Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова»

На правах рукописи

НАГОРНОВА А. М.

БОССА-НОВА КАК ФЕНОМЕН МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор А. Л. Маклыгин

Казань 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ……..... 4

Глава 1. БОССА-НОВА: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИИ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ……..... 24

1.1. О специфике джазовой терминологии ……..... 28

1.2. Босса-нова. Этимология термина……..... 34

1.3. Босса-нова в аспекте проблемы стиля и жанра в массовой музыкальной культуре XX века……..... 41

Глава 2. БОССА-НОВА: СУЩНОСТЬ, ГЕНЕАЛОГИЯ, КОНТЕКСТ..... 50

2.1. Сущность босса-новы……..... 50

2.2. Генеалогия босса-новы. Самба……..... 52

2.3. *Samba canção* как предтеча босса-новы……..... 56

2.4. Поэтический язык босса-новы……..... 63

2.4.1. *Saudade* ……..……..……..... 66

2.4.2. Образный мир текстов…….……..... 72

2.5. Элементы музыкального языка……..... 78

2.5.1. Пульс карнавала ……..... 79

2.5.2. Мелодии шепота ……..... 85

2.5.3. Гармонический стиль……..... 88

2.5.4. Фактурные рисунки……..... 94

2.5.5. Особенности формы……..... 98

2.5.6. Фонический имидж жанра……..... 103

2.5.7. Музыкально-адаптивные свойства босса-новы……..... 106

Глава 3. БОССА-НОВА: ОТ БРАЗИЛИИ ДО РОССИИ…….……..... 109

3.1. «Черный Орфей»: «троянский конь» босса-новы……..... 109

3.2. Продвижение на север. Соединенные Штаты Америки……..... 112

3.3. Прыжок через Атлантику……..... 119

3.4. Босса-нова в русских тонах. «Наша боссанова»……..... 124

3.5. Босса-нова: бардовский взгляд…….……..... 133

3.5.1. «Куплю тебе платье»……..... 139
3.5.2. Босса-нова оттенка Белого моря……..... 144
3.5.3. Босса-нова.ru……..... 146
3.7. «Старые и новые бразильские сказки»……..... 150
3.8. «Татарская самба» ……..……..... 153
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..... 157
Библиографический список……..... 161
Дискография……..... 172
Приложения……..... 175

ВВЕДЕНИЕ

XX век — эпоха зарождения великого множества музыкальных явлений. Этот период продемонстрировал широкую панораму жанров, стилей, направлений. Многие их них появились не в академической среде, но испытывали определенное ее воздействие. Усиление внеевропейского компонента в мировой музыкальной культуре привело к появлению на международной сцене жанров, рожденных не в Европе, но впитавших в себя черты европейской традиции. Каждый новый жанр по-своему отражал и специфику столетия, и особенности отдельных национальных культур. Особый «вброс» в жанровую картину произвела массовая музыкальная культура — джаз, поп- и рок-музыка.

Процессы рождения новых музыкальных явлений значительно ускорились во второй половине XX века. В этот период подчас самые неоднородные музыкальные компоненты объединялись в немыслимые ранее смешения — рок-оперы, симфонические мугамы и бит-раги. Некоторые из них угасали, только зародившись, другие получали широкое распространение. В это время выявились и сблизились парадоксальные противоположности в культуре многих стран, что объясняется активнейшими миграционными потоками последних столетий.

На протяжении всего XX века концентрация появления «микстов» в музыке была различной, однако кульминация микстовых связей пришлась на середину прошлого столетия. Вероятно, во многом это было обусловлено историко-социальными особенностями этого периода, когда активизировались миграционные передвижения в самые разные страны — после депрессии военного времени знаковой оказалась потребность народов во взаимопонимании.

Ярчайшие музыкальные «миксты», оказавшиеся близкими практически всему свету, зародились во внеевропейской среде — в музыкальной культуре Бразилии. Эта особая представительница Латинской Америки стоит особняком от

испаноязычных стран, а ее культура представляет собой уникальный пример «микста», сформировавшегося на стыке самобытных этнокультурных традиций. «Нацией-мулаткой» называют ее сами бразильцы, которые, в свою очередь, нередко удостаиваются характеристики «*mestizo Brazilian*» (букв. «метисные бразильцы») (Музыка Бразилии. Сб.ст. под ред. И. А. Кряжевой. М. 2004. С.22 ; *Baker S., Peterson G. Bossa Nova and the Rise of Brazilian Music in the Late 1960s*. *London*. 2010. P.5).

Академическое композиторское творчество развертывалось в этой стране в творчестве Эйтора Вила-Лобоса и Жозе Сикейры, а городская музыкальная традиция Бразилии подарила миру жизнеутверждающую самбу с ее многочисленными разновидностями, шоро, байяо, и целую плеяду исполнителей, повлиявших на развитие музыкальной культуры не только Латинской Америки, но и всего мира.

В 40-е годы музыка Бразилии стала объектом беспрецедентного по масштабу внимания — выйдя в международное пространство, она стала мировым открытием. В первую очередь, это отразилось в киноиндустрии, где «вездесущий» Голливуд начал активно включать в свою продукцию бразильскую самбу. Песни, танцы, непередаваемая энергетика и экстравагантный сценический образ харизматичной бразильской певицы Кармен Миранды (*Carmen Miranda*) заполнили многие американские киноленты. Пик популярности «бразильской бомбы», как ее называли в США, пришелся на фильм «*That Night In Rio*», вышедший на экраны в 1941 году. Триумф самбы продолжился и в анимационной отрасли, где в 1942 году появился мультфильм «*Saludos Amigos*!» Уолта Диснея.

Внимание огромной коммерчески успешной машины по производству массовой культуры к самбе стало, во многом, отправной точкой для распространения бразильской музыки. Это и неудивительно — влияние Голливуда на культуру в глобальном масштабе было неоспоримым. Именно из этой точки по всему миру расходились «векторы» музыкального кино.

Латиноамериканские образы, конечно, привлекали внимание музыкантов и до появления Миранды в Голливуде. Проникновение традиций Нового Света в культуру разных стран началось еще в начале XX века, когда свое восхищение экзотической музыкой выразил в своих «Бразильских танцах» Дариус Мийо. «Золотой век» аргентинского танго начался в 30-х годах, а в 40-х, наряду с голливудским признанием самбы, зародилось направление *afro-cuban jazz*, которое вывело на новый уровень кубинскую перкуссионную составляющую джаза. Однако увлечение Латинской Америкой достигло своего пика именно в середине XX века, когда сумасшедшую популярность обрел кубинский танец мамбо. Танец фигурировал в культовом мюзикле Леонарда Бернстайна «Вестсайдская история» (1957)[1]. В Америке в этот период в большом количестве появились танцевальные оркестры, состоявшие преимущественно из латиноамериканцев. Нередко их творчество соединяло элементы джаза с румбой и мамбо.

Выразителем иной образной и эмоциональной сферы стала бразильская босса-нова (португ. *bossa nova* — сленг. «новая фишка», «новая волна»). Создателями нового жанра считаются бразильские музыканты Антонио Карлос Жобим (*Antonio Carlos Jobim*), Жоао Жильберто (*João Gilberto*) и поэт Винисиус де Мораэс (*Vinicius de Moraes*). Зародившись в конце 50-х годов, эта музыка стала одним из ярчайших знаков массовой музыкальной культуры, а в самой Бразилии даже стала символом новой общественной жизни и свободы.

Босса-нова буквально «выскочила» за пределы Атлантического побережья и словно на крыльях влетела в концертные залы Америки, Европы и Азии. Такой интенсивностью распространения в те времена мог похвастаться, пожалуй, только

[1] Шекспировский сюжет, перенесенный на реалии жизни американского социума середины XX века, рассказывал о вражде двух этно-кланов, европейцев и пуэрториканцев. «Вестсайдская история» стала выразителем одной из важнейших черт общества Америки того времени. Сам прецедент появления этого сюжета в жанре массового зрелищного явления — мюзикла — говорит об актуальности, остроте и жизненности проблемы стремительного «вливания» латиноамериканской краски в этническую картину страны.

рок-н-ролл. Подобно своему сверстнику, космическому спутнику, впервые запущенному в 1957 году, босса-нова с невероятной скоростью облетела всю планету, охватила все ее континенты и вскоре проникла даже в СССР, невзирая на «железный занавес».

Главным фактором бурного воздействия на восприятие публики стала демонстрация новой, особой чувственности. Мягкое бархатное пение под гитару навевало мысли о красивых пляжах, волнах, яхтах, цветах, море, солнце и, конечно, о любви. Тексты часто были наивны и легкомысленны, однако, сочетая их с красками причудливых гармоний и завораживающим звучанием голосов, босса-нова была подобна чарующей картине океанского берега, залитого солнцем. Все это находило отклик в сердцах бразильцев, и воздействовало на американцев и европейцев, становясь для них знаком райской идиллии, умиротворенной медитации.

О музыкальной притягательности босса-новы размышлял в одном из интервью бразильский музыкант, композитор Оскар Кастро Невес: «Прежде всего, это уровень самой музыки, которую сочиняли очень одаренные музыканты, кроме того, здесь сказалась яркая и богатая природа нашей страны и стихийность нашей натуры. Мы сочиняли такую музыку, в которую я сам влюблялся» (Музыка Бразилии. М., 2004. С.11).

Новая образность сразу захватила слушателей своей «красивостью», которая контрастировала с музыкальными направлениями 50-х годов в целом, с агрессивным рок-н-роллом и хард-бопом[2]. На этом «тяжелом» фоне босса-нова явилась олицетворением беспечной жизни и красивой мечты. Тягу к красоте во многом обусловило и общее настроение молодежи 50-х годов. Важно помнить, что это был послевоенный период, когда страшные события только начали отходить на второй план, оставляя глубокий след в мировосприятии людей.

[2] Хард-боп — буквально «тяжелый боп»; возрождение бибопа, произошедшее в середине 50-х годов XX века в Нью-Йорке.

Первые поколения мирного времени, «дети войны» всего света были охвачены желанием жить счастливо и безмятежно.

Социо-психологические установки на красоту во всех ее проявлениях и желание перемен к лучшему переросли в общемировую тенденцию в искусстве: начали появляться образы путешествий, скитаний и приключений, мечтаний о беззаботности и наслаждениях, своеобразные проекции, которые вот-вот должны были воплотиться в жизнь. В литературе 50-х годов в Америке известность приобрело «бит-поколение» писателей (Д. Керуак, У. С. Берроуз, Дж. Холмс и др.), в творчестве которых возник романтический образ героя, ищущего свое место в мире[3]. В 1951 году в свет вышел культовый роман Дж. Селинджера «Над пропастью во ржи», настроения которого оказались близки молодежи того времени.

Кинокартины рисовали красочные сцены «красивой жизни», яркими символами принадлежности к которой в голливудском кино стали образы той самой экзотической бразильянки Кармен Миранды (40-е) и обольстительной Мэрилин Монро (50-е), ставшей секс-символом не одного поколения. На рекламных плакатах все чаще появлялись счастливые лица людей, чей ухоженный и представительный вид говорил о финансовом благополучии и стабильности.

В Бразилии середины XX века, освободившейся от военного диктаторского режима, позитивные изменения привели к расцвету многих видов искусства. В музыке символом перемен стала босса-нова. Бразильский писатель, музыкальный критик и исследователь культуры Бразилии Р. К. Албин писал об этом периоде так: «В конце 50-х страна словно жила в эйфории, тогда же появились и новые тенденции в самых разных областях художественной культуры: в кинематографе

[3] Бит-поколение — англ. *The Beat Generation* — иногда переводится как «разбитое поколение». Это понятие ввел писатель Д. Керуак в 1948 году для характеристики существующего нон-конформистского молодежного движения и андеграунда в Нью-Йорке того времени. Прилагательное «*beat*» можно перевести как «уставший» или «разбитый», но Керуак расширил его значение такими эпитетами, как «радостный», «оживленный» (*upbeat*), «отрешенный» (*beatific*), а также музыкальной ассоциацией «отбивающий такт, задающий ритм» (*on the beat*).

— “новое кино”, в литературе — конкретистская поэзия, в академической музыке — додекафония, в изобразительном искусстве — “новая фигуративность”. В музыке этот процесс нашел отражение в *боса нове*» (Там же. С. 30)[4].

Босса-нова возникла как чисто бразильский жанр, но в процессе своего развития вбирала в себя и оказавшиеся близкими отдельные свойства джаза: импровизационное начало, принципы формообразования, аккордовые средства и др. Впитавшая элементы джазовых стилей (бибопа и кул-джаза) босса-нова, однако, контрастировала с их сложноречевой интонационной направленностью[5]. Об этом говорил саксофонист Пол Уинтер (*Paul Winter*), один из музыкантов, пораженных обаянием босса-новы: «Это был глоток свежего воздуха. Мы слушали нежный голос, несший душевное тепло и красоту гармонии, которые мы так любили в джазе. В противоположность жесткому бибопу, который мы тогда играли, было удивительно обнаружить очень тихую, нежную музыку, наделенную магией. Это открывало для нас новые возможности» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound: samba, bossa nova, and the popular music of Brazil. Philadelphia.* 1998. P. 67). Это была музыка, не лишенная бразильской экзотики, в которой, однако, угадывались и джазовые черты.

Вполне естественно, что слушатели весьма позитивно приняли босса-нову, столь же приятную слуху и понятную, как свинг. Ведь далеко не вся публика, воспитанная на традиционном джазе, благоприятно воспринимала бибоп и кул, направленные на явное усложнение музыкального языка.

Один из парадоксов босса-новы заключался в соседстве сложных музыкальных элементов и, в то же время, легкого и органичного звучания. Показательно высказывание бразильского музыканта и аранжировщика Эумира Деодато (*Eumir Deodato*) о создателе жанра Антонио Карлосе Жобиме: «Он

---

[4] Варианты русскоязычного написания термина *bossa nova* будут рассмотрены далее.

[5] Бибоп — стиль, развившийся в начале 40-х годов XX века и открывающий период современного джаза; характеризуется принципиальным усложнением музыкального языка.

Кул-джаз (англ. cool jazz) — буквально «холодный джаз»; стиль джаза, развившийся в конце 40-х годов XX века; характеризуется возросшей ролью аранжировки и рационального начала в музыке.

впервые сумел сделать популярной песню с гармоническими средствами, которые звучали для слушателя странно» (Ibid. P. 56).

Не успел американский саксофонист Стэн Гетц (*Stan Getz*) сыграть свои соло на темы босса-нов, как тут же получил престижнейшую музыкальную премию Грэмми в 1962 году. Знаменитый джазовый певец Фрэнк Синатра (*Frank Sinatra*) в 1967 году выпустил пластинку вместе с Антонио Карлосом Жобимом, своей сумасшедшей популярностью еще больше подогрев интерес к босса-нове. Первая леди джаза Элла Фитцджеральд впоследствии тоже записала целый альбом с темами Жобима[6].

Особенной атмосферой и чувственностью в музыке попытался объяснить этот музыкальный «психоз» бразильский музыкант Маркос Валле: «Пик босса-новы пришелся на 1958-1964 годы. Это было время, когда Бразилию возглавляло демократически избранное правительство — еще до того, как военные пришли к власти — было ощущение свободы. Вокруг звучали песни о солнце, о море, о девушках, о любви — все это вечные темы. Поэтому босса-нова востребована во всем мире — в Европе, самой Латинской Америке, Австралии… Очень любит босса-нову Япония» (*Валле М.* Интервью перед концертом «Viva Bossa Nova» в Москве [Электронный ресурс] // Сайт телеканала «Москва 24» [Офиц. сайт], беседовал Е. Додолев, 2012[7]).

Огромному интересу к этой музыке и моментальному ее продвижению способствовала также развившаяся к тому времени инфраструктура мировой киноиндустрии: своеобразным социокультурным эмиссаром босса-новы стал фильм Марселя Камю (*Marcel Camus*) «Черный Орфей», поведавший всему миру об этой новой музыкальной экзотике с площадки Каннского фестиваля в 1959 году.

Увлечение босса-новой и бразильской музыкой, как часть интереса ко всему латиноамериканскому, оказало значительное влияние на развитие

---

[6] «*Ella Abraca Jobim*» *Pablo* 2630-201, 1980-1981.

[7] URL: http://m24.ru/videos/3384 (дата обращения: 2.06.2015).

мировой массовой музыкальной культуры второй половины XX столетия. И если первая половина века в европейском восприятии латиноамериканской музыки ассоциировалась с танго, то вторая, без сомнения, была связана с босса-новой.

Изучение босса-новы как компонента массовой музыкальной культуры становится одной из актуальнейших проблем. Важным представляется своевременное обращение к жанру, который успешно существует уже более 50 лет. В отечественном музыкознании босса-нова еще не становилась объектом отдельного исследования, в то время как в России этот жанр оказался весьма востребованным. Особое значение приобретает проблема музыкальной адаптивности босса-новы, которая в разной мере проявляется в условиях различных этнокультурных традиций.

Степень научной разработанности темы. Несмотря на интенсивное распространение, бразильская музыка часто остается за рамками музыковедческих интересов. Исключение составляют некоторые образцы академического композиторского искусства. Массовая музыкальная культура, которая в Бразилии определенно является преобладающей формой музыкального творчества, зачастую остается менее исследованной.

Босса-нова уже становилась объектом исследования в зарубежной литературе о музыке. Однако босса-нова в этих работах отражена лишь с позиций фактологии, а музыкальные особенности жанра, как правило, рассматриваются в самой общей форме.

Наиболее важными для настоящей работы стали следующие исследования. Книга К. МакГоуэна (*Chris McGowan*) и Р. Пессаньи *(Ricardo Pessanha)* «*The Brazilian sound: samba, bossa-nova, and the popular music of Brazil*» («Бразильский саунд: самба, босса-нова и популярная музыка Бразилии»)[8] — своеобразная «энциклопедия» бразильской музыки, которая основывается на исторических

[8] Крис МакГоуэн — американский писатель, фельетонист, впервые осветивший бразильскую музыку в середине 80-х; Рикардо Пессанья — бразильский писатель, педагог, журналист, также писавший статьи о бразильской музыке.

фактах, биографиях и даже географических сведениях (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound.* 248 р.). Так, например, каждый регион страны сопоставляется авторами с определенными музыкальными явлениями. Особый интерес представляют главы, посвященные самбе и босса-нове, где авторы обращаются к истории карнавала в Бразилии, к различным школам самбы и к возникновению босса-новы, как продолжению цепочки развития и эволюции карнавальных жанров.

Исследование Р. Кастро (*Ruy Castro)* «*Bossa nova: the story of the Brazilian music that seduced the world*» («Босса-нова: история музыки, которая соблазнила мир») сосредоточено именно на босса-нове (*Castro R. Bossa nova: The story of the music that seduced the world. Chicago.* 2000. 376 р.)[9]. Особенностью этой книги является предельная детализация событий, максимальное воссоздание исторической атмосферы и подробные биографические данные музыкантов. Особо выделяются основатели босса-новы Антонио Карлос Жобим и Жоао Жильберто: в этом исследовании автор дает возможность ознакомиться с их параллельным творческим становлением до непосредственного сотрудничества, связанного с босса-новой.

Во второй главе книги, помимо исторических данных, Кастро предпринимает попытки рассмотрения элементов музыкального языка, правда, с точки зрения не музыковеда, а подготовленного слушателя. Здесь встречаются удачные сравнения с отдельными стилями джаза (кул-джаз), однако отсутствуют конкретные примеры использования тех или иных выразительных средств.

Несмотря на наличие важной фактологии и ценных исторических сведений, в указанных работах не устанавливаются причины и предпосылки возникновения того или иного жанра или направления, не анализируются образцы бразильской массовой музыки, на описательном уровне рассматривается исполнительский и композиторский стиль.

---

[9] Руй Кастро — бразильский писатель, журналист и переводчик. Один из первых авторов, сделавший босса-нову объектом отдельного труда.

Ценные фактологические сведения о жизни одного из ключевых композиторов босса-новы — Антонио Карлоса Жобима — содержит книга, написанная его сестрой Е. Жобим (*Helena Jobim*). Автором переданы особенности творческого процесса музыканта, его взаимоотношения с семьей и коллегами (*Jobim H. Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man. Montclair*. 2011. 287 p.).

Целый спектр явлений латиноамериканской музыки описывает Э. Моралес (*Ed Morales*) в исследовании «*The Latin beat: the rhythms and roots of Latin music from bossa nova to salsa and beyond*» («Латинский бит: ритмы и корни латиноамериканской музыки от босса-новы до сальсы и далее») [10]. В десяти главах книги затрагивается история отдельных песенных и танцевальных жанров (сальса, болеро), направлений латиноамериканской поп-культуры (латин-поп), а также исторические особенности развития массовой музыки на Кубе, в Бразилии, Мексике, Колумбии и Доминиканской Республике (*Morales E. The Latin Beat. Boston* 2009. 400 p). В разделе «*Re-imagining Brazil*» («Переосмысливая Бразилию») автор рассматривает байяо, босса-нову, самбу, движение «*Tropicalia*»[11], а также творчество некоторых выдающихся представителей бразильской сцены.

Статья Б. МакКенна (*Brian McCann*) «*Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History*» («Блюз и самба: другая сторона истории босса-новы») посвящена выявлению общих характеристик босса-новы и блюза (*McCann B. Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History // Luso-Brazilian Review. Madison.* 2007. Vol.44, No.2. P. 21-49). Автор производит попытку определить босса-нову как некую модель, скопированную бразильскими музыкантами с блюза. Мнение о подобном заимствовании не ново, оно фигурирует и в других англоязычных источниках. В частности, П. Ботельо (*Paula Botelho*) были изучены материалы о бразильской музыке, в разное время опубликованные на страницах газеты «*The*

[10] Словосочетание «The Latin beat» можно перевести как «латинский ритм», «латинский бит».

[11] Tropicalia — движение, которое возникло в конце 60-х годов в Бразилии и посредством искусства выражало протест и неподчинение действующему военному политическому режиму.

New York Times». Многие выдержки из статей иллюстрируют подобное, на наш взгляд, ошибочное мнение о вторичности босса-новы, активно предлагаемое читателю: «Босса-нова часто определяется как чисто бразильская музыка, однако она никогда не являлась чистым жанром. Она зародилась как гибрид замедленной самбы и кул-джаза в начале 60-х годов в качестве реакции американских джазовых музыкантов на бразильских певцов типа Луиса Гонзаги» (*Botelho P. Brazilian Music in The New York Times. Maryland.* 2008. P.173). Американские музыканты, сыгравшие важную роль в распространении босса-новы в США, однако, едва ли могли стать инициаторами ее рождения в Бразилии.

