в джазовой непорочности. Для вокалистов, претендующих на звание джазовых, существует еще и плохо осознаваемая ими психологическая преграда: риск. Джазовые певцы и певицы рискуют в наше время не обрести обратной связи со слушателем, а это значит, забыть о широкой популярности. Однако есть еще одна, возможно главная, причина тяги вокалистов к полистилистике: эпоха джаза практически завершилась. Нынешнее поколение слушателей воспитано на другом бытовом и медийном музыкальном фоне и отчуждено от джаза. Профессиональным джазовым певцам и музыкантам, чтобы выжить в невероятно конкурентной музыкальной среде, приходится играть на понижение и приноравливаться к потребностям музыкального рынка. Товарный характер культурного производства и потребления властно врывается в стагнирующую джазовую систему и заставляет вокалистов прикрывать фиговым листком джаза иножанровые музыкальные продукты. К тому же рок практически вытеснил джаз из сферы молодежной субкультуры. Тем не менее в своих высоких, классических образцах джазовый вокал

не уступает в экспрессивной выразительности лучшим композициям инструментального джаза, сохраняя базовые джазовые элементы и ценности.

Джаз никогда не обладал гендерным демократизмом — в нем доминируют мужчины. Значительная часть мужского джазового вокала монополизирована инструменталистами, на которых огромное влияние оказала манера пения Луи Армстронга (1901–1971), перемежавшего вокал импровизациями на трубе. Его хрипловатое, «грязное» звукоизвлечение обладает высочайшей джазовой экспрессией и тембральной красочностью, не уступающими его же инструментальным импровизациям. Пение Армстронга стало классикой и эталоном мужского джазового вокала. Сэчмо до сих пор остается самым влиятельным джазовым певцом. Его последователями можно в разной мере считать многих выдающихся музыкантов, совмещавших основной инструмент с пением: трубачей Роя Элдриджа, Хот Липс Пейджа, Кларка Терри, Диззи Гиллеспи, Чета Бейкера, тромбониста Джека Тигардена, оставившего записи фантастических по музыкальной выразительности и технической виртуозности вокальных дуэтов с Армстронгом.

Первой джазовой певицей, вышедшей за пределы блюзовой гравитации в 20-е годы, была Этель Уотерс. Ее пение ориентировалось уже не столько на блюз, сколько на популярную песню. Эту традицию развили в эпоху свинга певицы и певцы, выступавшие с джаз-оркестрами Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, Арти Шоу, Бенни Гудмана, Томми Дорси, Джимми Лансфорда, Гарри Джеймса, Гленна Миллера, Чико Уэбба. С Дюком работали Айви Андерсон, Кэй Дэвис, Джойя Шеррил, Элла Фицджералд, Тони Беннет; с Бейси пели тяготевшие к блюзу Джимми Рашинг и Джо Уильямс, Билли Холидей, Хелен Хьюмс, временами Фрэнк Синатра и Тони Беннет; у Шоу в начале 30-х недолго пела Билли Холидей, выступали Хелен Форрест, Лина Хорн, Мел Торме, Рой Элдридж совмещал трубу с вокалом; у Гудмана работали Хелен Форрест, Пегги Ли, Хелен Уорд, Милдред Бейли, Марта Тилтон, Анита О'Дэй, а одно время и юная Билли Холидей, пел Джек Тигарден. Томми Дорси ангажировал Фрэнка Синатру, Джо Стаффорд, Эдит Райт, Дика Хеймса, Джека Леонарда, Конни Босвелла.