

Екатерина Михайлова

РЭГТАЙМ В БАЛЕТЕ «ПАРАД» ЭРИКА САТИ

Истории европейской музыки начала XX века отмечена небывалым интересом к джазу. Зародившись в южных штатах США, он стал распространяться сначала на севере страны, а затем, после Первой мировой войны, и в Европе. Широкой популярностью там пользовались гастролирующие американские джаз-бэнды. Знакомство с культурой Нового Света осуществлялась и с помощью грамзаписей. Постепенно джаз начал завоевывать любовь композиторов.

В 1922 году во время поездки в США Мийо признался нью-йорским журналистам, что европейская музыка испытала влияние американской именно через джаз. Они были удивлены, так как сами американские композиторы не придавали особого художественного значения своей самобытной музыке, считая ее пригодной только для развлечений [4, 160].

Среди разнообразных джазовых жанров одним из самых востребованных был рэгтайм («ragtime»). Именно он оказал колоссальное влияние на творчество многих европейских композиторов. Его черты выполняли роль стилевого ярлыка джаза, при этом могли сохраняться все признаки жанра или только некоторые из них. Как отмечает Н. Светлакова, «в творчестве великих композиторов жанровые признаки рэгтайма органично сочетались с чертами индивидуального стиля» [9, 37].

Рэгтайм — это танцевально-бытовой жанр фортепианной музыки, появившийся в 70-е годы XIX века. Главная характерная черта рэгтайма в его ритме — это полиритмическое сочетание двух голосов, в одном из которых

звучит долевая сетка на 2/4 или 4/4, а в другом свободный синкопированный ритм в ранних образцах или пунктирный в поздних. В одном из голосов могут возникать настолько тонкие смещения акцентов, что их нельзя записать с помощью общепринятой нотации. Как отмечает Н. Светлакова в мелодии и гармонии заметна опора на тональную систему и блюзовый лад. Форму рэгтайма можно трактовать как сюитную со своими закономерностями — дублирование каждого раздела с репризой в финале или рондообразный принцип. В конце 10-х годов XX века рэгтайм стал модным салонным и бальным танцем.

Рэгтайм и его предшественник кекуок («cakewalk») вышли из американского менестрельного театра («minstrel show»)¹, популярного в конце XIX века. В начале XX столетия шоу изживает себя в Америке и его элементы входят в среду негритянских театров, шоу и кабаре. В отличие от США в Европе для многих композиторов менестрельное представление становится проводником в новую культуру.

Интерес к рэгтайму в Европе был характерен в большей степени для французов. Во-первых, Париж в начале века был мировой культурной столицей. Во-вторых «за долго до появления джаза в Европе, во французском искусстве наблюдался особый интерес к негритянской культуре» [7, 79]. Мотивы полотен французских живописцев Поля Сезанна, Поль Гогена, Анри Тулуз-Лотрека, Кос Ван Донгена были навеяны негритянской культурой. Ритмика рэгтайма хорошо прижилась именно во Франции из-за традиционной тяги к зрелищности. В этом параллель между расцветом ярмарочного театра XIV века и менестрельным театром в XX. Не случайно Н. Светлакова в своей диссертации выделяет «французскую линию рэгтайма» [9, 38].

¹ Менестрельный театр — это некая оскорбительная расистская карикатура, изображающая негров загримированными белыми артистами-«менестрелями».

Так, Дебюсси под впечатлением от менестрельного театра написал свою прелюдию «Менестрели» (1910 – 1913). Джазовой культурой навеяны и другие его произведения, например, «Кукольный кекуок» («Golliwong's cakewalk») из цикла «Детский уголок» (1906 – 1908) и две прелюдии «Генерал Лявэн — эксцентрик». Все эти пьесы написаны для фортепиано и содержат в себе элементы кекуока и рэгтайма. Специфические музыкально-языковые особенности джаза вводятся Дебюсси в цикл точно, для разноплановости образов. В произведениях Равеля джазовые элементы органично вписываются в музыкальную ткань и становятся неотъемлемой частью музыкального языка. Черты рэгтайма в фортепианных концертах с оркестром № 1 и № 2 (1929 – 1931) дают только джазовую краску, не наделяя их отчетливыми жанровыми признаками жанра.

Композиторы французской «шестерки», питающие интерес ко всему новому, искали вдохновение в мюзик-холлах, кабаре, барах и на уличных представлениях Парижа. Дариус Мийо был один из горячих почитателей джаза. Его три рег-каприччо для фортепиано посвящены его другу джазовому пианисту Ж. Вьене, который играл в баре под одноименным названием его балета «Бык на крыше». Эти пьесы стали «примером внимательного отношения к джазовой музыке» [9, 49].