О социологическом контексте развития бразильской босса-новы пишет Д. Трис (*David Treece*) в статье «*Bossa Nova and Mambo Kings*» («Босса-нова и короли мамбо»), где краткий раздел посвящен отдельным особенностям музыкального языка жанра (*Treece D. Between Bossa Nova and the Mambo Kings: Internationalization of the Latin American Popular Music // Travesia. Vol. 1 Issue 2. London.* 1992. P. 54-85).

Работа Ч. Перрона (*Charles Andrew Perrone*) «*Lyric and lyrics: the poetry of song in Brazil*» («Лирика и тексты: поэзия бразильских песен») посвящена поэтическим текстам бразильских песен, которые преподнесены как самостоятельные культурные артефакты (*Perrone C.A. Lyric and Lyrics: The Poetry of Song in Brazil: Ph.D. dissertation [presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin]*. 1985. — 366 p.). Во второй главе исследователь обращается к поэзии босса-новы, а именно к текстам Винисиуса де Мораэса.

Составление более детальной картины развития босса-новы становится возможным в результате знакомства с изданием «*Bossa Nova and the rise of Brazilian music in the 1960s*» («Босса-нова и расцвет бразильской музыки в 1960-е»). Это своеобразный каталог альбомов босса-новы, записанных с 1958 по 1970 годы, содержащий сведения о времени издания, исполнителях и даже дизайнерах обложки пластинки (*Baker S., Peterson G. Bossa London.* 2010. 180 p). Ценными

оказываются небольшие информационные отступления, посвященные истории босса-новы и других жанров бразильской музыки.

На немецком языке в 2011 году была опубликована работа Роберто Ахиллеса (*Roberto Achilles*), которая носит характер компиляции основных сведений о босса-нове (*Achilles R. Die Entwicklung ds Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische populaere Musik. Braunschweig,* 2011. — 38 S.). Одной из масштабных и, очевидно, самых ранних работ о босса-нове на португальском языке считается «*Balanço da Bossa*» (1966) Аугусто де Кампоса (*Augusto de Campos*). В 1974 году вышло второе издание — «*Balanço da Bossa e Outras Bossas*» (*Campos A. Balanço da Bossa e Outras Bossas / 2a ediação. São Paulo.* 1974. — 357 p.). В этом труде производится попытка оценить явление в общекультурном масштабе (босса-нова сопоставляется с музыкой авангарда), а также представлены краткая история бразильской сцены.

В отечественном музыкознании на сегодняшний день сложилась иная ситуация. Несмотря на свою популярность, босса-нова еще не становилась объектом отдельного серьезного исследования или его части. Термин фигурирует лишь в виде кратких справочных материалов в трудах В. Б. Фейертага (Фейертаг В. Б. Энциклопедия джаза. СПб. 2008. 696 с.), Ю. Г. Кинуса (Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону. 2008. 188 с.) и сборника статей под редакцией А. В. Медведева (Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. М. 1987. 592 с.).

Практически единственным русскоязычным изданием, посвященным бразильской массовой музыкальной культуре, оказался сборник статей «Музыка Бразилии». Он был выпущен под эгидой Департамента культуры Министерства иностранных дел Бразилии в 2004 году (Музыка Бразилии. М. 2004. 143 с.). Материалы сборника содержат весьма ценные сведения об истории музыкальных явлений Бразилии.

Статья, написанная о босса-нове музыковедом Л. Мамми и переведенная на русский язык с португальского, тоже всего одна (Мамми Л. Жоао Жилберто и

утопия босановы // Латинская Америка, 1995, №11. М. С. 107-112.). Статья содержит сведения об исполнительских стилях основоположников босса-новы Жоао Жильберто и Антонио Карлоса Жобима.

В последние десятилетия стали создаваться серьезные труды, посвященные проблемам латиноамериканской музыки. Одним из первых авторов, обратившихся к музыкальной культуре Латинской Америки, является П. А. Пичугин. Музыка Бразилии рассматривается исследователем через призму творчества Эйтора Вила-Лобоса, а к теме массовой музыкальной культуры стран Нового Света Пичугин приближается в книге «Аргентинское танго» (Пичугин А. П. Аргентинское танго. М. 2010. 262 с). Под редакцией автора издан также сборник статей о латиноамериканской культуре (Музыкальная культура стран Латинской Америки. М. 1974. 336 с.).

Немалый вклад в изучение латиноамериканской музыкальной культуры внесла И. А. Кряжева, в частности, благодаря работе «Музыка Испании и Латинской Америки» (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки. М. 2007. 293 с.). Здесь весьма детальное исследование музыки устной традиции органично сочетается с характеристикой творчества академических латиноамериканских композиторов — М. де Фальи и А. Хинастеры.

Особенности взаимоотношения фольклора и творчества академических композиторов Кубы рассмотрены также в исследованиях М. А. Сапонова (Современное кубинское музыкознание // Музыка стран Латинской Америки. М. 1983. С. 21-38). Истории и культуре стран Латинской Америки посвящены работы музыковеда и В. Р. Доценко (История музыки Латинской Америки XIV-XX веков. М. 2010. 368 с.), литературоведов В. Б. Земскова (Аргентинская поэзия гаучо: к проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М. 1977. 224 с.) и И. А. Тертерян (Человек мифотворящий. — М.: Советский писатель, 1976. — 559с.), театроведа В. Ю. Силюнаса. Среди трудов, переведенных на русский язык, выделяются и работы А. Карпентьера.

Специфика исследования современных явлений массовой музыкальной культуры вынуждает нас обращаться за информацией, помимо книжных изданий, к интернет-ресурсам: официальным сайтам музыкантов, а также крупным информационным порталам.

Произведенный обзор литературы наглядно характеризует ситуацию в отечественном музыкознании, где наблюдается неполнота информации о бразильской босса-нове — одном из самых востребованных на сегодняшний день звуковых образов мировой музыкальной культуры.

Цель настоящей работы: осветить знаковое для XX века явление босса-новы посредством определения особенностей генезиса и поэтико-музыкального языка жанра, а также его претворения в различных этностилевых условиях. Поставленная цель подразумевает выполнение задач, среди которых: описание явления босса-новы с прослеживанием истории становления и развития жанра, а также рассмотрение его образной сферы и особенностей музыкального языка. Особо важной задачей становится выявление свойств музыкальной адаптивности босса-новы с определением ее сущностных (неизменных) и вариативных параметров. Для этого необходимо обращение к босса-нове, созданной в условиях внебразильского музыкального пространства.

Научная новизна работы выражена в следующем:

– впервые объектом исследования в отечественном музыкознании становится босса-нова — явление бразильской музыкальной культуры, одно из самых востребованных на сегодняшний день;

– показаны жанровые особенности босса-новы, выявлены типичные гармонические формулы, поэтические приемы и образные сферы;

– разработаны адекватные методы анализа поэтических и композиционных особенностей жанра;

– произведена попытка формирования терминологического поля босса-новы как компонента массовой музыкальной культуры;

– рассмотрена многоаспектная деятельность бразильских основоположников босса-новы, а также музыкантов других стран, обращавшихся к жанру;

– представлен путь ретрансляции босса-новы в разных гео-музыкальных измерениях, а также процесс обогащения и эволюции жанра в условиях разных музыкальных направлений: американского, европейского и отечественного джаза и авторской песни;

– выявлены адаптивные ресурсы жанра, позволяющие босса-нове органично входить в новый этномузыкальный контекст национальных культур, при этом сохраняя безусловную узнаваемость.

Положения, выносимые на защиту:

1. Босса-нова — сложившийся жанр массовой музыкальной культуры с поэтико-музыкальными особенностями, специфической жанровой генеалогией, терминологическим полем.

2. Босса-нова — специфический жанр, который обладает комплексом сложившихся и эволюционирующих со временем клише: образных сфер, ритмических клише, гармонических формул, тембровых красок «саунда» и т.д.

3. Босса-нова — жанр с высокой степенью адаптивности, которая способствовала его широкому распространению в мировой массовой музыкальной культуре. Этому способствовал и контекст зарождения жанра — «микстовая» этнокультурная среда, смешавшая в себе многоликие европейские и внеевропейские компоненты.

4. Существенную роль в босса-нове сыграл композиторский, поэтический и исполнительский талант создателей жанра.

5. Формируются национальные модели босса-новы, нашедшие отражение в разных музыкальных направлениях, в том числе в отечественной массовой музыкальной культуре.

6. Босса-нова — отражение экономического и культурного подъема Бразилии. Уникальный жанр стал символом новой общественной жизни, а также стал знаковым для музыкальной культуры других стран.

Теоретическая и практическая значимость работы. Предложенные методы подхода к анализу босса-новы возможно применить к самым разным жанрам массовой музыкальной культуры. На практике материалы исследования могут быть использованы как часть учебного курса «Массовая музыкальная культура», «Инструментоведение», «Гармония», а также входить в цикл предметов на специализированных эстрадно-джазовых отделениях музыкальных учебных заведений.

Особенности подхода к массовой музыкальной культуре. Методология и методы исследования. При осознании тесной связи массовой музыкальной культуры с развитием средств массовой информации, это явление рассматривается в работе как сугубо музыкальное. Остаются за рамками также вопросы социологического порядка.

Под «массовой музыкальной культурой» современные исследователи подразумевают обширную область музыкального искусства XX века, включившую в себя джаз, рок- и поп-музыку, творчество бардов и т.д. (Кадцын Л.М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи). Екатеринбург. 2006. 424 с.).

Особенности изучения босса-новы во многом заключаются в методе анализа жанров массовой музыкальной культуры. По своей природе музыка, основанная на принципах импровизационности, может быть рассмотрена с позиции академического музыковедения лишь частично. Если в работах о классической музыке мы находим общепринятые устоявшиеся термины с точным и однозначным смысловым значением, то в массовой музыкальной культуре терминологический аппарат гораздо более гибок и подвижен.

Дело не столько в том, что исследования в этой области зачастую создаются не музыковедами, сколько в невозможности представить термины сколько-нибудь

статичными. Музыкальная практика разных направлений джаза, рок- и поп-музыки, как правило, связана с исполнительским сленгом, который если впоследствии и появляется в литературе, то без четкого определения.

Иными словами, мы имеем дело с художественным продуктом, который выдвигает особые требования к анализу. Босса-нова — явление массовой музыкальной культуры, выразитель устного профессионализма. Однако оно представлено, в первую очередь, образцами композиторского творчества. Со временем темы босса-новы превратились в общепринятые джазовые «стандарты» и постепенно проникли в поп- и рок-музыку, джаз, а отдельные особенности жанра были отражены даже в творчестве академических композиторов.

В босса-нове, как и в джазе, принята частичная фиксация композиций в нотах (записывается чаще всего только тема) — и лишь к этой записи мы можем применить навыки академического музыковедческого анализа. Нотный текст представляет собой тему с обозначениями аккордов, схему, по которой исполнители выстраивают композицию. Правда, в отличие от джазовых тем, босса-нова в некоторых случаях не предполагает свободы исполнителя в выборе аккордовых средств, зачастую здесь закреплены не только сами гармонии, но и виды аккордов[12].

В письменном первоисточнике не излагается полный текст композиции с выписанными соло, указанием типа фактуры, регистра, манеры проведения темы, стиля аранжировки и т.д. Эти важные элементы композиции часто не фиксируются музыкантами на бумаге вовсе (за исключением оркестровых аранжировок), а возникают непосредственно во время исполнения. В этом выражается одна из важнейших черт босса-новы, где, как и в джазе, устность бытования музыкально-поэтической традиции свидетельствует о

[12] Пожалуй, самым ярким примером босса-новы, которую возможно исполнить лишь с авторскими обозначениями гармоний, является композиция «Вешние воды» Антонио Карлоса Жобима («*Águas de Março*»).

профессионализме музыкантов, а письменность бытования, наоборот, указывает на непрофессионализм[13].

В исследовании И. А. Кряжевой мы находим подтверждение тому, что основное внимание при аналитическом подходе к жанрам массовой латиноамериканской музыки необходимо уделять именно реальному музицированию, а не нотным носителям (если даже таковые имеются): «Абсолютной достоверностью, первичностью и подлинностью может обладать только сам акт звукотворчества, процесс музицирования во всем его исполнительском разнообразии — соотношении инструментально-тембровых ресурсов, совокупности нюансов инструментальной техники, вокального интонирования и т. д. » (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. С. 222).

Таким образом, основным методом подхода к массовой музыкальной культуре является аудиальный анализ конкретного варианта композиции. В этом проявляется сходство с анализом записанных народных мелодий, существующих лишь в устной форме и не имеющих закрепленного в нотах единственно «верного» варианта.

Сходство это неслучайно — многие жанры бразильской популярной музыки являются органичным продолжением традиций народного музыкального творчества и городского фольклора, а в сборнике «Музыка Бразилии» термин «*Música Popular Brasiliera*» переводится как «народная бразильская музыка». Однако босса-нову, которая зародилась в композиторском творчестве, логично рассматривать как самостоятельное, не относящееся к фольклору музыкальное явление.

Таким образом, при анализе босса-новы представляется нецелесообразным прибегать к аналитическим методам этномузыковедения (которые, впрочем, могли бы быть применены к целому ряду других жанров бразильской массовой

[13] О примерах профессионализма в устной традиции убедительно пишет в своем исследовании И. А. Кряжева (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. 293 с.).

музыки). В отличие от народной музыки, все же нуждающейся в дешифровке и нотировании, массовая музыкальная культура должна быть подвергнута слуховому анализу иного типа, направленному на выявление закономерностей в гармоническом языке, метроритмической структуре и исполнительском стиле музыкантов. Дешифровка в данном случае затрагивает лишь фиксацию типовых элементов музыкального языка, не нашедших отражения в нотном первоисточнике.

В разделе, посвященном жанру бразильской босса-новы, рассматривается преимущественно творчество Антонио Карлоса Жобима, поскольку именно его композиторский и исполнительский вклад стал основополагающим в формировании характерных особенностей босса-новы. Разумеется, внимания заслуживают и другие бразильцы, писавшие и исполнявшие босса-нову (Жоао Жильберто, Карлос Лира, Нара Леао, Роналдо Босколи, Каэтано Велозо, Шику Буарке и др.), однако их творчество может стать предметом отдельного исследования, а в данном случае более уместным представляется обращение к творчеству родоначальника жанра.

Босса-нова — явление, которое стало знаковым для Бразилии середины XX века и сыграло огромную роль в развитии массовой музыкальной культуры мира в целом. Осознавая большое значение, которое босса-нова имела в джазе, мы обращаемся лишь к некоторым авторским образцам, не рассматривая направление *Latin Jazz* целиком, поскольку эта область чрезвычайно обширна и зачастую основывается также на других латиноамериканских традициях — кубинской, доминиканской и т.д. В настоящей работе нас интересует претворение босса-новы в творчестве отдельных музыкантов Бразилии, США, Европы и отечественного музыкального пространства. За пределы настоящего исследования выносится и претворение босса-новы в рок- и поп-музыке.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования подтверждается обращением к целому ряду образцов жанра, современными методами исследования, которые соответствуют

поставленным в работе целям и задачам. Научные положения и выводы, сформулированные в работе, наглядно проиллюстрированы представленным в приложении материалом.

Основные положения работы были представлены в статьях, опубликованных в ряде научных журналов, в том числе рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ: Босса-нова: отзвуки бразильского карнавала // Музыка и время. — 2011.— **N** 8. — С. 62-69; Жобим и Визбор: об одном из отечественных отражений бразильской босса-новы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2015. — N 4 [38]. — С. 41-45; Бразильская босса-нова: *saudade* в песнях А. К. Жобима // Южно-российский музыкальный альманах. — 2015. — N 4 [21]. — С. 77-82; Латино и босса-нова. К проблеме терминологии массовой музыкальной культуры // Музыка. Искусство, Наука, Практика. — 2015. — N 1 [9]. — С. 47-53.

Некоторые материалы стали также основой докладов, представленных на научных конференциях: Бразильская босса-нова в русских тонах / Международная научная конференция «Русская музыка в полиэтническом контексте» (Казань, 2011); Босса-нова в СССР и России / Всероссийская научно-практическая конференция-семинар «Образование в пространстве современной культуры» (Уфа, 2014).

Глава 1. БОССА-НОВА: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИИ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Босса-нова — явление массовой музыкальной культуры, поэтому в определении терминологических особенностей проявляются некоторые характерные черты понятийного аппарата самой массовой музыкальной культуры[14].

В зарубежных источниках отмечается, что в западной философской и социологической литературе термины «*mass*» (массовая), «*popular*» (популярная) и даже «*low*» («низкая») функционируют как синонимы. В отечественной литературе массовая и популярная культуры рассматриваются как функционально и содержательно автономные[15]. Обширную компиляцию определений и классификаций массовой (популярной) музыки, разработанных в разное время исследователями, приводит Е. В. Строкова (Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства). М. 2002. 211 с.).

О проблемах терминологии в области массовой музыкальной культуры пишет Д. П. Ухов: «Как общее понятие “массовая культура”, так и его музыкально-эстетические корреляты — несмотря на большое число специальной литературы — до сих пор не имеют достаточно ясно очерченной сферы действия. Так, для одних — это культура (в том числе музыкальная) эпохи массовых

[14] Неопределенность и размытость терминов массовой музыкальной культуры начинается, собственно, с самого выражения «массовая культура». Термин появился в 40х годах прошлого столетия, фигурировал в труде Д. Макдональда «Теория массовой культуры» (1953), а также в сборнике «Массовая культура. Популярные искусства в Америке» под редакцией Д. Уайта и Б. Розенберга в 1957 году. Еще в 1947 году Т. Адорно и М. Хоркхаймер в «Диалектике просвещения» сформировали схожий по смыслу термин «культурная индустрия». На сегодняшний день существуют также понятия популярной и массовой культуры.

[15] О разнице понятий популярная, массовая, элитарная и традиционная культура подробно пишет культуролог А. В. Костина в своих работах.

коммуникаций, для других — только ее “буржуазный” вариант, для третьих — “культура масс” вообще (так, польская социологическая школа говорит о “массовой культуре средневековья и Ренессанса”) и т. п.» (Ухов Д. П. Вокруг рок-музыки // Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М. 1994. С. 144-159).

Сложность, с которой сталкивается исследователь в контексте отечественного музыкознания, заключается еще и в том, что долгое время определения «массовой музыки» формировались с идеологической точки зрения. Кроме того, термин в сопоставлении с понятиями «легкая», «тривиальная», «развлекательная» музыка, приобретал несколько приниженный и упрощенный смысл. Позже появился термин «популярная музыка» (его использует, в частности, Т. В. Чередниченко).

То, что мы называем массовой музыкальной культурой XX века, В. Д. Конен называет «третьим пластом»: это «самостоятельный, несмотря на его раздробленность, музыкальный пласт, представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами музыки — профессиональным композиторским творчеством и фольклором»[16]. Стоит оговориться — профессиональным *академическим* композиторским творчеством.

Обращаясь к массовой музыкальной культуре стран Латинской Америки, мы сталкиваемся с еще более сложной терминологической системой. В ней очень зыбка грань между массовой музыкальной культурой и фольклором. До сих пор ведутся непримиримые споры о трех категориях музыки: *art, folk & popular* (художественная, народная и популярная). Является ли, например, самба явлением массовой музыкальной культуры? Или же, в связи со своим происхождением, она должна относиться к народной музыке? В. Д. Конен

[16] По мнению Конен, эпоха массовых жанров XX века началась с регтаймов Джоплина (Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М. 1994. С.15)

(применительно к жанру вальса) в своей книге описывает эту проблему и называет определение фольклора и массовой музыки как тождественных «пластов» ошибочным: «Вальс, исполняемый народными музыкантами в крестьянской среде — фольклор. Вальс, специально культивируемый на городских танцплощадках и в салонах — третий пласт» (Конен В. Д. «Третий пласт». Новые массовые жанры в музыке XX века. М. 1994. С. 41).

Подтверждает двойственную природу понятия массовой музыкальной культуры, применяя термин «легкая музыка», и А. М. Цукер: «Данный музыкальный вид амбивалентен: при тяготении или принадлежности к различным формам музыкального профессионализма он, в то же время, имеет отчетливо выраженную тенденцию к фольклоризации» (Цукер А.М. Бытовая музыкальная культура и академическое музыкознание // Бытовая музыкальная культура: история и современность Ростов н/Д. 1995. С.5).

Общепринятым для обозначения всей массовой музыкальной культуры Бразилии XX века (особенно второй его половины) является термин *Música Popular Brasiliera* («бразильская популярная музыка», сокращенно *MPB*). В сборнике «Музыка Бразилии» он переводится как «народная бразильская музыка». Полностью соответствует такому пониманию и содержание статьи Р. К. Албина, где летопись *MPB* начинается с гораздо более раннего времени: «На мой взгляд, народная музыка Бразилии родилась именно в тот момент, когда на заднем дворе какой-нибудь сельской усадьбы индейцы начали хлопать в такт песнопениям негров-рабов, а белые колонизаторы стали проникаться магией напевов, исполняемых вполголоса прекрасными негритянками» (Музыка Бразилии. С. 22).

В его истолковании в понятие «*Música Popular Brasiliera*» входят и самба с карнавальными шествиями, и босса-нова, и шоро — словом, практически вся музыка неакадемического направления. Албин же подтверждает, что в настоящее время термин трактуется очень широко, и может характеризовать различные виды музыкального творчества: как анонимные, так и авторские (Там же. С. 4).

В начале 70-х годов термин стал употребляться по отношению к стилю новой музыки, которую бразильцы создавали после всемирного триумфа босса-новы (конец 60-х). По большому счету, это были те же самбы и босса-новы, «зацементированные мощной базой джазового аккомпанемента» (*Castro R. Bossa nova: The story of the music that seduced the world.* P.293). Этот новый стиль, эклектичный по природе, смешал в себе элементы босса-новы, самбы, рок-н-ролла, народной музыки регионов страны и др. Стиль *Música Popular Brasiliera* родился в творчестве Шику Буарке, Эду Лобо, Элис Режины, Каэтано Велозо и многих других — такого мнения придерживается ряд исследователей (*R. Castro, C. McGowan, R. Pessanha*).

В настоящее время выражение «*Música Popular Brasiliera*», как и многие обозначения массовой музыкальной культуры, обогатилось новыми смыслами. Возможно, причиной тому стала изначальная многозначность термина — под определение «бразильская популярная музыка» вполне логично попадают практически все музыкальные явления в неакадемической музыке, зародившиеся на территории страны — или множественность «спаянных» в этом стиле компонентов.

Близкое по смыслу словосочетание «*música popular*» применяется по отношению к неакадемической культуре и других стран Латинской Америки. В отечественном музыкознании этот термин подробно описывается И. А. Кряжевой в работе «Музыка Испании и Латинской Америки» и используется в значении «городская народная музыка» (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. М. 2007. 293 с.).

По отношению к бразильским жанрам наряду с термином «массовая музыкальная культура» представляется уместным применять и термин «*música popular*», и «*Música Popular Brasiliera*». В настоящей работе эти обозначения используются в латинском начертании, подобно тому, как это делает в своей работе Кряжева. Такое разграничение видится целесообразным для отхода от

выражения «популярная музыка», часто существующего в сознании как характеристика низкопробного музыкального продукта.

1.1. О специфике джазовой терминологии

Особенности лексикона массовой музыкальной культуры сочетаются в босса-нове со спецификой терминологии в джазе, проявляющей «микстовую» природу — здесь обозначения, пришедшие из академической музыки, сочетаются с терминами, появившимися и закрепившимися в устном обиходе музыкантов.

Целый ряд слов, которые впоследствии стали джазовыми терминами, пришли из разговорного языка афроамериканцев, так называемого джайва (*jive*). Поначалу этот сленг применялся не только для обозначения музыкальных нюансов, но и играл роль символического языка: с его помощью блюзмены в своих текстах «зашифровывали» запретные темы, связанные с алкоголем, наркотиками, преступностью и сексом. Позже джайвом стали называть именно исполнительский жаргон музыкантов-практиков, которым в настоящее время пользуются и сами джазмены, и любители джаза[17].

Отсутствие конкретики в терминологический системе джаза и необходимость изысканий в этом направлении отмечает У. Сарджент: «Любое изучение джаза как художественного явления должно опираться на точную, непротиворечивую терминологию, которой, однако, довольно часто пренебрегают авторы работ по данной теме. <…> Путаница возникает как следствие пренебрежения к тому, что подлежало бы учитывать в любом рассуждении,

[17] Джайв — также название танца афроамериканского происхождения, появившегося в США в начале 40-х годов.

касающемся эстетики неевропейской музыки и вообще музыкального фольклора» (Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М. 1987. С.34).

Т. В. Адорно пренебрежительно объясняет использование сленговой терминологии несостоятельностью и неумением закрепить конкретные термины за определенным музыкальным элементом: «Облик джаза определяется еще и дилетантской неспособностью дать отчет о музыке в точных музыкальных терминах — неспособностью, которая напрасно пытается придумать себе рациональное оправдание, ссылаясь на трудности материально запечатлеть “тайну” джазовых иррегулярностей — после того, как серьезная музыка уже давно научилась фиксировать в нотах несравненно более сложные отклонения» (Адорно Т. Избранное: социология музыки. М. 1999. С.20).

Явная неприязнь Адорно к джазу, впрочем, не обесценивает более убедительных версий о причинах использования именно сленгового лексикона. С помощью собственного языка первые джазовые музыканты стремились отмежеваться от европейцев, указывая на самобытность и уникальность своего творчества, на неприятие чужаков в своей музыке (например, ритм-энд-блюз изначально считался музыкой, которую способны понять только афроамериканцы).

Об этом пишет А. А. Аграновский применительно к блюзу (*Аграновский А. А.* Словарь блюза [Электронный ресурс] // Блюз в России. Информационный портал[18]): «"Словарь блюза" — вещь условная, потому что специального "блюзового языка", как такового, нет. Есть *jive*, черный английский — язык, за внешним шармом и музыкальностью которого стоит экзистенциальный трагизм черного американца. В нем ясно видны попытки позитивной самооценки и — подспудного или явного — отрицания ценностей белых. Это, если угодно, оружие, которое использовали черные для защиты от мира белых. На этом языке говорили и говорят черные блюзмены».

[18] URL: http://www.blues.ru/vocabulary.htm (дата обращения: 07.10.2013).

Становится очевидно, что использование многих устоявшихся терминов из «словаря» западноевропейской музыки или подражание академической традиции было невозможным даже при совпадении сути понятий. Некоторые классические обозначения все же оказались приняты джазовыми музыкантами. Таким образом, в терминологии джаза мы сталкиваемся со следующими группами терминов:

- Общепринятые (используются в джазовой и академической музыкальной практике). Среди них: некоторые обозначения элементов музыкального языка (интонация, ритм, форма, фактура, гармония, тембр), названия аккордовых структур (трезвучия, аккорды, септаккорды, нонаккорды, блок-аккорды), отдельные термины, касающиеся ладогармонической системы, склада и формы (тональность, функция, полифония, контрапункт, аранжировка, кода) и др. Некоторые исполнительские приемы и штрихи тоже обозначаются согласно академической традиции: легато и стаккато, вибрато, глиссандо, тремоло, органный пункт («*pedal point*», один из характерных приемов в творчестве Джона Колтрейна) и т.д.
- Альтернативные (заменяют обозначения, принятые в академической традиции). Среди синонимичных терминологических пар в джазе и академической музыке можно выделить: «квадрат» — «период», «бридж» — «ход», «брейк» — «пауза», «комбо» — «ансамбль», «*blue note*» («блюзовая нота») — «детонация» или «экмелика», «интро» — «вступление» и т.д[19]. Также в англоязычной практике синонимом слова *chord* (аккорд) часто выступает слово *change* (изменение), а гармонию темы «*chords of tune*» (аккорды темы) могут назвать «*changes of tune*» (изменения темы).
- Сугубо джазовые (термины, не имеющие аналогов в академической музыке) — драйв (*drive* — эффект нарастания мощи звучания с помощью

[19] Бридж (от англ. bridge - мост, переход) — промежуточный раздел в структуре джазовой темы, предшествующий заключительному репризному разделу (например, третий восьмитакт B в стандартной тридцатидвухтактовой строфе AABA). Содержит элементы тематического развития или контраста, которые служат дополнительными стимулами для импровизации.

усиления динамики, смещения сильных долей такта, достижения кульминационных точек в импровизации, уплотнения фактуры), скэт (scat — вокальная техника слогового пения, основанная на фонизме отдельных звукосочетаний), рифф (*riff* — многократно повторяемая короткая мелодическая фраза), джем-сейшн (*jam session* — совместная импровизация музыкантов, где каждому дается возможность сыграть соло), грув (*groove* — характерный повторяющийся паттерн у ритм-группы, объединяющий композицию, чаще всего в фанке), мэйнстрим (*mainstream* — применяется для обозначения стилевого направления, основанного на традиции), свинг (*swing* — как тип ощущения времени или обозначение стилевого направления) и т.д.

Удобство использования сленговой терминологии в процессе музицирования и ее многозначность во многом объясняют неохотное обращение музыковедов к терминологическим изысканиям в области массовой музыкальной культуры. К вопросу обозначений в джазе обращались немногие: в разное время эту тему затрагивали авторитетные исследователи, среди которых Л. Б. Переверзев с его размышлениями о джазологии (*Переверзев Л. Б.* Провокативное джазоведение // Джаз.ру. Сетевая версия журнала. Выпуск #16 [Офиц. сайт][20]), так и исполнители. Так, эту проблему описывает пианист А. Т. Саранчин: «Термины, которые используются в джазе, хорошо понятны самим музыкантам. Но крайне тяжело поддаются теоретическому определению. <…> Попробуйте объяснить, что такое «грув». Джазовый музыкант скажет: “это ощущение характерной ритмической пульсации” или “это такой кач”, в лучшем случае “это исполнительский стиль музыканта”» (Саранчин А. Через тернии к джазу. Становление джазовой музыки в Киеве // Киевское музыкознание. 2011. Вып. 39. С. 144). Таким образом, словесные обозначения могут быть истолкованы весьма многогранно. В этом заключается одна из основных особенностей джаза, отмеченная Дж. Коллиером: «В основе этой музыки лежит нечто такое, что можно

[20] URL: http://www.jazz.ru/mag/74/jlc.htm (дата обращения 25.12.2015).

почувствовать, но нельзя объяснить» (Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М. 1984. С.14).

На наш взгляд, элементы сленгового терминологического аппарата в джазе условно могут разделяться на несколько групп, в зависимости от выполняемой функции:

- эстетическая функция — термины, характеризующие нюансировку, приемы игры и манеру исполнения (в том числе, состав исполнителей);
- жанрово-стилевая функция — термины, обозначающие (порой на ассоциативном уровне) стилевую окраску композиции или ее жанровую принадлежность;
- композиционная функция — термины, отображающие музыкальные особенности той или иной композиции (форма, фактура, метроритм и т.д.);
- коммуникационная функция — сленговые имена музыкантов и др.

К первой группе могут относиться понятия эстетической категории: *growl* (граул — инструментально-тембровый эффект, который достигается специфическим звукоизвлечением — «рычащий» звук голоса и духовых инструментов), *dirty tone* («грязный звук» — характерное интонирование с нарочито неопределенной темперацией), *scat* (скэт), *drive* (драйв), *shout* (шаут — «крикливое» пение) и др.

Вторая группа, наиболее обширная, может быть выражена следующими терминами: *Barrel House Style* («кабацкий стиль», который выработался у музыкантов, играющих в трактирах), *Jungle Style* («стиль джунглей» — проявился в творчестве Дюка Эллингтона, включал в себя, помимо тонкой оркестровки и профессиональной аранжировки, подражание реву диких зверей), *stride* (страйд — стиль игры солирующего пианиста, играющего без сопровождения баса и барабанов, и выполняющего функцию ритм-группы самостоятельно), баллада (композиция в медленном темпе) и т.д.

К третьей группе можно отнести термины: *bridge* (бридж — в переводе с англ. «мост», раздел между повторением главной темы в форме джазового

квадрата), джазовый квадрат или хорус, паттерн (*pattern* — устойчивое ладогармоническое или метроритмическое образование, на основе которого выстраивается развитие музыкальной ткани), саунд (*sound* — от англ. «звук», индивидуальное звучание ансамбля, инструмента или певческого голоса), рифф, бэкграунд (*background* — сопровождение мелодии или партии солиста), перекрестные ритмы (*cross rhytms* — полиритмия), компинг (*comping* — аккомпанирование солисту-импровизатору синкопирующими аккордами, лишь эскизно создавая гармоническую опору) и т.д.

Четвертая группа — отдельная категория терминов, которые выполняют коммуникативную и отчасти даже рекламную функцию. Сюда можно отнести прозвища самих музыкантов (*Дюк* Эллингтон, *Каунт* Бэйси, *Кэннонбол* Эддерли, *Том* Жобим, *Кинг* Оливер и т.д.) и обозначения роли музыкантов в коллективе (сайдмен — участник бэнда, бэндлидер — глава оркестра). Особняком стоят термины, которые дают характеристику музыкальной теме или роли музыканта в коллективе. Так, например, не выходящий из репертуара джазменов стандарт называется «вечнозеленым» (*evergreen*).

Некоторые термины могут одновременно выполнять несколько функций и, соответственно, входить сразу в несколько выделенных нами групп. Разумеется, предлагаемая классификация носит условный характер и может быть дополнена, уточнена и расширена.

В терминологии босса-новы в полной мере применяется весь спектр общепринятых обозначений, в джазовом сленге адекватным по отношению к босса-нове также может употребляться целый ряд терминов. В настоящей работе используются следующие: «саунд» как обозначение особого звукового «имиджа» босса-новы, «бридж» как название раздела формы, «джазовый квадрат» как распространенная форма темы, «паттерн» как модель и др. Ярчайшим примером сленгового термина является само слово «босса-нова», а слово «джаз», некогда

бывшее жаргонным, в настоящее время заняло прочные позиции в академической литературе[21].

1.2. Босса-нова. Этимология термина

Термин «босса-нова» не имеет однозначного перевода. Дословно *bossa* на португальском означает «холмик» или «шишка», в разговорном варианте это слово имеет значение «фишка». Иногда его переводят как «особенная способность», «ум», «остроумие» (*Achilles R. Die Entwicklung ds Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische populaere Musik*. S.8). Словечко *bossa* было заимствовано из сленга кариока — жителей города Рио-де-Жанейро 50-х годов. Оно имело значения: «путь», «манера», «способ» и относилось ко всему, что делалось легко, просто и изобретательно.

Nova — в переводе с португальского «новый». Для понимания сущности явления босса-новы, в переводе названия лучше иметь в виду сленговое значение слова *bossa* и переводить термин целиком не как «новая шишка», а в более подходящей форме — «новая фишка», «новый стиль».

В зарубежных англоязычных изданиях «*bossa nova*» переводится авторами как «новый путь», «новая мода» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound:*

[21] В книге Н. Шапиро и Н. Хентоффа приведено свидетельство музыкантов оркестра Т. Брауна, который оказался первым «белым» оркестром, приехавшим в Чикаго. Именно в Чикаго, по мнению оркестранта А. Лойякано, люди стали называть эту музыку джазом: «Смысл, который вкладывали в это слово на Севере, заключался в том, что наша музыка была громкой, резкой и шумной — подобно тому, как вы говорите: “Где только вы взяли этот кричащий (*jazzy*) костюм?”, имея ввиду нечто эксцентричное, причудливое. Некоторые люди говорили тогда не “jazz”, а “jass”, и только позже, когда название прилепилось, это слово стали произносить и писать через “з” — “джаз”» (Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. — Сибирское университетское издательство, 2006. С. 75).

samba, bossa nova, and the popular music of Brazil. P.56). Примерно в том же ключе термин рассматривают и некоторые отечественные исследователи джаза, характеризуя его как «новое чувство», «новый стиль» (Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону. 2008. С.173).

Упоминание сходного обозначения мы находим в труде И. А. Тертерян, посвященном творчеству бразильского писателя Жоржи Амаду. Здесь описан древний афро-бразильский обряд кандомбле[22]: «Звучит изощренная дробь барабанов-атабаке (потом такую дробь под названием **"боосанова"** выбивают на всех эстрадах мира), поются старинные кантиги[23], кружатся в хороводе молоденькие жрицы, а старые жрицы готовят для собравшихся пряные и острые блюда» (Тертерян И.А. Мир Жоржи Амаду // Амаду Ж. Собрание сочинений в 3 т. — М. 1986. т.1 С.18). Термин упоминается в связи с ритмической стороной древнего обряда, однако на фоне приводимой «африканской лексики» это слово выглядит гораздо более поздним. Вероятнее всего, возникло оно именно в связи с явлением бразильской музыкальной культуры.

Выражение «босса-нова» в португальском языке стало настоящей положительной сленговой универсалией. В бытовом лексиконе бразильцев оно стало категорией обозначения экстраординарных явлений: яркие особы прекрасного пола назывались «босса-нова-девушками», оригинальные по дизайну автомобили именовались «босса-нова-автомобилями». Антонио Карлос Жобим после знакомства с Жоао Жильберто назвал его «босса-нова байянцем» (Жильберто — выходец из города Байя). Венцом этой сленговой тенденции стало присвоение Жуселину Кубичеку, президенту Бразилии (1956-1961), титула «босса-нова-президента» (*Jobim H. Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man.* P.113).

---

[22] Кандомбле — афро-бразильская религиозная традиция, в основе которой лежит поклонение духам, связанным со стихиями, различными родами человеческой деятельности и духовными аспектами бытия.

[23] Кантиги — стихи, распеваемые под музыку.

Приставка «*nova*» («новый») — подразумевает, что «*bossa*» существовала и раньше. Действительно, таким эпитетом в Бразилии награждали исполнителей, которые выделялись особенным стилем игры на инструменте или оригинальной манерой пения. Так, например, в 40-е годы гитарист Гарото (*Garoto*) основал группу *Clube da Bossa* — это было не обозначение музыкального стиля, но претензия коллектива на оригинальность. Кроме того, это слово могло отчасти характеризовать бразильскую картину мира, отношение к жизни: «*bossa*» в значении «фишка», «отличительная особенность» фигурирует в тексте самбы Ноэля Розы (*Noel Rosa*) «*Coisas Nossas*»: *O samba, a prontidão e outras bossas / São nossas coisas, são coisas nossas* (Самба, бедность и другие фишки / Это наша сущность, это наша сущность).

В силу многих причин точное происхождение выражения так и осталось невыясненным. Исследователь бразильской популярной музыки, продюсер и критик Р. К. Албин указывает, что впервые по отношению к музыке это словосочетание было употреблено в 1957 году. Тогда коллектив бразильских музыкантов на концерте в одном из клубов был объявлен как «босса-нова группа, исполняющая современные самбы» (*Albin R. C.* A Nossa Música Não Esgotou e Jamais Esgotará [Electronical resource]: Agenda Bafafá: Arte e Cultura, Entrevistas, Música [Electronical Resource][24]).

Это все еще не было «ярлыком» нового музыкального явления, однако притягательность и привычка называть «*bossa*» все лучшее и оригинальное не могла остаться без внимания: «Несколькими месяцами позже, когда Том Жобим и Ньютон Мендонса [авторы песни «*Desafinado*» — прим. авт] назвали свою музыку босса-новой, это было самым естественным в мире» (*Castro R. Bossa nova: The story of the music that seduced the world. 2000.* P.151). Некоторые музыканты, по свидетельству Р. Кастро (Карлос Лира, Рональдо Босколи и другие) приняли выражение «босса-нова» в качестве названия нового стиля игры на гитаре.

[24] URL: http://bafafa.com.br/ricardo-cravo-albin-a-nossa-musica-nao-esgotou-e-jamais-esgotara (accessed: 15.03.2015).

Г. Н. Клочковский пишет еще об одном примере употребления термина, который стал принят в практике исполнения самбы: «Впоследствии “босса-нова” стала употребляться относительно самбы де бреке для обозначения неожиданных импровизационных пауз в музыкальном аккомпанементе при их заполнении комментариями или монологом» (*Клочковский Г. Н.* Бразильская самба [Электронный ресурс] // Сайт почетного члена Ассоциации португалистов России Г. Клочковского [Офиц. сайт][25]). Несмотря на многозначность, это обозначение во всем мире связано с конкретным явлением бразильской музыки.

Отдельного внимания заслуживает проблема написания термина: если в португальском и английском языках разногласий не возникает (*bossa nova*), то русскоязычных вариантов несколько больше. Так, в разных источниках встречаются следующие разновидности:

- босанова или боса нова — варианты, вероятно, возникшие в соответствии с португальско-русской практической транскрипцией, когда удвоенные согласные (кроме *rr*) передаются соответствующей одинарной русской буквой. Правилом, однако, пренебрегают в случае уже сложившейся иной традиции написания. Вариант «босанова» фигурирует в русскоязычном издании Музыкального словаря Гроува (Музыкальный словарь Гроува М. 2007. С.131), а «боса нова» — в сборнике «Музыка Бразилии» (Музыка Бразилии. 2004. 143 с.);
- боссанова — слитное написание, которого придерживается в своих электронных статьях отечественный джазовый саксофонист Алексей Козлов (*Козлов А. С.* Латиноамериканская музыка и джаз [Электронный ресурс] // Сайт российского музыканта Алексея Козлова [Офиц. сайт][26]);
- босса-нова — устоявшийся вариант, наиболее часто встречающийся в современных источниках. Именно такое написание термина будет принято и в настоящем исследовании.

[25] URL: самба.рф (дата обращения: 1.06.2015).
[26] URL: http://alexeykozlov.com/?p=307 (дата обращения: 14.04.2014).

Часто в европейской и отечественной музыкальной практике босса-нова считается частью так называемой культуры «латино», куда зачастую входит и *música popular*, и латиноамериканская эстрада, и даже искусство художников Нового Света[27]. Термин *latino* (мн. *latinos,* ж.р. *latina*) появился в период 1945-1950 гг. в американском испанском языке и являлся обозначением человека латиноамериканского или испано-язычного происхождения (*Dictionary of The National Museum of American History* [Electronical resource][28]). Со временем термин «мигрировал» в область музыкального искусства и стал, очевидно, отражением желания зафиксировать принадлежность музыкальной традиции к определенному этносу. Термин «латино» мог выражать и отношение к латиноамериканской культуре как к импортируемой или обозначать несовпадение параметров музыки Нового Света с западноевропейскими канонами, но со временем достиг и противоположного берега Атлантики, закрепившись, в основном, в устной терминологической практике музыкантов-исполнителей[29].

---

[27]Термин «латино» (*latino*) принят в музыкальных кругах и сегодня все чаще обозначает различные явления массовой музыкальной культуры Латинской Америки. Однако можно перечислить и другие примеры: альбом «*Sentimento Latino*» оперного певца Хуана Диего Флореса, сборник «*Latino*» классического гитариста Милоша Карадаглича, книга «*Thirteen Ways of Looking at Latino Art*» («Тринадцать взглядов на искусство латино»), где внимание уделяется творчеству латиноамериканских художников. Также на сегодняшний день существует целый ряд латино-фестивалей кино.

[28] URL: http://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/mexican-america?ogmt_page=mexican-america-glossary (accessed: 29.05.2015).

[29] Появление терминов, подобных «латино», предположительно, можно объяснить стремлением европейцев охарактеризовать все внеевропейское через терминологию. Так, например, одно из направлений музыкальной культуры 90-х годов носит название *Asian Underground* (азиатский андерграунд). Оно связано с творчеством британских музыкантов азиатского происхождения, совмещающими элементы западной электронной и альтернативной танцевальной музыки с элементами азиатской музыкальной культуры. Однако элементы музыкальной культуры Востока едва ли могут равноправно соотноситься или «соперничать» с латиноамериканскими составляющими, вошедшими в мировую массовую музыкальную культуру — мы можем наблюдать сильнейшую «интервенцию», надвигавшуюся скорее с Запада. Поэтому в данном случае азиатский андерграунд, показательный в терминологическом плане — скорее субкультура, нежели ветвь массовой музыкальной культуры мирового масштаба. Мы сознательно избегаем противопоставлений Европа-Азия и Восток-Запад, так как в этом случае культура Латинской Америки не будет входить ни под одну из этих категорий

Несмотря на свою распространенность, термин еще не обрел ясных границ и не имеет четкого определения в музыкальной науке. Размытость обозначения приводит к тому, что «латино» становится характеристикой широкого спектра явлений: от любой музыки с ярко выраженной перкуссионностью (которая часто видится признаком латиноамериканской традиции) до картин живописцев. В музыкальной среде к латино сегодня принято относить аргентинское танго и милонгу, кубинские румбу, мамбо, сон, ча-ча-ча и сальсу, доминиканские реггетон и бачату, мексиканские марьячи, и даже испанское фламенко(несмотря на то, что географически Испания не входит в состав Латинской Америки, многие музыкальные жанры и стили испанской музыки относят именно к латино)[30]. Примечателен тот факт, что вектор развития музыкальной культуры латино направлен, в первую очередь, в сторону Центральной Америки и стран Карибского бассейна.

Босса-нова как несомненный элемент латиноамериканской культуры формально может подпадать под определение «латино», однако «босса-музыканты» активно стараются отмежеваться от этого ярлыка. Отчасти это можно объяснить тем, что в профессиональной среде латиноамериканская популярная музыка зачастую воспринимается, как легковесная, почти дилетантская. Д. Трис отмечает ее восприятие фактически как своеобразного «ширпотреба»: «”Латинская Америка — теперь доступна в бутылках” — этот промо-слоган, которым сегодня пестрят рекламные щиты Лондона, предлагает единственно возможную метафору потребления культуры Латинской Америки на мировом рынке 1990-х. … Это ли тот образ, который мы должны видеть в этом феномене мировой музыкальной культуры?» (*Treece D. Between Bossa Nova and the Mambo Kings*. P.54).