Духовным наставником композиторов «шестерки» являлся Эрик Сати — любитель экспериментов. В сфере его многочисленных творческих увлечений нашлось место и джазу. Он некоторое время работал в кабаре на Монмартре, играя на фортепиано. Можно предположить, что именно там Сати познакомился с джазом и возможно сам исполнял джазовые пьесы. Одним из первых сочинений в таком духе является фортепианная прелюдия «Джек в стойле» («Jack in the box», 1899). Это название созвучно кукольной фигурке из музыкальной шкатулки — «Чертику в табакерке». С помощью фактуры, ритмики и гармонии рэгтайма в сочинении воплощается кукольность образа.

В 1917 году по заказу Дягилева Сати пишет балет «Парад», который был поставлен в театре Шатле и сопровождался манифестом «Нового духа» Гийома Апполинера [1, 5].

Название балета не всегда правильно переводится на русский язык. «Парадом» называют выступление ярмарочных зазывал (в балете в виде менеджеров), привлекающее внимание к представлению, состоящему из отдельных номеров в жанре мюзик-холла: китайского фокусника, малышки-американки и акробатов.

Музыка Сати была более близка атмосфере театра-кабаре, чем академическому искусству. В партитуре «Парада» композитор постарался отразить культурную жизнь Франции военного времени. В годы создания балета в светском обществе было модно посещать заведения развлекательного характера, такие как мюзик-холл, театр варьете и цирк.

Мюзик-холл — это разновидность эстрадного театра, на сцене которого демонстрируются эстрадные концерты или спектакли (обозрения, ревю). Программа выступлений состоит из кратких разножанровых номеров. Родиной мюзик-холла является Лондон. Изначально артистами были обычные посетители одной из таверны на окраине города, затем хозяин заведения стал вводить профессиональных мастеров: певцов, акробатов и фокусников. Выйдя из среды баров, мюзик-холл стал самостоятельным театром. Для мюзик-холла характерна резкая смена и сопоставление череды музыкальных событий, индивидуальных по стилистике. В балете эти мюзик-холльные черты хорошо сочетаются с традиционной симметрично выстроенной французской формой. Музыка также написана в духе мюзик-холла. Это череда небольших простеньких мелодий с незамысловатым аккомпанементом, основанном на остинато или повторяющихся фигурах.

Связь балета с мюзик-холлом укрепляет и образ Малышки-Американки с ее танцевальной музыкой. Прообразом маленькой героини стали голливудские звезды: Перл Уайт и Мэри Пикфорд. В мюзик-холлах Парижа

исполнительницы копировали этих двух американских актрис, выступая под именами «Мисс Рэгтайм» и «Мисс Флоренс, малышка-янки». В либретто Кокто перечисляет движения Малышки-Американки, которые по мнению Мэри Дэвис были привычны для экранных див: «занимается бегом, катается на велосипеде, дергается как картинка на киноэкране, изображает Чарли Чаплина, преследует вооруженного вора, боксирует, танцует рэгтайм, засыпает, терпит кораблекрушение, валяется по траве, фотографирует и т.д.» [3, 35].

Чтобы изобразить родину Малышки-Американки, Сати в качестве жанрового ярлыка выбрал рэгтайм, под музыку которого девочка танцует. В основе «Пароходного рэгтайма» Сати лежит преобразованный американский первоисточник — популярная песенка «Этот таинственный рэг» Ирвинга Берлинга и Теда Снайдера. В 1911 году она распространилась на территории США, а уже в 1913 году пересекла океан и стала известна в Париже. Тогда она звучала на сцене кабаре «Мулен Руж», а ноты ее были опубликованы издательством «Саламбер». Обратившись к рэгтайму Берлинга, Сати актуализирует свое сочинение.

«Этот таинственный рэг» написан в *C-dur* в умеренно быстром темпе на 4/4. Он начинается вступлением, основанным на теме припева. Мелодия куплета броская, с пунктирным ритмом и плавным движением в *d-moll*. (пример № 1) Припев песни с достаточно простым ритмом и легкой запоминающейся мелодией в диапазоне $c^1 - e^2$ проходит уже мажоре (пример № 2).

Пример № 1 (куплет)

[Allegro moderato]

Voice

Did you hear it? Were you near it? If you were -n't then you've yet to fear it;

Pf.

Пример № 2 (припев)

Voice

That mys - ter - i - ous rag - - ag While a - wake or

Pf.

Рэгтайм из «Парада» Сати охарактеризовал как грустный и печальный, что передает эмоции маленькой американки, скучающей по дому. Автор сохраняет тональность первоисточника (с модальным расширением), умеренный темп, размер 4/4. Сати переставляет местами темы куплета и припева, начиная рэгтайм с двукратного повторения припева и расширяет его изначальный диапазон скачкообразным движением. (пример № 3) Куплетная часть проводится в миноре в более хроматизированном виде с акцентированным ритмом. (пример № 4)

Пример № 3

$\text{♩} = 76$ [Cls.] *Triste*

Pf.I

p

$\text{♩} = 76$ [Tpts.]