[30] Среди исполнителей, относимых сегодня к культуре латино: джазовые музыканты Чик Кориа, Артуро Сандовал, Тито Пуэнте, Серджио Мендес, ушедшие из жизни гитарист-виртуоз Пако де Лусиа и легендарная Чезария Эвора, продолжающий существовать кубинский коллектив «*Buena Vista Social Club*», европейские проекты «*Jazzanova*» и «*Nouvelle Vague*», рок-гитарист Карлос Сантана, представители поп-сцены Хулио Игесиас, Рикки Мартин, Дженнифер Лопес, Шакира, Энрике Иглесиас, Кристина Агилера и многие другие.

Музыканты с образованием, которые выступали против коммерциализированной самбы у себя на родине, едва ли хотели представлять босса-нову как примитивный, направленный лишь на развлечение жанр. Действительно, полное отождествление латино и босса-новы представляется некорректным.

Нередко босса-нову относят и к *Latin Jazz*, несмотря на то, что изначально это направление основывалось преимущественно на особенностях кубинской музыки. Впрочем, и этот термин многими музыкантами воспринимается как негативный, что подтверждает Э. Моралес, приводя интересный факт: «Многим музыкантам, играющим латинский джаз, не нравится сам термин *Latin jazz*, потому что он понижает значимость того, что они играют джаз на высочайшем уровне. Приставка *Latin*, особенно на рынке звукозаписи массовой музыки, может быть автоматически истолкована как «облегченная» или «несерьезная», в крайнем случае «танцевальная» (*Morales E. The Latin Beat*. P.*171.).*

Этой же точки зрения придерживается и Дж. Сантос. В его размышлениях о *Latin Jazz* хоть и нет прямого указания на негативную окраску термина, но есть косвенное свидетельство неприятия этого обозначения: «Термин *Latin Jazz* не должен рассматриваться как отдельная категория, за исключением тех случаев, когда это часть целого ряда основных музыкальных категорий, связанных с церемониями награждений (например, “Грэмми”). Музыканты, исполняющие только *Latin Jazz*, должны относиться к разделу “Джаз”» (*Santos J.* What Is Latin Jazz? [Electronical resource]: Collection of the Latin sheet music arrangements, books, articles and music [website][31]).

Чаще всего исследователи объединяют босса-нову вместе с другими бразильскими музыкальными явлениями под общим определением *Música Popular Brasiliera*. На раннем этапе развития босса-новы это обозначение действительно представляется наиболее органичным из всех вариантов, с оговоркой на принадлежность босса-новы к устному профессиональному

[31] URL: http://latinsheetmusic.com/latinjazz.html (accessed: 20.04.2015).

творчеству. В процессе своего развития босса-нова проявился себя как многоликий жанр, нашедший свое воплощение в разных музыкальных традициях (джаз, авторская песня, лаундж). «Босса-нова» сегодня становится емким обозначением самобытного явления, сопоставимого по масштабу с целой областью мировой массовой музыкальной культуры.

1.3. Босса-нова в аспекте проблемы стиля и жанра в массовой музыкальной культуре XX века

Босса-нова представляется в зарубежных исследованиях неоднозначно: она характеризуется как «стиль», «жанр», «направление», «течение» и т.д. Истоки многозначности обнаруживаются в академической музыковедческой литературе, где проблема стиля и жанра всегда являлась острой.

Определение сфер «влияния» стиля и жанра, а также характеристика понятий в разное время были даны такими учеными, как Е. В. Назайкинский (Стиль и жанр в музыке. М. 2003. 248 с.), Ю. Н. Тюлин (Музыкальная форма. М. 1974. 359 с), Т. С. Кюрегян (Музыкальная форма в музыке XVII-XX вв. М. 1998. 344 с.), Л. Н. Березовчук (Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания. Л. 1989. С.95-122.), М. Н. Лобанова (Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. 1990. 222 с.) и другие. Несколько иначе эта проблематика выражена в массовой музыкальной культуре. Термины «стиль» и «жанр» также являются неотъемлемой частью лексикона музыкантов, размышления на эту тему встречаются на страницах некоторых исследований, но и они мало что проясняют.

Сложность в определении стиля и жанра в массовой музыкальной культуре обусловлена некоторыми причинами. Первая из них связана с глобальной проблемой дефиниции жанра в музыке XX века и может быть выражена цитатой пионера отечественной музыкальной науки о джазе Е. С. Барбана: «Современное представление о жанре утратило ригоризм традиционных определений. Смешанные, «нечистые» жанры — знамение времени (трагикомедия, «третье течение», рок-опера и т.п.). Само понятие «жанр» стало условием и ныне определяется или внешними признаками (тема, настроение), или местом исполнения (филармония, мюзик-холл, ресторан, клуб, дансинг). Говорят о легком, серьезном, салонном жанре. Жанром именуется и отрасль музыки (опера, симфония), и разновидность отрасли (опера-буффа, симфониетта). Слово “жанровое” нередко также служит синонимом понятия “бытовое”» (Барбан Е.С. Эстетические границы джаза // Советский джаз. История. События. Мастера. М. 1987. С. 97).

Во-вторых, как правило, терминология массовой музыкальной культуры бытует и распространяется в устной форме, высокая степень «сленговости» имеющихся обозначений приводит к изменчивости в зависимости от контекста. Музыковедческие терминологические «инструменты» в этом направлении еще окончательно не разработаны, а исследовательскую функцию начинают выполнять не музыковеды, а журналисты и социологи. Многие явления современной массовой музыкальной культуры возникли сравнительно недавно и еще не обрели устойчивости границ.

Кроме того, в процессе исторической эволюции некоторых музыкальных явлений менялся и их статус. Например, джаз на раннем этапе своего развития являлся музыкальным жанром, но с течением времени получил более широкое значение. В сборнике статей «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» отмечается принадлежность джаза к категории «жанр» (Советский джаз. История. События. Мастера. М. 1987. С. 30). В. Д. Конен термином «жанр» условно обозначает джаз и рок, которые сегодня сами стали самостоятельными областями

музыки с множеством стилевых разновидностей. Об условности обозначений пишет и сама автор: «Напомним, что было бы ошибкой воспринимать джаз просто как жанр. Это не жанр, а самостоятельное и развитое художественное явление, имеющее свои собственные уникальные жанры» (Конен В. Д. «Третий пласт». М. 1994. С.94].

На эволюцию джаза до самостоятельного направления в музыкальном искусстве указывают и заголовки появляющихся в последние десятилетия работ, касающихся джазовой музыки, например, «Стили джаза» М. Гридли (Gridley M. Jazz Styles. History&Analisys. New York. 1998). Подтверждающее определение дает А. Н. Баташев: «Джаз в целом — уже не столько жанр и не какой-либо один стиль, а разновидность музыкально-импровизационного искусства, в котором сплавились традиции музыкальных культур крупных этнических регионов — африканского, американского, европейского и азиатского» (Советский джаз, С.81). Блюз, считавшийся джазовым жанром, в настоящее время является также областью музыки, паритетной джазу. О подобной трансформации рок-музыки убедительно пишет в своих работах В. Н. Сыров: «зародившись в рамках массовой музыки как жанр, пройдя промежуточную стадию «биг-бита» в 60-е годы (на стыке жанра и стиля), рок, начиная с 70-х, определяется как стилевой феномен» (Сыров В. Н. Музыка «Beatles» и расширение жанрово-стилевой системы рока // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов-на-Дону. 1996. С. 52).

В связи с указанными причинами строгого разделения стиля и жанра не складывается. Размытость границ проявляется, в частности, в статье А. Е. Петрова. Сам джаз получает обозначение «жанр», в то время как все перечисленные в материале явления, которые, согласно названию, должны демонстрировать его стилевую палитру, оказываются совершенно разнородными (Петров А. Джаз: эволюция стилей // Музыка и время. М. 2008. №5. С. 8-18.). Так, в одном ряду оказываются свинг, рэгтайм, блюз, чикагский стиль, биг-бэнды, минстрел-шоу, госпел, спиричуэлс и другие.

Вероятно, эти определения на данном этапе развития науки о массовой музыкальной культуре не могут быть сформулированы более или менее рельефно.

Латиноамериканский компонент сыграл особую роль в жанровой и стилевой панораме XX столетия. Музыкальные традиции Нового Света нашли отражение и в академической музыке, причудливые ритмы проникли в творчество Мийо, Стравинского и целого ряда других композиторов-академистов. Но, несомненно, гораздо больший резонанс латиноамериканская краска вызвала в массовой музыкальной культуре, где возник целый ряд новых музыкальных явлений и стилистических сплавов. Это подтверждает и исследователь джаза У. Сарджент, отмечая влияние афроамериканских и карибских жанров на популярную музыку (Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М. 1987. С. 103).

В. Д. Конен, говоря о тенденциях второй половины XIX — начала XX века, отмечает все меньшую концентрацию на искусстве стран Центральной Европы и смещению акцентов в сторону явлений «периферии» — Восточной Европы, Испании, Британских островов, Южной и Северной Америк и т.д. «Массовые жанры XX века принципиально отличаются от своих предшественников благодаря мощному влиянию внеевропейского искусства» (Конен В. Д. «Третий пласт». С. 11]. Весьма точно исследователь называет все звучащее вокруг «музыкальным воздухом эпохи».

Характеристику джаза эпохи 60 — 70-х гг. дает А. Н. Баташев: «Если еще на рубеже 50 — 60х годов исследователи видели корни джаза в афро-американском фольклоре и европейской классической музыке, то в джазе 60 — 70х годов зазвучала бразильская самба, наигрыши польских горцев, интонации русской протяжной песни, проявилась орнаментика индийской и арабской музыки, македонская полиритмия» (Советский джаз. С. 80). Наиболее ярким и долгосрочным стало взаимодействие джаза и всей массовой музыкальной культуры прошлого столетия с латиноамериканской традицией.

О неадекватности понятия «жанр» по отношению к музыке стран Латинской Америки, где степень «микстовости» оказалась достаточно высокой, пишет И. А. Кряжева: «В нашем понимании жанр несет в себе достаточно определенную сумму признаков. <…> И если мы с таких позиций посмотрим на сон или румбу, самбу или батуке, то получится весьма противоречивая картина, где можно наметить какие-то самые общие черты, трактуемые в практике народного исполнительства также достаточно свободно» (Кряжева И.А. О сущности и типологии афроамериканского музыкального фольклора (кубинский сон и бразильская самба) // Очерки истории латиноамериканского искусства. СПб. 2004. С. 26). Так, на испано-американской почве в качестве альтернативы термину «жанр» исследователь предлагает использовать выражение «традиция музицирования».

Подобная мысль намечается у Е. В. Назайкинского, который вводит обозначение *жанрового стиля*: «Жанровый музыкальный стиль опирается на образ типизированного идеального музыканта профессионала, притом профессионала в узко жанровом смысле, например, скрипача-хардингфелера в норвежских народных танцах, гитариста фламенко, кларнетиста, воспитанного в традициях молдавского народного инструментализма и т.д.» (Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. С.68).

Особенно сложной проблема типологии становится в отношении тех явлений латиноамериканской культуры, которые возникли сравнительно недавно, во второй половине XX века. К ним относится и босса-нова.

В работах о босса-нове обнаруживаются неоднозначные определения, в некоторых источниках она обозначается как стиль: «Босса-нова — это новое течение в бразильской популярной музыке и, в частности, новый стиль самбы, основанный Антонио Карлосом Жобимом, Жоао Жильберто и другими в конце 50-х» (*Randel M. The New Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. Cambridge.* 1999. P. 83).

В ряде работ предлагается определение босса-новы как жанра: «Босса-нова — жанр музыки, развившийся в Рио-де-Жанейро в конце 1950-х годов, включающий в себя ритмические элементы самбы, в высшей степени синкопированный стиль игры на гитаре, приглушенную манеру пения (если босса-нова пелась) и гармонические влияния кул-джаза и классической музыки» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound* P. 207). В то же время, исследователи отмечают, что босса-нова была новым типом самбы, а приблизительный перевод термина «*bossa nova*» часто трактуют как «новую моду» пения, инструментального исполнения и аранжировки.

В то же время, известный бразильский музыкант, один из первых представителей босса-новы Карлос Лира (*Carlos Lyra*) отмечает: «Давняя ошибка заключается в уверенности в том, что босса-нова связана лишь с самбой. Это неправда. Босса-нова — это модиньи, байяо, самба-кансао, и так далее. Босса-нова — это дух музыки» (Цит. по *Achilles R. Die Entwicklung ds Bossa Nova in Brasilien* S. 38).

Часто характеристика избегается вовсе, и, судя по контексту, исследователи сознательно избегают этого весьма каверзного вопроса. Эту многозначность и отстранение от проблемы определений во многом объясняют процессы, происходящие в последнее столетие в музыке. М. Н. Лобанова сопоставляет музыкальное искусство XX века с искусством барочным, которое не разграничивало до конца понятия «музыка», «стиль», «жанр».

Временная «арка» между барокко и XX веком возникает неслучайно, по мнению исследователя это «эпохи информационных взрывов»: «в это время в музыке сближены до предела стиль, композиционные факторы, жанр и внемузыкальные явления» (Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. С.151)[32].

[32] Влияние музыкальных традиций эпохи барокко на джаз стало очевидным еще в 30-годы XX столетия, в эпоху свинга. Так, в 1937 году оркестр Бенни Гудмена исполнил композицию «Bach Goes to Town» в аранжировке Алека Темплтона, построенную по законам фуги. Скрипачами Стефаном Грапелли и Эдди Саутом был записан «Conserto en re de J.S. Bach», в 1962 году коллектив Swingle Singers выпустил альбом «Bach Greatest Hits», в 1974 году появилась пластинка «Blues on Bach» Modern Jazz Quartet и т.д.

Кроме того, барокко для культуры Латинской Америки стало, пожалуй, ключевым явлением — именно под этим знаком происходило становление **культурного синтеза** и образования новых этносов. По мнению К. Фуэнтеса, латиноамериканское барокко имело гораздо большее значение, чем европейское, поскольку являлось реакцией на завоевание и колонизацию: «В Латинской Америке, напротив, барокко становится голосом покоренного индейского общества, которое, восприняв мотивы барочной архитектуры, нашло в христианстве средство самовыражения» (Книга знаний: Беседы с выдающимися мыслителями нашего времени. М. 2010. С. 422).

Особенно ярко слияния и синтезы проявились в северо- и южноамериканской культуре, где миграционные процессы были наиболее активны. А. Карпентьер называл Латинскую Америку «землей обетованной» для барокко: «Америка, будучи континентом симбиозов, перемен, потрясений, смешений, была изначально барочной» (Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность. С. 114).

Особенности, которые в период Конкисты проявились в новом укладе религиозной жизни, спроецировались и на общекультурные закономерности. Это и сочетание академических форм с самобытным наполнением, и двойственность самой природы многих явлений культуры: «В барочных формах выражения идеи христианства той эпохи, и в самой христианской церкви с пониманием относились к тому, что за алтарем стоят изображения древних идолов» (Книга знаний. С.422).

Косвенно барочность латиноамериканской музыкальной культуры подтверждает А. М. Цукер: «Сохранилась и являющаяся источником ее [барочной музыки] динамизма и моторики танцевальная стихия — в ней лишь произошло своего рода замещение старых танцевальных ритмов новыми (рок-н-ролл, латиноамериканские танцы), обладающими сегодня большей остротой, энергетикой, гипнотическим воздействием на слушателя» (Цукер А.М. Барочная

модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: диалог эпохи и поколений. Н.Новгород. 1999. С. 190).

Действительно, пожалуй, нигде больше не происходило столь интенсивного образования новых этносов и синтеза культур, как в Латинской Америке. Эти процессы сопровождались, с одной стороны, огромными потерями и драматичным развитием судьбы целых народов. С другой стороны, в результате настоящего этнокультурного «взрыва» родилась богатейшая культура, в которой смешались европейская, африканская и американская традиции с бесконечным множеством компонентов. Именно этот синтез стал предтечей многих важнейших явлений мировой культуры.

Возвращаясь к проблеме дефиниции явления босса-новы, уместно привести цитату бразильского музыканта и писателя Жозе Мигеля Висника (*Jose Miguel Wisnik*): «Босса-нова, находясь между “высокой” и популярной музыкальной культурой, дала импульс к развитию целой структуры/сети, которая стирает обычные границы между музыкой для развлечения и “серьезной” музыкой» (*Wisnik J. M. The gay science: Literature and popular music in Brasil // Journal of Latin American Cultural Studies, 1996. Vol. 5, Issue 2. — London*. P.191-202).

Таким образом, становится очевидно, что феноменальный художественно-культурный микст Нового Света неизменно размывает привычные границы терминов и понятий. Несмотря на то, что в настоящей работе босса-нова чаще всего характеризуется как жанр, мы намеренно не разделяем понятия стиля и жанра в латиноамериканской музыке строго, учитывая специфику этой многозначной культуры.

Усложняют определение босса-новы и внутренние градации, которые существуют на сегодняшний день, а именно две жанровых разновидности: босса-нова вокальная и инструментальная. В бразильской босса-нове конца 50-х годов различие между ними незначительно: на ранних альбомах Жобима голос и инструмент равноправны в качестве лидирующих тембров. Замена одного другим влияет на тембровую окраску, саунд, в то время как принципы музыкального

развития остаются идентичными. В босса-новах, записанных бразильскими музыкантами, предпочтение отдается, чаще всего, певческому тембру. Ситуация начинает меняться с обращением к босса-нове в начале 60-х годов небразильских джазовых музыкантов (Стэна Гетца, Чарли Берда и других), которые внесли в босса-нову традиции инструментальной джазовой импровизации бибопа и кул-джаза. Со временем это привело к формированию инструментальной босса-новы, среди особенностей которой можно выделить: отсутствие поэтического текста, более насыщенный саунд с тяготением к звучанию самбы, расширение интонационного диапазона тем, виртуозные развернутые соло и высокая степень импровизационности в целом, использование типовых интонационных и ритмических моделей стилей кул и бибоп и др.

Таким образом, к концу XX — началу XXI века современная босса-нова сформировалась и до настоящего времени существует в двух амплуа: вокальная, более приближенная к бразильскому оригиналу, и инструментальная, характеризующаяся тесной связью с джазовой традицией.

Глава 2. БОССА-НОВА. СУЩНОСТЬ, ГЕНЕАЛОГИЯ, КОНТЕКСТ

2.1. Сущность босса-новы

Основоположниками босса-новы в Бразилии считаются, по меткому выражению Р. К. Албина, «три мушкетера босса-новы» — Том Жобим, Жоао Жильберто и Винисиус де Мораэс (Музыка Бразилии. С.32)[33]. Рождение босса-новы чаще всего связывают с выходом пластинки «*Canção do Amor Demais*» (1958), куда вошли песни, созданные знаменитым впоследствии тандемом Мораэса и Жобима. Среди прочих композиций на этом альбоме были две босса-новы: «*Chega de Saudade*» и «*Outra Vez*». Эти записи стали демонстрацией нового перкуссионного стиля игры на гитаре Жоао Жильберто, который единственный раз аккомпанировал другому певцу.

Босса-нова стала обозначением не только нового музыкального явления, но и знаком середины столетия — эпохи надежд, периода позитивного отношения к жизни и веры в светлое будущее. В Бразилии 50-х годов подобные настроения были вполне обоснованными, об этом пишут, в частности, авторы книги «*Brazilian Sound*» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound*. P. 59):

- пришедший к власти демократичный «босса-нова-президент» вселял надежду на светлое будущее после затяжного экономического кризиса (главный лозунг Кубичека был «50 лет развития за 5!»).
- сборная Бразилии по футболу, до этого имевшая невысокую оценку в мире спорта, выиграла Кубок Мира в 1958 году — появился всемирно известный

[33] Том — прозвище Антонио Карлоса Жобима.

«бразильский феномен» футбола. Лучшим молодым игроком чемпионата был признан 18-летний Пеле. Это был первый чемпионат мира, который транслировался по телевидению.

- наступил расцвет во многих видах бразильского искусства, активно начал развиваться кинематограф.

Еще отчетливее ветер перемен ощущался в новой столице Бразилии — Рио-де-Жанейро. Здесь, благодаря урбанистическим реформам начала XX века, возник принципиально новый городской «пейзаж». Вид фасадов и улиц менял моду и даже нормы поведения, а усиление роста экономики и развитие средств массовой коммуникации вызвало свободную циркуляцию музыкальных направлений всего мира и постепенно открывало новые возможности для бразильских музыкантов.

Различные части города, по замыслу главного архитектора Рио, воспроизводили пейзажи мировых столиц — Парижа, Рима, Нью-Йорка. Это давало возможность горожанам почувствовать себя не только центром самой Бразилии, но и частью мирового пространства и «космополитической культуры» (*Magaldi C. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the XXth Century // Musical Quarterly*, 2009, Vol. 92, No. 3-4. P.396).

Босса-нова зарождалась в небольших клубах живописного побережья Копакабаны, где проводила время наиболее искушенная бразильская публика — любители джаза, американского кино и зарубежного искусства в целом. Этот период стал практически «оттепелью» в Бразилии, в эти годы новые веяния появились в музыке, литературе, изобразительном искусстве, кино и, в конечно, в жизни. В клубах собирались и молодые музыканты, которые еще только искали свое творческое амплуа, общались, и проводили время в неформальной обстановке.

В этих маленьких уютных заведениях, прозванных «*Beco das Farrafas*» (порт. — «бутылочное горлышко») из-за близкого расположения между линией прибоя и горными массивами, очевидно, могла зародиться лишь камерная, исполненная сладкой неги босса-нова. Все здесь располагало к откровенной

беседе за бокалом хорошего вина и неторопливому течению времени. Босса-нова стала «новой волной» в жизни Бразилии середины XX века, главным отражением которой в музыке стали песни, созданные Жобимом, Мораэсом и Жильберто.

2.2. Генеалогия босса-новы. Самба

На вопрос, что известнее за рубежом — самба или босса-нова, Р. К. Албин ответил: «Несомненно, босса-нова. Но босса-нова — это самба со своими особенностями» (*Albin R. C.* A Nossa Música Não Esgotou e Jamais Esgotará [Electronical resource][34]). Босса-нова, при всем ее контрасте с бразильской самбой, унаследовала от своей предшественницы основу: богатство ритмов перкуссии — «батерии», которая в самбе была главным элементом, а в босса-нове проявилась в гораздо более динамически сдержанном пульсе.

Самба, какой ее знает сегодня весь мир, зародилась в сельских районах Байи, Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу и постепенно проникла в городскую среду, подобно множеству латиноамериканских танцев, проделавших свой путь с улиц до концертных площадок и танцевального паркета[35]. Самба стала настолько значимой частью жизни бразильцев, что ей оказались посвящены не только ежегодные красочные карнавалы, но и отдельный праздник — 2 декабря в Бразилии отмечается Национальный день самбы.

---

[34] URL: http://bafafa.com.br/ricardo-cravo-albin-a-nossa-musica-nao-esgotou-e-jamais-esgotara (accessed: 15.03.2015)

[35] Самба — старинный афробразильский парный танец, сопровождающийся пением солиста и хора, а также игрой на ударных инструментах. Его происхождение восходит к африканской культурной традиции, о чем позволяют судить и хореографические особенности, и музыкальное построение формы «стих-рефрен».

Точный путь ранней эволюции самбы доподлинно неизвестен, существуют лишь различные теории. Слово «самба», очевидно, пришло из Анголы, где *sembe* — приглашение на танец, об этом пишет О. Алваренга (Бразильские народные танцы и песни // Музыка стран Латинской Америки. М. 1985. С.137-174). По свидетельству Р. К. Албина, впервые слово «самба» было упомянуто в 1838 году в журнале «Капуцин» в статье святого отца Мигела ду Сакраменту Лопеса Гамы (Музыка Бразилии, с. 28).

О связи бразильской самбы с Анголой упоминает И. А. Кряжева: «Танец самба, по происхождению связанный с африканским танцем батуке, пришедшим, как считается, из Анголы и Конго, воспринял от африканского батуке принцип кругового движения (в особенности в круговой самбе), где в центре располагаются солисты (один или пара), а сам круг разделяется на музыкантов, сопровождающих танец, и зрителей, которые могли становиться танцорами, заменяя солирующую пару в центре» (Кряжева И.А. О сущности и типологии афроамериканского музыкального фольклора. С. 54). Из танца батуке вместе с чечеткой и хлопаньем в ладоши, по мнению исследователя, в самбу пришел и хореографический элемент «умбигада» (касание животами), ставший одной из ее самых своеобразных черт. При переходе на городскую «почву» батуке как танец практически исчез, однако само слово до настоящего времени осталось в лексиконе бразильцев: в XX веке «батуке» стало общим обозначением для целого ряда танцев и музыки исключительно для ударных инструментов. Вслед за этим появился термин «батукада», характеризующий важнейший элемент жанра самбы — ее перкуссионное сопровождение.

Загадка истоков самбы усложняется еще и тем, что слово самба в конце XIX века было синонимом афроамериканских танцев в целом. Наверняка точным исследователи называют только то, что самба трансформировалась в отдельный жанр именно в Рио-де-Жанейро. К. Макгоуэн и Р. Пессанья выделяют следующие теории возникновения жанра самбы:

- 1. Прародителем самбы является танец лунду, завезенный в Бразилию из Анголы африканскими рабами в XVIII веке.
- 2. Примитивный вид самбы или ее важнейшие элементы были принесены в Рио из города Байя на рубеже XIX — XX веков.

В развитии самбы и музыкальной культуры Рио важной оказалась небольшая, на первый взгляд, деталь — собрания в доме одной из байянских женщин-старейшин, уважительно называемых *tia* (тетя). У одной из них, Тиа Сиаты, собирались участники карнавалов, журналисты, разнорабочие, представители богемы и среднего класса (McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound. P.23). Вечеринки в этом доме оживлялись музицированием одаренных молодых людей, впоследствии поменявших курс популярной музыки Бразилии.

Среди них были и ныне легендарные бразильские музыканты — Пишингинья (*Pixinguinha*), Донга (*Donga*), Жоао да Байяна (*João da Baiana*), Эйтор дос Празерес (*Heitor dos Prazeres*), Синьо (*Sinho*). Эти люди были талантливыми исполнителями и стали частью первого поколения профессиональных композиторов-песенников Рио. Вместе они играли лунду, марча, шоро, машиши и батуке, обсуждали музыку, писали песни и начинали формировать жанр городской самбы-кариока (кариока — существующая в Рио-де-Жанейро), в том виде, в каком она существует сейчас[36].

Нарождающийся жанр испытывал влияние польки, хабанеры, марча и машиши, однако у самых истоков приобрел собственные узнаваемые музыкальные черты: отличительной особенностью самбы явилось главенство ритма. Метроритмические формулы оказались экспрессивными и запоминающимися, они воспроизводились хлопками ладоней или батукадой из более десятка различных инструментов перкуссии. Среди других аккомпанирующих инструментов в самбе чаще всего фигурировала также гитара кавакиньо.

[36] Кариока — это слово имеет несколько значений: принадлежность к штату городу Рио-де-Жанейро; диалект португальского языка; разновидность самбы.

В начале XX века стали записываться первые городские самбы, ранние разновидности которой еще полностью не сформировались и не освободились от внешних влияний[37]. Часто возникали споры о точном определении того или иного жанра, не редкостью были двойные обозначения: «самба-машиши» или «самба-шоро». Тем не менее, у городской самбы обозначились общие музыкально-поэтические характеристики: двудольный метр, довольно короткие куплеты, построенные по респонсорному принципу и метрически свободная линия певца. Карнавальная же самба отличалась подвижными темпами, стремлением к простоте и четкости структуры[38].

В 30-е годы самба стала настоящим символом страны, ее стали записывать на пластинки, передавать по радио и экспортировать. После выхода на экраны мультфильма Уолта Диснея «*Saludos Amigos*!» («Привет, друзья!»), самбы «*Aquarela do Brazil*» и «*Tico-Tico no Fubá*» получили мировую известность. Ставшая голливудской знаменитостью Кармен Миранда стала мощным «ретранслятором» самбы по всему миру: вместе с ее популярностью росла и востребованность бразильской музыки. Однако в этом стремительном продвижении были и недостатки, которые отметил бразильский музыкант Каэтано Велозо: «Она была само воплощение Голливуда, китч. Это были одновременно гордость и стыд. Она не была аутентичной, превратилась в карикатуру и была американизирована» (*Brasil, Brasil* / Part 1, From Samba To Bossa Nova [Electronical Resource] // BBC Four Programmes [Electronical Resource] 2007, December[39]).

В 50-е годы коммерчески успешная самба стала постепенно «разбавляться» фокстротами, болеро и ча-ча-ча, теряя индивидуальность и чистоту жанра. Этому

---

[37] Первой городской самбой принято считать композицию «*Pelo Telefone*».

[38] Рост популярности карнавала приводил к тому, что в праздничных шествиях хотели принимать участие сотни школ самбы. Участникам отводилось определенное время на то, чтобы показать свое самба-представление и претендовать на победу. В результате желание уложиться в карнавальный регламент привело к тому, что темпы значительно ускорились, мелодический язык упростился, а певцы практически перестали импровизировать.

[39] URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6 (accessed: 10.03.2012)

способствовало и появление различных ее ипостасей, среди которых была «облегченная» самба, отличавшаяся от всех других ответвлений городской самбы и позже названная *samba canção* (самба-песня, песенная самба). Эта разновидность была несколько «спокойнее» карнавальных самб, исполнялась в чуть более медленном темпе, а перкуссия звучала гораздо более завуалированно. В жанре *samba canção* главенствующее значение имела поэтическая образность, развитая интонационность и изысканность гармонического языка.

2.3. *Samba canção* как предтеча босса-новы

Карнавальная самба постепенно перерождалась в песенный жанр, где мелодическая основа отдаляла от слуха шум барабанов. *Samba canção* оказала наиболее существенное влияние на формирование босса-новы: речь идет о песнях, написанных такими авторами, как Ноэль Роза (*Noel Rosa*), Ари Баррозу (*Ary Barroso*), Доривал Каимми (*Dorival Caymmi*), Брагинья (*Braguinha*), Джонни Альф (*Johnny Alf*) (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound.* P.211). Они писали и карнавальные самбы, и «песни середины года» — так назывались все композиции, не предназначенные для карнавальных шествий (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound.* P.28). Их музыка ярко выделялась на фоне широкой волны песенной самбы, «которая охватила 50-е годы, превратив бразильскую музыку в “мутный поток” слез, ревности и страданий» (Музыка Бразилии. с.30). По сути, эти авторы стали законодателями музыкальной моды вплоть до появления босса-новы.

Одной из самых известных *samba canção* стала песня «*Copacabana*» Жоао да Барро и Альберто Рибейро (*João de Barro, Alberto Ribeiro*), созданная в 1946

году и впервые записанная бразильским певцом Диком Фарни (*Dick Farney*) со струнным оркестром *Continental*. Это был своеобразный гимн преданности Бразилии, восхищение красотой солнечной Ипанемы, выражение любви к живописному побережью.

На фоне карнавальных самб эта композиция звучала изысканно за счет появления тембра струнных инструментов, мягкого звучания перкуссии (которая оказалась еще более заувалированной в поздних версиях) и манеры пения самого Дика Фарни. Его нежный мелодичный голос плавно двигался от регистра к регистру и звучал несколько расслабленно. Образ певца, манера нарочито «вальяжного» пения и даже тембр легко льющегося голоса роднил его с Фрэнком Синатрой. Это музыкальное сходство в самой Бразилии было подтверждено в 1949 году открытием фан-клуба Синатры-Фарни «*Sinatra-Farney Fan Club*»[40].

Песня «*Copacabana*» имеет трехчастную структуру, в которой первый раздел воспринимается как вступление, построенное на двух повторяющихся гармониях (*B♭* и *Cm*) а второй и третий — как воплощение главной «узнаваемой» темы. Метрическая структура музыкальных фраз не всегда соответствует строению поэтического текста: при одинаковом строении каждого раздела (16 тактов) внутреннее распределение строк оказывается ассиметричным и создает ощущение свободного течения времени, мягкости структуры и то учащающегося, то замедляющегося метрического «дыхания». На четырехтактовые построения могут накладываться строки, состоящие из одиннадцати или всего пяти слогов.

В интонационном языке сочетаются поступенное движение, перемещения по звукам аккордов и скачки на широкие интервалы. Так, ход на малую септиму получает разную окраску — верхний выдержанный звук акцентирует сначала нону, затем сексту мажорного аккорда (*C* и *F*) (Приложение №1).

В гармоническом сопровождении темы появляются альтерированные аккорды. В ритмическом отношении тема во многом опирается на формулы,

[40] Такие тембры позже оказались уместными и в босса-нове: в 1967 году Синатра и Жобим записали совместный альбом «*Reprise*».

распространенные в карнавальной самбе (внутри- и межтактовые синкопы), а также наследует от нее ощущение опоры на сильную долю. Однако, в отличие от танцевальных самб, синкопы в песне «*Copacabana*» звучат более сглаженно, а сильная доля в мелодии порой наступает с запозданием благодаря певческой манере Дика Фарни — в его интерпретации тема получает определенную долю метрической свободы.

Еще одна известная *samba canção* — песня «*Marina*» Доривала Каимми, написанная им в 1947 году и вошедшая, в частности, в его альбом «*Eu Não Tenho Onde Morar*» (1960, *Odeon*). Сюжет этой песни незатейлив: герой обращается к своей возлюбленной и призывает ее не наносить макияж, страдая от ревности и утверждая, что она и так одарена красотой. Несмотря на обиду, сквозящую в тексте, музыкальный язык песни рисует благостное, умиротворенное состояние.

Эта композиция тоже имеет трехчастную структуру, однако, в отличие от «*Copacabana*», она более однородна по тематизму. Интонационный язык построен на «покачивающихся» секундовых и терцовых интонациях, которые создают живописную ассоциацию с именем девушки — *Marina*, что можно также перевести с португальского как «причал». Добавляет многозначности и игра звуков в словах, аллитерация: в тексте обыгрывается близость фонетики имени *Marina* и обозначения ее внешнего облика «*morena*» — «брюнетка» (Приложение №2).

По сравнению с карнавальной самбой в гармоническом языке песни гораздо больший удельный вес имеют альтерированные аккорды, частым явлением становятся тритоновые замены. Как следствие, меняется облик басовой линии, которая начинает двигаться по хроматизмам.

Саунд этой композиции во многом создают тембры струнных инструментов, к которым присоединяется мягкое звучание флейт и засурдиненных труб, а также едва слышная перкуссия. Голос Каимми звучит без напряжения, несмотря на всю насыщенность его певческого тембра. Лишь в

некоторых фразах появляются наигранно надрывные интонации, которые, впрочем, не влияют на общую спокойную фоническую картину.

С появлением кантилены в жанре *samba canção* мы можем говорить об открытии нового музыкально-чувственного микромира: вокальная линия становилась приоритетной, самба постепенно превращалась в лирический жанр. При этом энергетика уличного карнавального действа не исчезла, но аккумулировалась в приглушенных ритмах самбы. Эти песни стали своеобразными эскизами будущего фонического облика босса-новы, именно с *samba canção* начался процесс своеобразной «жанровой мутации»:

- Уже в *samba canção* появилась мода на бархатные **тембры голосов** и атмосферу непринужденности исполнения. Выразителями благостной кантилены стали голоса Франсиско Алвеса (*Francisco Alves*), Дика Фарни, Доривала Каимми — мягкие, с «обволакивающим» тембром. Главной особенностью стала манера петь свободно, расслабленно — будто наслаждаясь своими завораживающими переливающимися голосами. В босса-нове эта тенденция стала основой особого певческого стиля, ярко выразившегося в творчестве Жоао Жильберто. Он пел словно для себя самого или для единственного слушателя, напевал вполголоса.

На пути к босса-нове женские голоса тоже менялись — если в *samba canção* это были сочные, с сильной вибрацией, экспрессивные тембры Элизет Кардозо, Линды Батиста (*Linda Batista*), Маизы (*Maysa*) и Норы Ней (*Nora Ney*), то в босса-нове стали предпочтительны более «спокойные» голоса, звучащие прозрачно и легко («муза босса-новы» Нара Леао / *Nara Leão*), порой отличающиеся нарочито прямым отстраненным звуком (Аструд Жильберто / *Astrud Gilberto*) или, наоборот, теплотой (Гал Коста / *Gal Costa*);

- Под воздействием изысканной **мелодики и кантиленности** менялись и другие элементы музыкального языка, в частности, вводились новые гармонические средства, аккордовые структуры стали более разнообразными — появились альтерированные аккорды и тритоновые замены. Таким образом, усложнялась музыкальная ткань в целом, кантилена проникала во все пласты

звучащего полотна, будь то оркестровое сопровождение или рельефный мелодизированный бас. По свидетельству исследователей, в 1952 году были записаны две *samba canção*, которые можно было бы определить как «почти босса-новы». Близость ощущалась в гармоническом строе песен, насыщенном альтерированными гармониями. Это были самбы с джазовыми соло, записанные пианистом Джонни Альфом и гитаристом Жоао Донато — «*Falseta*» и «*De cigarro em cigarro*» (*Castro R. Bossa nova*. P.58);

- **Ритмическое начало** было лишено мощного средства выражения — динамически ярких карнавальных ударных и шумовых инструментов. Несмотря на то, что перкуссия все еще играла одну из важнейших ролей в составах *samba canção*, звучание ее стало гораздо более приглушенным. Гитарное сопровождение чаще всего имело фиксированный ритмический рисунок (напоминающий жанр болеро): на первую долю приходился бас, а аккорды брались на вторую и четвертую доли такта.

С переходом к босса-нове гитарный стиль трансформировался настолько, что гитара могла совмещать мелодическую и перкуссионную функции, и даже быть единственным сопровождающим певца инструментом. Фактически она стала способна играть роль целого ансамбля, подобно тому, как когда-то фортепиано в сочинениях Листа проявило способность воспроизводить оркестровую звучность.

Новый гитарный стиль заключался в использовании диссонирующих альтерированных аккордов, которые «казались странными и неблагозвучными» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound*. P.57), но в сочетании с четким чувством ритма воспроизводили неизгладимое впечатление на слушателей. В босса-нове этот стиль довел до совершенства Жоао Жильберто, он упорно отрабатывал координацию пальцев правой руки и способность вести сразу несколько функциональных линий — басовую и перкуссионно-гармоническую[41].

[41] В связи с целеустремленностью Жильберто и его рвением в освоении нового гитарного стиля курьезную историю вспоминает Карлос Лира: «Это правдивая история. Он

Позже сам Жильберто отмечал особое влияние творчества гитаристов Жоао Донато и Луиса Бонфа на его собственный гитарный звук (Ibid. P.57);

- Важную роль в *samba canção* стали играть **аранжировка и особые инструментальные тембры**. Вместо бурлящей ритмами мощной карнавальной «батерии» приоритет был отдан более сдержанной перкуссии, а также духовым и струнным инструментам с нежным звучанием: флейтам, засурдиненным трубам, скрипкам, виолончелям[42]. Позже в оркестровых составах босса-новы стал появляться тромбон, звучащий певуче и тепло за счет мягкой атаки звука. Певец в босса-нове также стал одним из инструментов ансамбля, в то время как раньше оркестр был средством аккомпанемента.

Основополагающим инструментальным тембром в босса-нове стало звучание гитары. Ее особое значение, вероятно, объясняется тем, что камерный жанр нуждался в инструменте, который мог бы органично сопровождать негромкие голоса исполнителей, быть демократичным в освоении и хорошо «вписываться» в акустику маленьких клубов Копакабаны. Гитара в босса-нове обрела более мягкое звучание по сравнению с кавакиньо и гитарой в самбе. Гитару босса-нова могла «унаследовать» также от инструментального жанра шоро, который отличался изысканным гармоническим языком и импровизационностью.

Samba canção стала своеобразной переходной ступенью между танцевальной самбой и босса-новой, аккумулируя в себе стихийную энергию одного жанра, и предвосхищая внешнюю непринужденность другого.

Если говорить о внебразильских предтечах босса-новы, то музыкальный «лексикон» жанра в значительной степени был родственен музыкальным

отрабатывал технику игры на гитаре большим пальцем. Рядом сидел кот, бедное животное! Он смотрел на кота и играл один и тот же звук часами, просто упражняясь в игре большим пальцем. Кот не выдержал и выпрыгнул с восьмого этажа» (*Brasil, Brasil* / Part 1, From Samba To Bossa Nova [Electronical Resource]. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6 (accessed: 10.03.2012)).

[42] Песню «*Copacabana*», к слову, аранжировал бразильский композитор Радамес Гнатали, один из музыкантов, повлиявших на индивидуальный стиль Антонио Карлоса Жобима.

средствам академической музыки и джаза. Внук Жобима, Даниэль, вспоминает преданность композитора классической музыке и увлечение гармоническими стилями разных авторов: «Он много изучал Шопена, Дебюсси, Брамса. Он любил просыпаться очень рано. Фортепиано стояло в задней комнате, и я слышал, как он играет этих композиторов. Потом он писал свои песни» (*Brasil, Brasil* / Part 3, A Tale of Four Cities [Electronical Resource] // BBC Four Programmes [Electronical Resource] 2007, December[43]).

Влияние академической традиции на босса-нову проявилось, в основном, в гармоническом языке, о чем свидетельствовали и коллеги композитора. Виолончелист Жак Мореленбаум, участник коллектива «*Quarteto Jobim Morelenbaum*», делился такими воспоминаниями: «Каждый раз, когда я был с Томом, он всегда упоминал классических композиторов. Когда он играл босса-новы, свои песни, он иногда вдруг внезапно останавливался на каком-нибудь специфическом аккорде и говорил о Рахманинове, Стравинском» (Ibid). Стиль Шопена отразился в теме «*Insensatez*», в гармонической логике которой можно обнаружить сходство с Прелюдией e-moll, op. 28 № 4.

Типовыми свойствами гармонического языка Жобима стали также альтерированные аккорды, многотерцовые импрессионистские звучности, аккордика с побочными тонами, средства мажоро-минора, тритоновые замены и т.д.

Тяга Жобима к творчеству классиков и способность использовать сложные гармонические средства далеко не случайны — музыкант получил серьезное музыкальное образование. Его учителем был немец Иоахим Кельройтер, выпускник Берлинской академии музыки. В списке произведений Жобима значится даже симфония, написанная на инаугурацию президента Жуселину Кубичека — *Sinfonia da Alvorada*. Жобим, который в силу образования вполне мог создавать и додекафонную музыку, использовал свои знания по гармонии и

[43] URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008fwc9 (accessed: 10.03.2012).

композиции в сфере популярной музыки. Как признавался сам Жобим, «Бразилия с ее ритмами была важнее» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound*. P. 60).

Связь с музыкой академической традиции роднила Жобима с ярчайшим представителем кул-джаза Дэйвом Брубеком. Американский джазмен брал уроки композиции у Дариуса Мийо, участника знаменитой французской «Шестерки», увлекавшегося культурой Бразилии. Кул-джаз, если можно так выразиться, стал некоей параллелью босса-новы в джазе, совпадая с ней в нечетных раскованных ритмах, изысканном свободном разработанном гармоническом языке и композиционном мышлении. А. де Кампос писал также о сходстве сдержанно-спокойного исполнительского стиля, отмечая антиконтрастность и отсутствие «точек максимальной и минимальной эмоции» (*Campos A. Balanço da Bossa e Outras Bossas. São Paulo*. 1974. P.18).

Свобода и открытость Бразилии тех лет подразумевали возможность воспринимать актуальные музыкальные веяния. Так, захвативший к тому времени джазовое пространство бибоп тоже не мог не проявиться в бразильской музыке. Это, в частности, подтверждает Кампос, приводя в пример самбы Джонни Альфа с пластинки «*Rapaz de Bem*» (1955 г.), которые по характеру своего звучания и выбору гармонических средств были гораздо ближе к бибопу и кул-джазу, нежели к жанру самбы.

2.4. Поэтический язык босса-новы

Фонетический строй текстов стал одной из неотъемлемых притягательных черт бразильской босса-новы: португальский язык с его мягкостью шипящих согласных, разнообразием тянущихся, округло звучащих гласных звуков и их

«свингующим» слиянием в дифтонги и трифтонги создавал особую краску саунда. Пластика певучей португальской речи, в быстром темпе подобной звучанию перкуссии, соединялась с изысканными гармониями босса-новы и органично воспринималась даже иностранцами, которые не понимали смысла текста[44].

И. А. Кряжева отмечает, что языковая краска оказывает несомненное влияние на интонационный строй музыки: «Важным компонентом национального исполнительского стиля является неповторимая манера вокального интонирования, определяемая как общими историко-культурными факторами, так и фонетическими диалектными особенностями языка» (Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. С. 211).

Главная особенность португалоязычных босса-нов заключалась в том, что поэты, обращавшиеся к жанру, осознанно стремились создать предельно простые и понятные тексты. Р. К. Албин объяснял притягательность текстов бразильских песен отражением повседневной жизни, желаний и мечт (Музыка Бразилии. С.35). Однако эта кажущаяся простота — не есть свидетельство «скромного» фантазийно-лексического уровня поэтов, и не выступает демонстрацией фривольности, это всего лишь внешний слой, казалось бы, земной и прямолинейный. Однако он содержит в себе гораздо большую смысловую наполненность, которая раскрывается в слиянии с музыкой.