Pf.II

p [Strs.]

Пример № 4

au dehors et douloureux [Cls.]

Pf.I

p

[Strs.]

Pf.II

p

Сравнивая эти два рэгтайма, мы видим, что берлинговская ритмическая сетка почти не подверглась изменениям в куплете и припеве. Мелодия припева в «Параде» начинается на большую терцию выше и придерживается мелодического контура оригинала с небольшим изменением в направлении движения: нисходящие ходы меняются на восходящие и наоборот. Там, где проходит куплетный материал, Сати точно копирует начальную басовую линию и транспонирует ее на большую секунду ниже: вместо G_{is} – A – B – A – G_{is} проводит F_{is} – G – A_s – G. Гармоническая основа оригинала дополнилась хроматизмами и модальными элементами. Композитор освежает волнообразный мелодический силуэт инверсионными заменами и хроматизмами.

Таким образом, с помощью группы средств, таких как перефразирование, повторение ритмической сетки, варьирование мелодии и баса, насыщение гармонии, Сати вуалирует связь между источником и парафразом. Поэтому долгое время родство с «Таинственным рэгом» не было обнаружено, это произошло только в 1961 году.

Годом позже премьеры «Парада», в 1918 году, появляется на свет «История солдата» Стравинского. Творчество композитора в 1910 – 1920 годы тесно связано с джазом через жанр рэгтайма, «экспериментирующий с различными метроритмическими структурами, сложным конфликтом ритмов, который составил впоследствии основу специфики джаза» [9, 67]. Оба автора поместили свои рэгтаймы внутри отдельного номера сочинения, близкого к центру композиции — в первом случае в середине выступления «Малышки-Американки», во втором в качестве заключительного из трех танцев (танго, вальс, рэгтайм). И тот, и другой представлены в виде танцевальных характеристик героев. Оба рэгтайма механистичны, воплощают эстетику модернизма и передают мироощущение в век машин.

Наряду с общими чертами существует ясный стилистический контраст двух рэгтаймов. Причина тому — их различное происхождение. Рэгтайм

Сати пропитан духом развлекательных заведений, где был так популярен «Этот таинственный рэг» Ирвинга Берлинга. У Стравинского иной подход, его рэгтайм был разработан на основе нотных источников и не опирался на одну единственную модель. Поэтому стилистически рэгтайм Сати близок современным образцам этого жанра, а рэгтайм Стравинского напоминает его ранние примеры. Материал рэгтайма «Истории солдата» образуется из трансформации темы танго и синтеза ее с вальсом. Сати же работал по готовому макету, трансформировал и видоизменял его. Хотя пути освоения американского жанра у композиторов были разными, оба рэгтайма, сохраняя присущие им яркие характерные черты, представляют собой образец ассимиляции американского в европейской музыке.

Опыт Сати — это пример вживления модных массовых жанров мюзик-холла и рэгтайма в сферу академического искусства. Его творчество повлияло на дальнейшее развитие музыки во Франции и модернистского искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

- 1) Ариас-Вихиль, М. А. Парижское открытие С. Дягилева: «отец авангарда» Эрик Сати и балет-коллаж «Парад». // Артикульт. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. — вып. № 4 — С. 1 – 14.
- 2) Дэвис, Мэри Э. Эрик Сати. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 184 с.: ил. — (Критические биографии)
- 3) Кокто, Жан. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Ст. о музыке и театре: пер. с фр. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. истории зарубеж. музыки / подгот. М. А. Сапонов. — М.: Прест, 2000. — 223 с.

- 4) Мийо, Д. Моя счастливая жизнь / пер. с фр. Л. Кокоревой — М.: Композитор, 1998. — 416 с.
- 5) Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т 3 – 4 / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1976.
- 6) Панова, О. Менестрельная традиция: моделирование образа негра в американской популярной культуре. // Вопросы театра. — М.: Государственный институт искусствознания, 2014. — № 1 – 2
- 7) Полянский, Т. Рэгтайм в творчестве композиторов академической традиции // Музыкальное искусство в образовательном дискурсе. — К.: Институт искусств Киевского университета им. Бориса Гриценко, 2017. — Вып. № 2. — С. 78 – 85.
- 8) Сати, Э., Ханон, Ю. Воспоминания задним числом. Спб.: Изд-во Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.
- 9) Светлакова, Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дисс... канд. искусствоведения. Москва, 2006.
- 10) Berlin, E. A. Ragtime // Grove Music Online. Режим доступа: <https://doi-org-1alkz8q8300b0.han.onb.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241> . Дата обращения: 16.05.2019.
- 11) Mawer, Deborah. French Music and Jazz in Conversation From / Debussy to Brubeck. — Cambridge university press, 2014.