Важность поэтической составляющей босса-новы подтверждается весьма показательным знаком, признанием именно поэта — Винисиуса де Мораэса — в качестве одного из основоположников жанра. Многие песни написаны творческим тандемом Мораэса-Жобима («*Só Danço Samba*», «*Insensatez*», «*Água de Beber*», «*O Grande Amor*»).

[44] Большинство текстов босса-нов, изначально созданных на португальском языке, сразу же были переведены на английский язык, что стало свидетельством популярности босса-новы за пределами Бразилии. Босса-новы записывали легендарные певцы: Фрэнк Синатра, Элла Фитцджеральд, Энди Уильямс и многие другие.

Несмотря на то, что тексты часто создавались непосредственно на уже созданную музыку, подбор слов оказывался далеко не случайным, а фонетический строй текста становился неотъемлемой частью саунда каждой композиции (*Perrone C.A. Lyric and Lyrics: The Poetry of Song in Brazil. Austin*. 1985. P.52). Так было с одной из первых босса-нов, песней «*Chega de Saudade*», Мораэс даже отложил на несколько дней свою дипломатическую поездку в Париж, чтобы написать текст к только что созданной Жобимом мелодии. Спустя годы поэт признавался, что из всех когда-либо написанных им песенных текстов сложнее всего сочинялся именно этот — «слишком проблематично было подстраивать слова под мелодическую линию, богатую взлетами и спадами» (*Castro R. Bossa nova.* P.119). При сопоставлении интонационной линии с текстом можно обнаружить, что, помимо внимания к смене тональностей, Мораэс проявил чуткость и к отдельным мелодическим оборотам.

Начальная фраза темы в песне повторяется дважды (в начале первого и второго разделов) и состоит из двух лаконичных мотивов. Второй из них звучит в диапазоне уменьшенной квинты на фоне гармонии двойной доминанты, и оба раза соответствует словам-синонимам: *tristeza* и *saudade* (оба слова приблизительно можно перевести как «грусть») (Приложение №3).

В третьем разделе песни появляется цепочка нисходящих мотивов от одного звука — мелодически разложены малый минорный, большой мажорный септаккорды и минорное трезвучие. Сходные по структуре интонационные модели соотвестствуют трехкратному повторению слова *assim* и аллитерациям: *Apertado assim, colado assim, calado assim* (Так крепко, так тесно, так тихо). Таким образом, создается не только мелодико-гармоническая, но и лексико-фоническая игра (Приложение №4).

Именно поэтому представляется нецелесообразным рассматривать поэтический компонент босса-новы в отрыве от музыкальной составляющей, ведь в сочетании с музыкой тексты наполняются тонкой смысловой игрой «света и тени»: прямолинейность превращается в полунамек, сочные краски переходят в

нежные полутона. Необходимость воспринимать текст и музыку в единстве подтверждает и Б. Уэйд (*Bonnie C. Wade*): «Если текст задуман для пения, а не для чтения, то он, определенно, должен быть изучен в той форме, для которой был предназначен» (Цит. по *Perrone C.A. Lyric and Lyrics*. P. 11).

Возможно, именно поэтому зачастую в босса-нове проявляется интегрирование двух профессиональных амплуа: поэта и композитора. Жобим самостоятельно написал целый ряд текстов к своим босса-новам («*Corcovado*», «*Wave*», «*Triste*», «*Águas de Março*», «*Samba do Avião*» и другие). Создавая их как единство слова и музыки, вероятно, он воспринимал текст с помощью «музыкального зрения», мысленно озвучивая его для достижения определенной краски. Соответственно, в босса-нове возникал не только лексический, но и фонический смысл слова, а вместе с ним — звуковая аура поэтического мира босса-новы. В конечном результате мы, разумеется, отделяем текстовый компонент от музыкального, однако сам процесс творчества представляет собой переплетение двух сочинительских функций. Несмотря на важность фонетической стороны португальского языка, не стоит пренебрегать и некоторыми лексическими значениями. За кажущейся простотой песенных текстов скрывается емкость и концентрированность образов, нередко таящих в себе множество взаимосвязанных друг с другом оттенков-значений.

2.4.1. *Saudade*

Одна из многозначных образных сфер босса-новы — загадочная печаль, именуемая португальским словом ***saudade*** *(саудаджи)*. Оно содержит в себе обширное смысловое поле, эмоциональную ауру, определенное состояние и к

настоящему времени входит в число наиболее известных непереводимых слов мира[45]. *Saudade* характеризуется как собирательное понятие, которое может включать в себя чувства, переживания, воспоминания о событиях, действиях, местах, людях[46].

Бразильский переводчик и лингвист Л. Фельдман дает следующее определение указанному понятию: «*Saudade* — ностальгическое (и, в то же время, спокойное) воспоминание о далеких или утраченных людях и вещах, сопровождающееся желанием вновь видеть их или обладать ими» (Feldman L. Aesthetics of Saudade // ProZ — The translation workplace [Electronical Resource] 2007. March[47]). Некоторые исследователи определяют *saudade* как наследие колониальной культуры, проявляющееся «...в печали жен и детей первооткрывателей, которые оставили их; в тоске и ностальгии колонистов по родной стране, которую вновь увидят лишь немногие; в отчаянии чернокожих рабов и бразильцев, оплакивающих свою судьбу» (Brill M. Music of Latin America and The Caribbean. New Jersey. 2011. P. 222).

Существуют и другие определения: «Содад — слово, встречающееся в креольском (*sodade*), португальском и испанском (*saudade*) языках, не имеющее аналогов во французском, английском и русском. Содад — смесь ностальгии, меланхолии и нежности, где ностальгия — своего рода чувство утраты настоящего. Иными словами любовь, только возникнув, осознает свою конечность и смертность и ностальгирует по себе самой нынешней, такой прекрасной» (*Травин А.* Песни Сезарии Эворы [Электронный ресурс] // Семь искусств. Интернет-журнал. Номер 2 (27) — февраль 2013[48]).

---

[45] В прошлом столетии *saudade* стало даже философским понятием, и было включено в философский лексикон с определением в качестве «ключевого чувства португальской души» (Santoro F. Dictionary of Untranslatables. Princeton. 2014. P. 929).

[46] В массовой музыкальной культуре помимо босса-новы выразителем *saudade* является также жанр португальского фаду, зародившийся в начале XIX века. Фаду — (порт. fado, от лат. fatum — судьба) разновидность сольной песни, исполняемая под аккомпанемент португальской гитары.

[47] URL: http://www.proz.com/translation-articles/articles/1399/1/Aesthetics-of-Saudade

[48] URL http://7iskusstv.com/2012/Nomer2/Travin1.php (дата обращения: 10.04.2013)

Наряду с отражением определенного эмоционального состояния, *saudade* — одна из важнейших характеристик культуры Бразилии. О значимости этого понятия для жителей страны свидетельствует не только повсеместное его использование в литературе, поэзии и живописи, но и признание на государственном уровне: 30 января в Бразилии официально объявлен днем *saudade* (*Dia de Saudade*).

Образы *saudade* неизменно притягивали к себе внимание музыкантов. Парагвайский гитарист и композитор Августин Барриос написал целый ряд пьес, связанных с этим чувством, включая «*Choro de Saudade*» и «*Preludio de Saudade*». Дариус Мийо, прожив два года в Бразилии, также воплотил в музыке свои впечатления и переживания. По возвращении во Францию он создал балет «Бык на крыше», в котором нашли отражение машиши, самба, фаду и другие бразильские песенно-танцевальные жанры, а позднее сочинил фортепианную сюиту «*Saudades do Brasil*» (это название обычно переводят как «Воспоминания о Бразилии» или «Бразильские танцы»).

Создатель одного из самых известных образов *saudade* в живописи — бразильский художник Альмейда Жуниор (1850-1899). Одноименная картина была написана им в последний год жизни (Приложение №5). На холсте изображена девушка, держащая в руке фотокарточку. Может быть, это еще не открытое письмо. Так или иначе, предмет связан с утратой, возможно, с прошедшим счастливым периодом жизни. На лице читается грусть, однако в ее образе нет всепоглощающего страдания, это светлая печаль, которая в той или иной степени связана с радостными переживаниями.

Неизбывная печаль *saudade* нашла воплощение и в босса-нове. Одна из известнейших песен Антонио Карлоса Жобима «*Chega de Saudade*» (обычно переводят как «Довольно грустить») на текст Винисиуса де Мораэса — не только один их первых примеров жанра босса-новы, но и воплощение понятия «*saudade*». Обратимся к фрагментам словесного текста:

Chega de saudade	Довольно грустить
A realidade é que sem ela não há paz	Ведь в действительности без нее нет мира
Não há beleza	Нет красоты
É só tristeza e a melancolia	А только грусть и меланхолия
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai	Которые не покидают меня, не покидают меня, не покидают
Mas se ela voltar, se ela voltar	Но если бы она вернулась, если бы она вернулась
Que coisa linda, que coisa louca	Это было бы прекрасно, это было бы безумием
Pois há menos peixinhos a nadar no mar	Потому что в море плавает меньше рыбок
Do que os beijinhos que eu darei	Чем я мог бы подарить поцелуев
Na sua boca	Ее губам

Текст, пронизанный любовными переживаниями и страданиями, содержит несколько образных символов, входящих в многозначную сферу *saudade*. Так, здесь появляются слова-синонимы «*tristeza*» (грусть, безрадостное настроение, мрачность, траур) и «*melancolia*» (меланхолия, тоска), усиливающие воссоздаваемое эмоциональное состояние. При этом грусть, выражаемая в тексте, сочетается с причудливо-беззаботной мелодией. Возникает впечатление, что герой упивается чувством *saudade*, не желая расстаться с ним и подумать о чем-то светлом и радостном.

Начальные интонации темы — лаконичные мотивы — перекликаются друг с другом, повторяя рисунок мелодического движения, а весь раздел А укладывается в диапазон малой сексты (Приложение №6).

Фрагмент текста, в котором герой мечтает о возвращении возлюбленной, соотнесен с разделом «бридж» — последнему сопутствует смена тональности, как это часто бывает в джазовых стандартах. Появляется одноименный мажор, а мелодия постепенно охватывает все больший звуковой диапазон, мечты о встрече с любимой выражены посредством довольно протяженных фраз (Приложение №7).

Эмоционально-экспрессивный интонационный язык бриджа, продолжительные мотивные построения создают впечатление речи влюбленного человека, восторженной и экзальтированной. Заключительный раздел (репризное проведение темы А), излагаемый в основной тональности, сохраняет окрашенное в радостные тона эмоциональное состояние бриджа.

Перевод текста «*Chega de Saudade*» на английский язык сопровождался потерей определенных смысловых нюансов, — даже соответствующее заглавие («*No More Blues*») апеллирует к несколько другому настроению, отличающемуся от первоначально задуманного авторами. Более того, в английской версии, созданной Дж. Хендриксом и Д. Кавано, вообще не упоминаются любовные переживания: речь идет о тоске по дому, возвращении на родину, обещаниях больше не уезжать...

Таким образом, *saudade* в босса-нове — не только печаль. Это эмоциональное состояние, зачастую органически связанное с ощущением счастья, вбирает в себя и грусть, и сладостное томление, и ожидание неведомой радости. Примером тому служит еще одна композиция Жобима — «*Samba do Avião*» («Самба из самолета»). В песне явственно доминирует иная грань *saudade*, достигающая масштабов настоящей эйфории. Герой пребывает в нетерпении, предвкушая встречу с родной землей: в иллюминаторе самолета уже виднеются море, пляж и статуя Христа-Искупителя: *Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades* (Моя душа поет / Вижу Рио-де-Жанейро / И умираю от саудаджи).

Таким образом, *saudade* может заключать в себе неповторимый контраст эмоций и чувств, которые в максимальной противоположности друг другу создают сильнейший эффект. Симбиоз полярных граней душевного состояния влечет за собой рождение яркого чувства, практически аффекта — слез от счастья, экзальтации или, наоборот праздника, на котором невозможно сдержать слезы.

Некоторые композиции Жобима наполнены ощущением *saudade* даже без непосредственных упоминаний этого слова в тексте. Такова, например, «*Insensatez*» (в переводе с португальского — «безрассудство», «нелепость», «глупость»)[49]. Малоподвижность мелодической линии, сочетаемая с интенсивным гармоническим развитием, особенно ярко подчеркнута в исполнении Жоао Жильберто (запись «живого» выступления на концерте в Риме, датируемая августом 1983 года). Повторяющийся звук в мелодии своеобразно «окрашивается» хроматически нисходящими гармониями, благодаря чему возникает ощущение созерцательной статичности, поглощенности своими переживаниями. Упомянутое заметное сходство этой композиции со знаменитой Прелюдией e-moll Ф. Шопена свидетельствует об определенной степени близости эмоциональной атмосферы этих произведений.

Saudade в бразильской босса-нове — неуловимо-изменчивая «печаль», преображающаяся благодаря воздействию музыкального языка и подразумевающая то состояние погруженности в печаль, то переживание безграничного счастья. Показательно, что жанр португальского фаду, который вместе с босса-новой относят к числу наиболее ярких воплощений *saudade* в музыке, характеризуется ярко выраженной меланхолией. Босса-нова же весьма убедительно запечатлевает целый спектр эмоций, в том числе, диаметрально противоположных. Вновь и вновь открываясь современной аудитории многочисленными образными гранями, *saudade* придает босса-нове еще большую изысканность, смысловую глубину и органичность бытия в культурном пространстве.

[49] В английском варианте песня существует под названием «*How insensitive*» (*insensitive* — бесчувственный), что говорит о стремлении не столько передать точный смысл, сколько сохранить фоническую структуру композиции, наиболее важную составляющую босса-новы.

2.4.2. Образный мир текстов

Среди поэтов, создававших тексты бразильских босса-нов, особой фигурой стал Винисиус де Мораэс. К началу сотрудничества с Жобимом он уже являлся автором нескольких поэм, в которых отразил свое художественное мировосприятие. Соединяя непостижимое с реальностью будней, Мораэс создал образность, имеющую множество точек соприкосновения с латиноамериканской литературой в целом. Возможно, именно это стало одним из факторов влияния на образный язык будущих босса-нов. Мораэс был не только литератором, но и дипломатом, блестяще разбирался в афро-бразильской культуре и в шутку называл себя «самым черным белым мужчиной в Бразилии» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound.* P. 65).

Особенностью, которая объединяла Мораэса и Жобима, стало увлечение классическим искусством: долгое время Мораэс изучал английскую поэзию в Оксфорде. Однако, вернувшись в Рио-де-Жанейро, поэт обратил внимание на песенную культуру, подобно тому, как Жобим, владевший современными композиторскими техниками, направил свою творческую энергию в русло бразильской *música popular*.

С Мораэсом сотрудничали многие музыканты: их привлекал богатый язык текстов, создававший неповторимую чувственность и ставший настоящим эталоном поэтического стиля босса-новы. Бразильский музыкант Карлос Лира назвал Мораэса лучшим поэтом-песенником и отметил его человеческое обаяние: «Он никогда не ошибался в моих песнях, он всегда приходил и приносил идеальные тексты. Он не был красавцем-мужчиной, он был толстый,

маленький, лысый…но женщины от него были без ума» (*Brasil, Brasil* / Part 1, From Samba To Bossa Nova // BBC Four Programmes [Electronical Resource][50]).

Одна из самых известных песен Жобима, текст которой написан Мораэсом, и самая популярная босса-нова вообще — знаменитая на весь мир «*Garota de Ipanema*». Композитора и поэта на создание песни вдохновила реальная девушка, 19-летняя Элоиза Пинту (ныне Пинейру), которая каждый день проходила мимо них, сидящих в одном из своих любимых баров в Ипанеме. Очарование юной загорелой брюнетки и то удовольствие, с которым Жобим и Мораэс наблюдали ее дефиле к морю, выразилось в этой песне. На концерте, записанном в 1978 году на студии *RTSI* в Швейцарии, авторы исполняют ее вместе. Обратимся к дословному переводу фрагмента португальского текста:

Olha que coisa mais linda	Взгляните на эту красавицу,
Mais cheia de graça, e ela menina,	На эту волну изящества, эта девушка
Que vem e que passa, num doce balanço,	Которая проходит, мягко покачиваясь,
caminho do mar.	по дороге к морю.
Moça do corpo dourado, do sol de Ipanema,	Эта девушка с телом, позолоченным солнцем Ипанемы
O seu balançado, e mais que um poema,	Ее походка так поэтична, так прекрасна
e a coisa mais linda,	
Que eu já vi passar	Я вижу, как она проходит мимо. Ах! Я
Ah! porque estou tão sozinho	чувствую себя таким одиноким,
Ah! porque tudo é tão triste	Ах! Почему все так грустно
Ah! a beleza que existe	Ах! Настоящая красавица, не моя,
A beleza que não é só minha	
Que também passa sozinha	И она тоже ходит одна

Это текст, соответствующий первому тематическому разделу и бриджу. Чувственность текста подчеркивается не только почти осязаемыми описаниями, но и игрой смыслов одного слова. Так, слово *menina* в португальском языке может означать, как «девушка», так и «милая» (в разговорном варианте). Этот факт, равно как и наличие нескольких слов, означающих одно и то же (*moça* и *menina* —

[50] URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6.

девушка), обеспечивает «мерцание» смыслов, теряющееся при переводе на другие языки. Кроме того, в этом отрывке заключен целый ряд поэтических символов, характеризующих босса-нову как особый мир «обаяния океанского бриза».

Первая строфа словно содержит в себе двадцать пятый кадр, вводя в сознание слушателя образ моря. Отчасти это отражается и на манере исполнения этой песни. Например, на сцене атмосфера царит довольно неформальная — Мораэс, сидя рядом с роялем Жобима, закуривает сигарету и поет довольно свободно. Словом, ведет себя так, будто до сих пор находится в том самом знаменитом кафе, из которого они каждый наблюдали за идущей к морю девушкой.

Начало второй строфы рисует в воображении солнечную картину: кожа, позолоченная солнцем Ипанемы, восхищение красотой, изяществом, поэтизация обыденных вещей. Бридж же словно отстраняет нас от происходящего, демонстрируя несколько наигранные переживания героя, и явно доставляющее ему удовольствие «одиночество».

Подобно тому, как набор музыкально-стилистических характеристик является носителем акустического имиджа, лексикон, сюжетика и образность создают имидж поэтический. Язык текстов босса-новы является воплощением любовных чувств и мечтаний: тема любви буквально пронизывает все тексты, воплощая то отношения с возлюбленными, то восхищение Бразилией, то привязанность к музыке. Порой главное чувство окрашено в «оттенки» *saudade* или выражается темой прощения, но все это любовь. Даже социально-политическая тема, которая была столь нехарактерной для босса-нов Жобима, проявилась сквозь призму любви к стране: песня «*Sabiá*» на текст Шику Буарке, написанная в 1968 году в период вернувшегося военного режима, оказалась практически бунтом, закамуфлированным в краски природы.

Композиция пронизана тоской по цветущей, солнечной Бразилии, которой больше нет. Здесь появляется тема изгнания — не территориально-географического, но эмоционального, временного. Утраченная Бразилия

проявляется грустью по цветам, которые больше не растут, по тени от пальмы, которой больше нет. *Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá* (Я вернусь / Я точно знаю, я вернусь / На мое место / Я знаю, оно еще есть / И я снова услышу песню дрозда). Пожалуй, самым важным знаком этой песни становится *sabiá* — дрозд, маленькая певчая птица, которая является одним из национальных символов Бразилии.

Таким образом, становится очевидно, что «*Sabiá*» — не случайное название композиции Жобима и Буарке. Желание услышать песню этой птицы есть не что иное, как желание вернуть ту Бразилию, которая была родной и свободной. Птицы, замолкшие в лесах, становятся олицетворением угнетенности, подавленного состояния, боли за свою страну и неприятия бразильцами нового военного режима. Для Жобима эта аллегория была, пожалуй, особенно близка: известна его любовь к певчим птицам, трели которых он записывал на нотную бумагу и даже учился воспроизводить их настолько правдоподобно, что мог приманивать птиц своим свистом. Образ *sabiá* появляется также в одноименной песне Луиса Гонзаги (правда, его песня более жизнерадостна, а в тексте герой обращается к птице с просьбой рассказать, где его возлюбленная).

Описание природы может выступать и передачей эмоционального состояния героя, создавая эффект «отстраненности» от происходящего. Подобное настроение передается в композиции «*Dindi*», исполненной Гал Коста на португальском языке в дуэте с Жобимом (концерт *Antonio Brasiliero* 1987 года). Это созерцание окружающего мира, романтическое описание природы, несколько сентиментальное и игривое:

*Dindi (*текст *Aloysio de Oliviera)*

Éu, tão grande é o céu	Небо, такое огромное небо
E bandos de nuvens que passam ligeiras	С грядами легко плывущих облаков.
Prá onde elas vão	Куда они исчезают,
Ah! eu não sei, não sei	Ах, я не знаю, я не знаю

При анализе англоязычных переводов босса-новы иногда проявляется определенное сходство с другим явлением массовой музыкальной культуры — «шлягером»[51]. Первые два места по частоте употребления в лексиконе «шлягера» занимают местоимения *я* и *ты*, местоимение *мы* — обычно подразумевает лишь тех двоих, о любовной истории которых идет речь.

В этом проявляется одно из основных отличий переводов от оригинальных португальских текстов, исполненных иносказательности, в них зачастую нет даже указаний на принадлежность (мой, моя). Так, первая строфа текста песни «*Corcovado*» на португальском языке содержит набор образных знаков, которые, словно ряд разрозненных картинок, предлагаются слушателю для пробуждения личных ассоциаций:

Um cantinho e um violão	Маленький укромный уголок, гитара
Este amor, uma canção	Эта любовь, песня
Pra fazer feliz a quem se ama	Чтобы сделать любимого человека счастливым
Muita calma pra pensar	Спокойствие, чтобы думать
E ter tempo pra sonhar	И время, чтобы мечтать
Da janela vê-se o Corcovado	За окном я вижу Корковадо
O Redentor que lindo	Искупителя, как прекрасно

В англоязычной версии появляется местоимение «мы», однако теряются сугубо бразильские ориентиры — в тексте больше не фигурируют ни гора Корковадо, ни статуя Христа-искупителя. В Америке тема называется *Quiet Night of Quiet Stars*(«Тихая ночь тихих звезд»):

Quiet nights of quiet stars	Тихие ночи тихих звезд
Quiet chords from my guitar	Тихие аккорды моей гитары

[51] Понятие «шлягер» рассматривается Т.Чередниченко (Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М. 1985. 192 с.).

Floating on the silence that surrounds us	Плывущие в тишине, что нас окружает
Quiet thoughts and quiet dreams	Тихие мысли и тихие мечты
Quiet walks by quiet streams	Тихие шаги и тихое течение
And a window that looking on the mountains and sea	И окно, которое смотрит на горы и море,
Oh, how lovely	Как прекрасно

Описывая типовые тексты песен о несчастной любви в западной массовой музыкальной культуре, Т. Чередниченко употребляет такой термин, как «ложная дисгармония». «Хотя “Ты” уходит, а “Я” переживает этот уход негативно, герой, монологом которого является текст, замыкается в мире «красивой» ностальгии, и столь же комфортабельно чувствует себя в нем, как и в мире совместного пения о любви» (Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства. С.148). Это будто бы чувства с претензией на серьезность, которые описаны игриво, несколько отстраненно, полушутя. Здесь описывается не само переживание, а словно «игра в чувство». В этом можно обнаружить некоторое сходство с образно-чувственной сферой *saudade*.

Возвращаясь к текстам босса-нов, стоит отметить, что часто они имеют не только смысловое, но и перкуссионно-фоническое значение. Так, например, текст песни «*So Danço Samba*» содержит минимум информативности — практически все строки текста, за редким исключением, повторяют название самой песни. В данном случае голос становится словно одним из инструментов «батерии», ведущим остинатную ритмическую линию и обладающего собственным тембром. Перкуссионная функция текстовой линии выходит на первый план и в композиции Жоао Жильберто «*Bim-Bom*».

2.5. Элементы музыкального языка

В истории массовой музыки существовало множество примеров молниеносного распространения различных жанров и стилей, причем некоторые скоротечно исчезали, эффектно вспыхнув (например, ламбада), а другие закрепились в музыкальном мире. К последним относится и босса-нова, которая сохранила свою свежесть и по-прежнему остается одним из самых востребованных звуковых образов[52].

Босса-нова очаровала слушателя своей необычностью, построенной на сопоставлении музыкальных элементов, каждый из которых имел свою генеалогию. Это ритмический язык, вызывающий у нас ассоциации с самбой и карнавальными шествиями, самобытный мелос, сложившийся под влиянием *samba canção*, индивидуальный певческий стиль создателей босса-новы, а также гармоническая эстетика, объединившая средства академической музыки и некоторых направлений джаза с особыми принципами функциональности.

Рассматривая особенности музыкального языка босса-новы, мы обращаемся, в первую очередь, к ритмической стороне жанра. Такая последовательность несколько расходится с традицией академического музыкознания, в соответствии с которой приоритет, как правило, отдается мелодическому языку. Однако в данном случае, как носители европейского восприятия, мы осознаем первенство воздействия именно ритма и считаем

[52] Чтобы дать характеристику *особенностям* жанра, необходимо обозначить *типовые* признаки. В качестве типовых жанровых качеств Л.Березовчук выделяет следующие жанровые клише: ритмические, мелодико-ритмические, а также фактурные. В случае с босса-новой наряду с фактурными, мы сталкиваемся с интонационными и перкуссионно-ритмическими клише, что точнее характеризует музыкальный язык жанра. В бразильской босса-нове мы можем говорить об образно-поэтических клише, однако этот норматив касается лишь босса-нов с текстом. Помимо этого, важной жанровой особенностью босса-новы становится появление в этой «обойме» качеств также тембровых клише.

возможным и необходимым «развернуть» устоявшуюся модель музыкознания к особенностям босса-новы.

2.5.1. Пульс карнавала

Ритмическая сторона босса-новы коррелирует с особой ролью танцевальных жанров в бразильской музыке. Практически все музыкальное наследие городского фольклора Рио и Бразилии связано именно с танцами и карнавальными шествиями. Это выражается, прежде всего, в повторности движений, которая сочетается с характерными ритмоформулами в музыкальном сопровождении.

В бразильской самбе множество «голосов» перкуссии выразилось в полиостинатности, многоуровневом звучании так называемой «батерии», целого перкуссионного оркестра, в состав которого может входить большое количество разновидностей инструментов: барабаны сурдо (*surdo*), каиша (*caixa*), тамбурин (*tamborim*), шокальо (*chocalho*), агого (*agogo*), пандейро (*pandeiro*), куика (*cuíca*), реко-реко (*reco reco*) и другие[53]. Партия каждого инструмента представляет собой повтор и варьирование избранных ритмических моделей — паттернов, которые в сочетании всех линий образуют богатейшую игру ритмов и тембров. Остинатные линии в своем многообразии соединяются в единый звуковой поток. (Приложение №8). Из схемы видно, что несколько инструментов могут повторять одну и ту же ритмическую модель, однако за счет тембрового разнообразия эти линии воспринимаются как самостоятельные.

[53] Оркестры, состоящие преимущественно из ударных инструментов, существуют не только в бразильской музыкальной культуре — таков, например, индонезийский гамелан.

В данном примере аккомпанирующий перкуссионный пласт складывается из:

- Базы, основы — размеренного пульса 1го и 2го барабанов сурдо;
- Ритмов «второго уровня» — акцентирования слабой доли в партии 3го барабана сурдо; синкопирования внутри слабой доли в партии барабана каиша; пульсации восьмыми в партиях тамбурина, куики и шокальо.

В метроритмическом строе «батерии» обнаруживается специфическое акцентирование, которое можно обозначить как *самба-акцентность*. Эта ритмическая особенность проявляется лишь при аудиальном анализе, создавая противоречие с нотной записью. Так, ритм в партии тамбурина и шокальо записывается как группы из ровных длительностей (Приложение №9). Самба-синкопа создается за счет акцентирования каждого первого и последнего звука в группе, в результате чего создается эффект «растягивания» акцентных звуков, а безакцентные звучат чуть короче.

Самба-акцентность может проявляться не только как ритмический принцип «подмены» длительностей, но и в качестве иного ощущения музыкального времени. О склонности исполнителей менять внутреннее заполнение размера 2/4 группировкой более мягкого размера 6/8 даже при исполнении государственного гимна пишет Л. Мамми: «И дело тут не в эстетических пристрастиях, а в особенностях естественной просодии самого языка, в котором наиболее открытые гласные и дифтонги принимают на себя часть артикуляционной функции согласных, а последние, прежде всего носовые и плавные, имеют тенденцию сливаться в произношении с предшествующим гласным» (Мамми Л. Жоао Жилберто и утопия босановы // Латинская Америка, 1995, №11. С. 109). Таким образом, начало и окончание слогов и звуков становится трудно определимым, а метроритмическая структура песен заметно сглаживается.

Босса-нова несколько смягчила насыщенность карнавальной перкуссии, однако унаследовала некоторые принципы ритмического языка. Так, важнейшей особенностью осталась перкуссионная остинатность, которая в простейшем виде

стала аккумулироваться в партии гитары. Типовым стало подражание трем барабанам сурдо: ровные длительности (половинные, четвертные) или пунктирный ритм звучали в басовой линии, а аккордовое сопровождение выражало эскиз всей «батерии» в целом (отсутствовала лишь постоянная пульсация самыми мелкими длительностями). Основные ритмические клише босса-новы можно условно обозначить следующим образом (Приложение №10). Здесь мы можем наблюдать сочетание различных временных величин:

1. пунктирный ритм баса;
2. синкопированная линия гитарного или фортепианного аккомпанемента;
3. пульсация барабанов, где на группы восьмых накладываются акценты, словно выводящие нас за пределы метра, *off-beat*;

К тому же, подразумевается и ритмическая структура темы, которая накладывается на эту остинатную основу. Иногда перкуссионные паттерны проникают и в партию певца. В частности, эффект подражательности будет рассмотрен далее на примере темы «*Samba do Avião*».

Итак, характерной особенностью ритмического языка босса-новы становится акцентирование слабых долей, синкопирование и свободное ощущение времени (*off-beat*). Так, различные комбинации синкоп встречаются практически во всех темах Жобима. И хотя синкопирование само по себе характерно для многих музыкальных жанров, в босса-нове это явление получает значительное развитие, становясь принципиальным метроритмическим клише (Приложение №11).

В отношении метроритмической организации мелодий, босса-новы можно условно поделить на следующие типы:

- темы с высокой степенью повторности;
- темы с незначительной степенью повторности;

Босса-новы первого типа могут содержать целые тематические разделы, не отличающиеся яркой интонационной индивидуальностью, занимающие

минимальный диапазон и даже статично длящиеся на одном звуковысотном уровне. В таких случаях внимание заостряется на ритмической стороне темы, возникают звукофонические эффекты, воссоздающие звучание перкуссии. Яркий пример повторности представляет собой «*Samba de Uma Nota Só*», записанная на альбоме «*Elis é Tom*» в исполнении Элис Режины (Приложение №12).

Первый раздел темы (*A*) делится на равные метрические сегменты по 4. Высокая степень ритмоинтонационной повторности уравновешивается в бридже, где мелодическая линия освобождается от звуковысотной статики (Приложение, №13), а квадратность структуры превращается в мнимую за счет арегулярного деления фраз (3+1+3+1) — здесь словно сбивается «метрическое дыхание» певческой речи. Схематически строение этих разделов можно выразить следующим образом:

Таблица 1

раздел *A*

Поэтическая строка	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8
Слоги	15	15	15	15
Такты	4	4	4	4
Тематизм	a	a	a	a

Таблица 2

бридж

Поэтическая строка	9,10	11	12, 13	14
Слоги	18	5	18	5
Такты	3	1	3	1
Тематизм	b	b	b	b

В данном случае мы сталкиваемся с равным разграничением поэтического и музыкального текста на фразы в первом разделе и наблюдаем противоположное строение бриджа, где фразы соотносятся иначе (3+1), а также повышается степень концентрированности количества слогов текста в одном такте.

Высокая степень повторности может служить также формообразующим элементом. Так, тема «*Fotografia*» целиком построена на повторении одной ритмической модели.

Примером темы босса-новы, относящейся ко второму типу (с незначительной степенью повторности), может служить композиция «*Inútil Paisagem*» («*Useless Landscape*» или «*If You Never Come To Me*»), записанная на альбоме «*Verve Jazz Masters 13: Antonio Carlos Jobim*» в исполнении Элис Режины (Приложение №14).

Тема построена по принципу арегулярности и состоит из сегментов 5+3+4+4 (т.т.). На первый взгляд, фразы строятся свободно, однако при более подробном рассмотрении обнаруживаются некоторые закономерности структуры. Первый пятитакт — это пролонгированная тексто-музыкальная строка, производная от четырехтакта, образованная вследствие расширения первых трех слоготонов (т.т.1,2,3). Следующая фраза — усеченная, состоит из трех тактов. В данном случае происходит редуцирование длинных слоготонов, структура этого сегмента напоминает окончание первой фразы, где используются более мелкие длительности. Во второй строфе поэтического текста структура укладывается в рамки песенной квадратности. Подобный принцип организации можно было бы назвать *арегулярной метрической периодичностью*.

Развитие мелодической линии здесь осуществляется по принципу фрагментарной повторности, когда каждый последующий мотив является как бы «эхом» предыдущего. Первая фраза, затем следующее за ней вариантное изложение ее окончания, а также вторая, новая по интонационному наполнению фраза с аналогичным продолжением.

Если сопоставить поэтический текст темы с музыкальным, можно обнаружить силлабический принцип, при котором на один слог текста приходится один звук мелодии. Схематически строение первого четверостишия текста и первого раздела темы можно выразить таким образом:

Таблица 3

Поэтическая строка	1	2	3	4
Слоги	8	7	16	11
Такты	5	3	4	4
Тематизм	*a*	*a′*	*b*	*b′*

Из схемы становится очевидным ряд особенностей строения темы:

- поэтический текст состоит из метрически неравных строк;
- с каждой новой фразой происходит интенсификация ритмического строения мелодии (наибольшая степень уплотнения — в 3й строке);
- первая фраза представляет собой своеобразный «разгон», «раскачку» мелодии, после которой по инерции развиваются последующие фразы.

В метрическом строении босса-новы можно отметить два самостоятельных пласта (особенно отчетливо их автономность прослушивается на записях Жоао Жильберто). Первый представляет собой инструментальное сопровождение, второй выражен партией певца, которая хоть и призвана слиться со звуками инструментов (в тембровом отношении), метрически существует в другом временном «измерении». Этот *off-beat* во многом зависит от мастерства исполнителя, а зафиксировать длительности, на которые певец «отстает» от гитары или ритм-группы или «опережает» ее, практически невозможно.

О разнице исполнения этой музыки бразильцами и американцами, а также о существовании двух музыкальных «времен» пишет М. К. Хамзин: «Можно сказать, что оба музыкальных времени сдвинуты относительно друг друга на длительность восьмой ноты (мелодическая линия отстает от ритмической или

опережает ее). При игре таким способом получится “американский” вариант исполнения босса-новы <…> Однако в оригинальном, бразильском варианте все несколько по-другому — мелодическая линия “живет” в своем времени, иногда отставая, иногда ускоряясь, но в общем — независимо от времени ритм-секции, хотя и опираясь на него» (Хамзин М.К О некоторых особенностях исполнения популярной бразильской музыки // Джазовое образование в России: история и современность. Уфа. 2009. С. 70).

Таким образом, ритмическая полифония босса-новы складывается из:

1. остинатно автономных линий (паттернов);
2. самба-акцентности;
3. сочетания двух самостоятельных метрических пластов — сопровождения и партии солиста.

Ритмический язык — один из самых сильных факторов, позволяющих жанру босса-новы сохранить собственный облик при слиянии с иной традицией музицирования.

2.5.2 Мелодии шепота

Темы босса-нов изысканны, нежны и полны причудливых интонационных переходов. Они вобрали в себя переливы бразильской речи, кантиленность самба-песен и пульс карнавального ритма. Тип интонационного языка босса-новы можно условно обозначить как мелоречевой, объединяющий в себе речевые интонации и вокализированные элементы[54]. В него входят:

[54] В данном случае мы прибегаем к видам интонационности, которые выведены в трудах В. Н. Холоповой.

- эмоционально-экспрессивные интонации — интонации радости, томления, эмоционального подъема или печали, выраженные в сочетании звуковысотой повторности со скачками на широкие интервалы («*Desafinado*», «*Sabiá*», «*Wave*», «*Chega de Saudade*», «*A Felicidade*», «*Samba do Avião*»). Иногда эмоционально-экспрессивные интонации проявляются в элементах мелодекламационности (бридж и репризный раздел темы «*Chega de Saudade*») или же более явно выраженной декламационности (вступление к «*Dindi*»);
- предметно-изобразительные интонации — в босса-нове это может выражаться в подражании звучанию инструментов перкуссии («*Samba de Uma Nota Só*», «*So Danço Samba*», «*Samba do Avião*»), основанное на статичной звуковысотности и повторности, или музыкальному «иллюстрированию» текста;
- секундовые и (в менее значительной степени) терцовые интонации как основной принцип построения мелодии (*Meditação, Insensatez, Fotografia*);

Как правило, темы объединяют в себе несколько видов интонаций. Сочетание эмоционально-экспрессивных и предметно-изобразительных интонаций можно наблюдать в теме «*Samba do Avião*», песни-восторга, где выражены радость от встречи с родной землей, экзальтированный восторг от видов Рио-де-Жанейро, наблюдаемых с высоты птичьего полета. Постепенное развертывание в начале темы — два звена секвенции с узким по амплитуде мотивом, укладывающимся в диапазон большой терции — прерывается внезапным интонационным взлетом, словно взволнованная речь переходит на эмоциональное восклицание, восторженный возглас. Интенсивное движение затем уравновешивается «застыванием» на одном звуковысотном уровне, повторением одного звука. (Приложение №15). Еще более активное и развернутое восходящее движение появляется во втором разделе темы, где мелодия постепенно «раскручивается», словно спираль (Приложение №16).

Динамично развивающаяся тема в конце каждого раздела завершается остановкой на звуке *F* и многократным его повторением. Второй раздел завершается фактически подражанием тамбурину или барабану каиша (*caixa*).

Здесь проявляется мягкая самба-акцентность, которая органично возникает за счет фонизма повторяющихся слов *Rio de Janiero / Rio de Janiero / Rio de Janiero / Rio de Janiero.*

В отдельных разделах формы могут проявляться разные виды интонаций. Отчетливее всего это проявляется в темах, содержащих контрастный мелодический материал: чем статичнее раздел *A*, тем динамичнее развивается интонационная линия *B*. Такова, например, «*Samba de Uma Nota Só*», где предметно-изобразительные интонации фактически становятся иллюстрацией текста песни, главной мыслью которого становится выражение любви с помощью минимума средств.

В тексте раздела *A*, построенного на повторении звуков *D* и *G*, говорится о том, что самба может быть построена на одном звуке, на единственной основе (Приложение №12). Ярким контрастом выступают интонации бриджа, динамично развивающиеся, заполняющие звучанием практически каждую восьмую длительность такта (певцу буквально некогда вздохнуть!) и занимающие диапазон в полторы октавы. В этом отрезке мелодическая линия построена преимущественно на секундовых цепочках и, вероятно, призвана изобразить бессмысленную болтовню*: Quanta gente existe por aí que fala tanto / E não diz nada, ou quase nada* (Сколько кругом людей, которые слишком много разговаривают, / Но ничего или почти ничего не говорят) (Приложение №13).

В репризном проведении тема возвращается к первоначальной статичной звуковысотности, исходному звуку и спокойному размеренному течению фраз: *E voltei pra minha nota / Como eu volto pra você / Vou contar com a minha nota / Como eu gosto de você* (Я вернулся к моей ноте, / Как я возвращаюсь к тебе, / С помощью моей ноты / Я расскажу, как люблю тебя). Таким образом, в этой теме изобразительные интонации тесно переплетаются с секундовостью как принципом построения фрагмента мелодии.

В ладовом отношении, помимо привычных мажоро-минорных ладовых структур, в темах Жобима встречается блюзовый лад («*Água de Beber*») и

натуральный мажор без единого случайного знака в теме «*Isto eu não faço não*» (что удивительно для Жобима, тяготеющего к альтерации и усложнению гармонии с помощью накладывающихся на аккорд звуков в мелодии). В бридже темы «*Dindi*» выразительно акцентируется увеличенная секунда гармонического минора, изредка встречаются темы, выдержанные в модальной технике («*Favela*»).

2.5.3. Гармонический стиль

Основу гармонии босса-новы составляет традиционная мажоро-минорная ладогармоническая система. Во многом мы сталкиваемся с привычной джазовой аккордикой и устоявшимися гармоническими оборотами, которые прошли долгий путь становления и окончательно выкристаллизовались в бибопе[55].

Однако в джазовой аккордике 50-х годов намечаются два подхода к пониманию вертикали — интегративный и дифференциальный. В первом случае объединяющим элементом структуры является тритон, практически «цементирующий» звучность аккордов, создающий жесткий и определенный саунд бибопа. Второй вариант аккордовой организации принимает босса-нова: одним из типичных свойств аккордики жанра становится многотерцовость, в результате которой возникает фонизм полиаккорда, играющего красками мажорной и минорной «субчастей»[56].

---

[55] О бибопе как о стиле, сформировавшем гармонический язык классического джаза пишет Ю. Чугунов (Чугунов Ю. Гармония в джазе. М. 2001).

[56] Полиаккордовость во всей полнозвучности ярко прослушивается в композиции «*Sabiá*» с альбома «*Stone Flower*», где звучат многозвучные терцовые структуры. Иногда многотерцовость становится основой интонационного языка — в последних тактах темы

Принципиальной особенностью гармонического языка босса-новы становится эмансипация диссонанса, об этом процессе в связи с позднеромантической гармонией писал Ю. Н. Холопов: «…когда композитор перебирает красивые мягкие диссонансы, он относится к ним не с вынужденным терпением, а, наоборот, с наслаждением даже бóльшим, чем при стандартном разрешении диссонанса в консонанс» (Холопов Ю.Н. Гармония: Практический курс: Часть первая. М. 2005. С.309).

Важнейшим фоническим свойством гармонической вертикали становится мягкая диссонантность, которая связана с определенным усложнением структуры аккордов. Это выражается не только в преобладании многотерцовых структур, но и в обогащении звукового состава аккорда — внедрении побочных тонов и альтерации.

Гармоническая вертикаль в босса-нове образована не только непосредственно аккордовым сопровождением темы, но и наложением отдельного звука мелодии на структуру звучащего аккорда. Побочные тоны или альтерация аккорда зачастую образуются именно в этом сочетании. Так, мажорные септаккорды с квартой в мелодии встречаются в темах «*Fotografia*» — V_7^4 (G_7^4), «*Corcovado*» — I_7^4 (C_7^4), «*Chega de Saudade*» — V_7^4(A_7^4), (Приложение №17).

При этом важно отметить, что редакторы сборников джазовых тем, куда непременно включается босса-нова, в большинстве случаев ограничиваются обозначением вертикали сопровождения, не учитывая созвучия, образующиеся в результате сочетании аккорда с мелодической линией. Так, например, самым подробным в плане детализации обозначений аккордовых структур можно назвать сборник «*Tom Jobim Songbook*» в трех томах, где редактор отмечает побочные тоны и альтерированные ноны аккордов. Однако и здесь некоторые «наложения» остаются без фиксации в строчке гармонических формул. Так,

---

«*Samba do Avião*» на фоне минорного септаккорда (Em_7) гармония раскладывается в восходящем движении мелодии до терцдецимаккорда.

например, в теме «*Samba de Uma Nota Só*» при сочетании мелодической линии с аккордовым сопровождением образуются Am_7^4 и $A^{\flat}maj_7^4$ (VII_7^4 и $VII^{\flat}maj_7^4$), в то время как в нотах аккорды обозначены как Am_7, и $A^{\flat}maj_7$, соответственно (Приложение№18).

Характерными для босса-новы становятся альтерированные гармонии, которые чаще всего представлены аккордами с повышенной или пониженной квинтой или ноной. Часто альтерированные тоны также проявляются в мелодии: «*Desafinado*» — $II_7^{\flat 5}$, $II_7^{\flat 5}/II$, $V_7^{\#5\flat 9}/II$ ($G_7^{\flat 5}$, $Am_7^{\flat 5}$, $D_7^{\#5\flat 9}$), «*Chega de Saudade*» — $V_7^{\#5}$ ($A_7^{\#5}$), «*Sabiá*» — $VII^{\flat}maj_7^4$, $I^{\flat\#5}$ ($A^{\flat}maj_7^{\#5}$, $B^{\flat\#5}$), и др (Приложение №19).

Таким образом, при анализе аккордовых средств босса-новы мы сталкиваемся с двумя важными формами их проявления:

- заданной — первичной, обозначенной в нотах «стандарта»;
- реализованной — вторичной, образующейся в непосредственно живом звучании.

При этом первая форма проявления подразумевает возможность частичного применения методов анализа академического музыкознания, поскольку мы имеем дело с письменным, знаковым уровнем фиксации вертикали (чаще всего в джазовой практике это мелодия с подписанными к ней обозначениями аккордов). Вторая же форма, даже если мы имеем дело с оркестровой аранжировкой, может быть рассмотрена преимущественно с помощью аудиального анализа, который позволяет уточнять виды аккордов или их тембровую окраску.

Такая же ситуация возникает и с гармоническими оборотами, которые в первичном варианте могут представлять собой простую формулу, а в процессе исполнения обогащаться проходящими гармониями или заменами. Правда, в некоторых случаях виды аккордов закреплены, поскольку становятся принципиально важными для создания определенного фонического эффекта — такова тема «*Águas de Março*», где важнейшим элементом, основой структуры всей композиции становится нисходящий хроматический ход баса на протяжении каждой строфы.

Итак, гармонические формулы во многом родственны тем, которые можно наблюдать в джазе — базовым чаще всего становится оборот *I-II-V* (такую запись оборота предлагает в своем исследовании Ю. Н. Чугунов, на практике ее чаще называют *II-V-I*). Также типичными для босса-новы становятся построения, основанные на хроматическом нисходящем параллелизме, и плагальные обороты. Все эти гармонические формулы в разной степени проявляются в разделах, которым соответствует экспозиционный, развивающий и каденционный тип изложения.

В босса-нове оборот *I-II-V* часто выполняет экспозиционную функцию, причем в мажоре он, как правило, дополняется еще одним аккордом: *I-II$_7$-IIm$_7$-V*, что придает звучанию несколько бóльшую мягкость. Подобную гармоническую основу имеют экспозиции тем «*So Dançe Samba*» — *I^6-II$_7$-IIm$_7$-V$_7$* (*C^6-D$_7$-Dm$_7$-G$_7$*), «*Chega de Saudade*» — *Im-II$_7$-VIm$_7$(IIm$_7^{\flat5}$)-V$_7$* (*Dm-E$_7$-B$^{\flat}$m$_7$(Em$_7^{\flat5}$)-G$_7$*), «*Sabiá*» — *IIm$_7$-V$_7$-Imaj$_7$* (*Em$_7$-A$_7$-Dmaj$_7$*), «*Água de Beber*» — *Im$_7$-II$_7$-IVm$_7$-Im$_7$* (*Bm$_7$-C$^{\#}$$_7$-Em$_7$-Bm$_7$*), «*Desafinado*» — *Imaj$_7$-II$_7^{\flat5}$-IIm$_7$-V$_7$* (*Fmaj$_7$-G$_7^{\flat5}$-Gm$_7$-C$_7$*) и другие (Приложение №20).

Иногда темы открываются иными гармоническими оборотами. Например, гармония раздела *A* в теме «*Samba de Uma Nota Só*» изложена по принципу хроматического параллелизма, где мелодия задерживается на одном звуке, а аккорды движутся по полутонам в нисходящем движении — *Im$_7$-I$^{\flat}$$_7$-VIIm$_7$-VII$^{\flat}$$_7$ (Bm$_7$-B$^{\flat}$$_7$-Am$_7$-A$^{\flat}$$_7$)*, образуя гармонический рифф (на движении такого рода построен весь раздел А). Хроматический параллелизм ярко выражен также в темах «*Águas de Março*» и «*Insensatez*», где принцип нисходящего движения по полутонам становится основой гармонической конструкции темы. Другим примером экспозиции становится начало «*Dindi*», где первые такты темы представляют собой педаль на звуке С, на фоне которого звучат различные структурные варианты тонической гармонии — *Imaj$_7$-I$_7^4$-Imaj$_7$- I$_7^4$* (*Cmaj$_7$-C$_7^4$-Cmaj$_7$- C$_7^4$*), а затем появляется плагальный оборот *IVmaj$_7$-IVm$_7$-Imaj$_7$* (*Fmaj$_7$-Fm$_7$-Cmaj$_7$*) (Приложение №21).

Гармоническое движение серединных участков формы логично выполняет развивающую функцию. Так, наиболее типичным способом развития становятся секвенции, звеньями которых могут выступать оборот *I-II-V* (бридж в «*Dindi*» и «*Samba de Uma Nota Só*») или более непривычные для джазовой гармонии формулы —Im^3-$VII_2{}^4$- Im^3 проходят в тональностях *C moll* и *B♭moll* в среднем разделе темы «*Sabiá*» (*A♭m_6 — Cm* и *F♯m_6 — B♭m_7*). По звуковому составу эти структуры совпадают с именной «рахманиновской гармонией» *$VII_2{}^4$ — I*, а благодаря расположению аккордов в мелодическом положении терции возникает и полное фоническое соответствие (Приложение №24).

Нередко гармоническое движение в серединных разделах темы приводит к многочисленным отклонениям: в той же «*Sabiá*», написанной в D dur, встречаются отклонения в Fm, Cm, B♭*m*. Некоторые отклонения в этой теме осуществляются с помощью плагальных оборотов: переход от *F-dur* к *d-moll — I_7-$IVmaj_7$-$IVm_{7/VI}$-VIm_7* (*F_7-B♭$_{maj7}$-Gm_7-Dm_7*) (Приложение №22).

Частой гармонической моделью развивающего изложения также становятся довольно протяженные формулы, основанные на нисходящем хроматическом движении аккордов: «*Água de Beber*» *— II_7-II♭$_7$-Im_7-$VIm_6{}^6$-$III_{64}{}^6$* (C♯^{7}-C_7-*Bm_7-Gm^6/B-D^6/A*), «*Sabiá*» — III♭*m-II♯^{5}-V♭m_{64}-$VIm_6{}^6$-VII_7-Vm_6-$VI_7{}^4$-VI_7-$IVm_6{}^6$-$V_7{}^4$ (Fm-$E^{\#5}$-A♭m/E♭-Bm^6/D-$C^\#{}_7$-Am/C-$B_7{}^4$-B_7-Gm^6/B♭-$A_7{}^4$)* (Приложение №23).

В каденционных зонах часто фигурируют плагальные обороты, это касается и мажорных, и минорных тем. Таковы заключительные такты тем «*Dindi*», «*Sabiá*», «*Wave*» и др.

Осознавая тесную связь гармонии Жобима с джазовой традицией, важно понимать, что это родство заключено больше в «морфологии», нежели в функциональности. Для босса-новы характерна функциональность особого рода, основанная на мелодической связи аккордов, а также гармонический строй, генетически произошедший из тритоновых замен. Они перестают быть «заменами» по сути, теряя свою производность и превращаясь в привычное гармоническое средство («*Dindi*», «*Chega de Saudade*», «*Garota de Ipanema*»). В

результате образуются причудливые переливы движущихся по секундам аккордов, а также максимально плавная линия баса, помогающая избежать четко разграниченной функциональности кварто-квинтового типа («*Águas de Março*», «*Insensatez*»). В темах указаны плавные переходы гармоний по малым и большим секундам, обычная же практика в джазе, как известно, базируется на том, что тритоновые замены вводятся непосредственно исполнителем в качестве интерпретации исходной гармонии, указанной в «стандарте» (гармонии оригинала).

Одной из типичных особенностей гармонического языка Жобима становится плагальность. В этом проявляется стремление преодолеть внутритональные тяготения и сконцентрировать слуховое внимание не на функции, а на фонизме аккордов. Порой наблюдается и избегание доминанты, например, в теме «*Água de Beber*» практически все обороты темы являются плагальными, доминантовая гармония появляется лишь на границах разделов темы и выражена минорным аккордом $F^{\#}m_{7}{}^{11\flat 5}$.

Стремление уйти от главенства функций видится и в частом использовании Жобимом средств мажоро-минора и расширенной тональности, о выразительных свойствах которых писал Ю. Н. Холопов: «Впечатляющая красочность аккордовых сопоставлений часто оказывается более сильным средством гармонического действия, чем традиционные квинтовые автентические и плагальные функциональные связи».

В босса-новах Жобима это отражается в сопоставлении аккордов терцового соотношения: «*Meditação*» — IIm_7-IVm_7 (Am_7-Cm_7), «*Dindi*» — IVm_7-II_7-IVm_7-$II^{\flat}{}_{maj}$ (Fm_7-D_7-Fm_7-$D^{\flat}{}_{maj}$). В последнем случае фактором связи аккордов становится общий тон, создается эффект «переокрашивания» созвучий (Приложение №25).

Ощущению спокойствия, замедленного времени и медитативности часто способствует также динамика «дыхания» гармонических смен. Иногда одна функция в теме может быть распределена на два или четыре такта, как, например в «*Corcovado*». Подобная статика становится фактически отражением особого

чувства времени, которое могло быть чуждо небразильским исполнителям. Например, Сара Воэн (*Sarah Vaughan*) варьирует интонационный язык темы в первом же проведении, меняя мотивы до неузнаваемости. Возвращение к тематизму «*Corcovado*» происходит лишь во втором предложении джазового «квадрата»[57]. На португальском языке эта песня вышла на пластинке «*Getz/Gilberto*» в исполнении Аструд Жильберто, которая, наоборот, точно выдерживает протяженные созвучия на фоне неспешно сменяющих друг друга гармоний.

Босса-новы, построенные в форме джазовых «квадратов», также чаще всего содержат внутренний гармонический контраст между первым тематическим разделом и бриджем. В композициях Жобима бридж чаще всего проходит в тональности, которая выступает антиподом к основной. По академической системе родства это соотношение может считаться далеким, но при этом удобно, поскольку являет собой лишь транспозицию на грифе гитары («*Garota de Ipanema*») или остановку на одноименной тональности («*Desafinado*»). Нередко в бридже появляются и тематические построения и секвенции в побочных тональностях («*Dindi*», «*Wave*», «*Desafinado*», «*Só Danço Samba*»).

2.5.4. Фактурные рисунки

Босса-нова — камерное, сокровенное повествование, словно предназначенное для узкого круга самых близких людей. С этим связан, очевидно, и выбор фактуры — мы не находим в бразильской босса-нове ни

[57] Альбом «*The Girl From Ipanema*» (*The Antonio Carlos Jobim Songbook*)

массивных оркестровых блок-аккордов свинга, ни напористых протяженных линий бибопа.

Первые босса-новы зачастую содержали всего две фактурные линии, двух равноправных солистов. Одним «действующим лицом» был голос, вторым — гитара, важный выразительный тембр, который в полной мере отвечал эмоциональному строю босса-новы, ее сокровенной поэтике. Две эти линии, на первый взгляд, существовали автономно — так, в максимальной свободе изложения мелодии выражался певческий стиль Жоао Жильберто. Фактурный рисунок гитарного сопровождения выражался гармонической фигурацией, ритм которой органически формировался из множества паттернов «батерии» в самбе. Однако в результате спонтанного сочетания пластов голоса и гитары часто образовывалось усложнение фактуры в виде задержаний и побочных тонов в аккордах.

Фунциональность голосов в босса-нове можно назвать переменной, а в некоторых случаях интегративной: несмотря на то, что наиболее часто функцию главного голоса выполняет мелодическая линия в изложении певца или солирующего инструмента, носителем тематизма может выступать также пласт гармонических голосов («*Samba de Uma Nota Só*», «*Águas de Março*», «*Insensatez*»). Таким образом, противопоставление «главный голос — побочные голоса» в босса-нове зачастую не является контрастом, становясь скорее сопоставлением различных фактурно-ритмических линий. Так, в «*Samba de Uma Nota Só*» тема скрывается в слоях музыкальной ткани, выполняя перкуссионную функцию и образуя выдержанный звук в мелодии; в «*Insensatez*» и «*Corcovado*» начальные повторяющиеся секундовые интонации темы «перекрашиваются» под воздействием сменяющихся гармоний.

Буквально сразу же после возникновения жанра фактура босса-новы стала претерпевать изменения, которые можно было бы назвать процессом своеобразного «фактурного *crescendo*» или фактурного варьирования, что было вызвано огромной популярностью этой музыки во всем мире. Уже в начале 60-х

годов, когда вместо голоса с гитарой начал звучать саксофон, появились малые составы (комбо), и даже биг-бэнды (в эти годы появился целый ряд пластинок под названием «*Big Band Bossa Nova*», которые записали Стэн Гетц, Куинси Джонс (*Quincy Jones),* Оскар Кастро-Невес, Инок Лайт.

Обратимся к нескольким вариантам фактуры босса-новы:

- голос + гитара. Аккорды могут излагаться в тесном и широком расположении, в зависимости от удобства перехода аккорда с одной позиции на грифе в другую. Басовая линия, как правило, отделяется от аккорда акустически и перемещается плавно и размеренно, чаще всего по хроматизмам, в то время как остальные тоны аккорда образуют единую звучность, создавая контрапункт к басу и мелодии. Контрапунктические свойства босса-новы отметил Даниель Жобим: «В босса-нове каждый голос самостоятелен и имеет свой путь, он прослушивается. Вместе эти голоса образуют новые гармонии» (*Brasil, Brasil* / Part 1, From Samba To Bossa Nova // BBC Four Programmes [Electronical Resource][58]);
- фортепиано соло или голос + фортепиано. Этот фактурный вариант предполагает также несколько вариантов изложения аккордовых структур. Так, пианист, выступающий сольно, может отдать роль «басиста» левой руке, а мелодию и аккордовое сопровождение (или только аккорды, если он выступает с певцом) воспроизводить в партии правой руки. Такова, например, «*Samba de Uma Nota Só*» для фортепиано в изложении Пауло Жобима (Приложение №26). В первом разделе «квадрата» гармоническая вертикаль выражена септаккордом без квинты, некоторое разрастание аккордовой структуры наблюдается во второй фразе, когда мелодия переносится на кварту вверх. С повышением тесситуры усиливается и звучность, вместо септаккорда гармоническая формула начинается с нонаккорда, но накладывающийся звук мелодической линии превращает его в ундецимаккорд. Таким образом, в основном тематическом разделе тембр фортепиано предназначен для своеобразного «уплотнения» мелодии, аккорды

[58] URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6

повторяют ритмический рисунок темы. Гармоническое сопровождение бриджа образует контраст, фортепиано практически умолкает, поддерживая мелодическую линию лишь опорными точками на первой доле такта.

Другой вариант изложения босса-новы на примере «*Samba de Uma Nota Só*» в фортепианной фактуре заключается в равномерном распределении тонов аккорда по клавиатуре, в результате чего образуется смешанное расположение (Приложение №27). В данном случае аккордика первых двух фраз образует тождественное построение, а бридж снова становится зоной «разреженности» гармонической ткани.

- Аранжировка босса-новы для оркестра. В данном случае мы обращаемся к теме «*One Note Samba*» в аранжировке Фрэнка Мантуса (*Frank Mantooth*) для джазового оркестра. Звучание биг-бэнда, разумеется, влечет за собой некоторое разрастание фактуры, что обусловлено увеличением числа инструментов и новыми регистровыми возможностями. Однако в этой партитуре обнаруживается стремление к прозрачности звучания. Первое проведение темы минималистично: из всего оркестра звучат лишь баритон-саксофон и флюгельгорн, а также ритм-группа, обеспечивающая гармоническую поддержку. Паузы между фразами заполняются подголосками тромбонов и тенор-саксофонов (Приложение №28). В бридже оркестровая звучность резко усиливается, однако ощущения плотности фактуры также не возникает — все духовые инструменты, за исключением двух упомянутых солистов, проводят тему. Разрастание звучности происходит лишь к финалу композиции, где аккорды распределяются между группами духовых в широком расположении, оставляя ощущение «воздуха» между соседними звуками.

Типовыми особенностями фактуры босса-новы становится «прозрачность», вне зависимости от количества и состава исполнителей, наличие контрапунктирующих линий, отсутствие контрастного противопоставления солирующих и гармонических голосов, а также «встраивание» солирующего голоса в общую звучащую ткань.

2.5.5. Фонический имидж жанра

Босса-нова — это не только музыкальный феномен XX века, но, в первую очередь, создание нового звукового образа в массовой музыке XX века, так называемого «саунда». Важность фонической стороны в новых музыкальных направлениях сопоставима с ролью важнейших традиционных элементов музыкальной структуры — мелодией, гармонией и ритмом. Более того, в босса-нове, как и в близком ей по духу кул-джазе, саунд является одним из главных средств эмоционального воздействия на слушателя.

Бразильская босса-нова была призвана создать обстановку интимного повествования, беседы, которая понятна каждому, в которой может принять участие любой слушатель. Это и главенство чувственного начала, и акцент на субъективном восприятии человека, ведь энергетика музыкантов была направлена к публике по принципу «исполнитель — зал», а «исполнитель — слушатель».

Задача заключалась в том, чтобы обратиться к каждому отдельно взятому человеку, проникнуть в индивидуальное пространство, вызвать определенные эмоции или абстрактные ассоциации, спровоцировать на чувственное восприятие музыки, что могло бы гарантировать отклик в душе каждого из слушателей.

В понятие саунда в бразильской босса-нове входят инструментарий с красочной тембровой палитрой, характерное звучание певческого голоса и фонизм португальского языка, и широкий спектр особенных средств звукоизвлечения (в инструментальной и вокальной практике).

Примечательной тенденцией в творчестве Жобима в целом стало обращение к тембрам симфонического оркестра, и, на ранних записях, инструментальное исполнение босса-нов. Очевидно, широкая известность его композиций в Бразилии способствовала адекватному восприятию тех или иных образов даже без словесного текста. В вокальных же босса-новах важной отличительной

особенностью саунда явилось взаимопроникновение певческой и инструментальной манеры исполнения, когда звучание гитары, фортепиано в определенной степени уподобляется голосу, и наоборот — голос перенимает технику инструментальной импровизации[59].

Усиление речевых параметров вокального стиля еще реалистичнее воссоздавало обстановку беседы. Особое значение придавалось самому тембру, предпочтение отдавалось непоставленным голосам (с точки зрения принятых на эстраде стандартов) — бархатно-нежным, низким, камерным, доверительно звучащим. Сам голос певца мог быть слабым, недостаточно уверенно звучащим, однако это не считалось недостатком. И если бразильские исполнительницы, как, например, Аструд Жильберто и Гал Коста, чаще обладали более чистыми и прозрачными тембрами, то у вокалистов-мужчин оттенок голоса часто приобретал матовое, «шершавое» звучание (Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто).

Вокальный стиль Жоао Жильберто с «неточным» интонированием, непривычный для восприятия и кажущийся недостаточно профессиональным часто вызывал у критиков недовольство. Звук его голоса был подобен неотшлифованному камню, еще не засверкавшему яркими гранями. Вокал отличался нарочитой «непоставленностью», звуком без малейшего вибрато, манера исполнения была доверительной, словно разговор вполголоса, пение для себя самого, выражение своих сокровенных мыслей. Возможно, речевое интонирование и специфическая мягкая атака звука вызывали ощущение неустойчивости, фальши. Однако именно тембр Жильберто стал примером нового звучания певческого голоса в музыкальной массовой культуре.

[59] С явлением подражания голоса музыкальным инструментам мы сталкиваемся в связи с босса-новой не впервые. Существует специфический вид вокальной импровизации, при котором голос имитирует звучание музыкальных инструментов — скэт. Первые образцы записей относятся к 1926 году (Луи Армстронг), кроме него этой техникой владели Элла Фитцджеральд, Диззи Гиллеспи, Бобби Макферрин и др.

Исследователи босса-новы описывают курьезную первую встречу Жильберто с продюсерами звукозаписывающей студии, куда его привел Жобим. После того, как Жильберто закончил петь «*Desafinado*», в студии воцарилась тишина. Через несколько минут один из слушателей пробормотал сидящему рядом коллеге: «Том сказал, что приведет нам певца, а привел чревовещателя» (Цит по *McGowan,Pessanha, The Brazilian Sound* P. 63).

Такая реакция была вполне объяснима: к моменту становления босса-новы на эстраде уже блистали артисты, завоевавшие любовь публики: Элвис Пресли, чей голос явился воплощением бесшабашности и «драйва»; Дин Мартин, певец с безупречной вокальной техникой и тончайшими нюансами; Эдит Пиаф с ее экспрессивной вибрацией голоса, эмоциональностью исполнения и энергетикой. Наряду с этими фоническими лейблами массовой культуры того времени, босса-нова явилась из ряда вон выходящим явлением. Появилась абсолютно новая звучность голоса, призванная настроить слушателя на особую волну.

Важнейшей краской саунда стало, несомненно, и неповторимое звучание португальского языка с его разнообразием фонетических моделей. Игра звуков и слогов — излюбленный прием авторов босса-новы. Например, песня Роберто Менескала (*Roberto Menescal*) и Роналдо Босколи (*Ronaldo Boscoli*) «*Rio*» содержит целую строку аллитераций — однослоговых коротких слов с похожей звучностью, словно бы призванных воспроизвести шелест листьев и дыхание океанского бриза в Рио в жаркий воскресный полдень : «É *sal, é sol, é sul*» («Это соль, это солнце, это юг»). Самое начало песни настраивает нас на перкуссионный строй: первый куплет зарифмовывает Рио с морем и улыбкой — слова, содержащие букву «*R*» и сходные по фонетике (*Rio-mar-sorrio*). Эту композицию сам Роберто Менескал исполняет вместе с певицей Вандой Са (*Wanda Sa*) в программе *Programa Ensiao*, записанной на бразильском телевидении в 1991 году. Перкуссионность вокальной партии почеркивается в финале композиции, когда оба певца повторяют последнюю фразу «*Sou Rio, sorrio*» (на слух кажется, будто

повторяется одно и то же слово) каноном, «накладываясь» друг на друга и постепенно сливаясь с гитарным звуком.

Текст песни Жоао Жильберто «*Bim Bom*» с альбома 1959 года «*Chega de Saudade*» тоже словно подражает перкуссии, он почти целиком построен на чередовании слогов из названия песни. Роль остинатного ритмического инструмента играет голос в песне Жобима «*So Danço Samba*» (запись на альбоме «*Um Encontro*» — Антонио Карлос Жобим, Винисиус де Мораэс, Жоао Жильберто и вокальный коллектив «*Os Cariocas*», выступление в одном из клубов Копакабаны в 1962 году).

В инструментальной эстетике появляются новые тембровые доминанты — «матовые», бархатистые тембры с небольшими динамическими возможностями. Самым распространенным и подчас единственным инструментом в ранних бразильских босса-новах была гитара. Нередко в составах босса-нов появляется флейта, которая в нижнем регистре обладает одним из самых глухих и холодных тембров из всех духовых инструментов и создает ощущение прозрачности и легкости. На удивление органично звучит в босса-новах тромбон. Группа ударных, чаще всего представлена незначительным количеством перкуссии, либо барабанной установкой, на которой воссоздаются перкуссионные звуковые эффекты (игра палочками по ободу барабана, использование металлических щеток).

По отношению к трактовке инструментов можно было бы применить понятие функционально-тембровой метаболы. Под этим мы понимаем явление «переоценки» тембровых возможностей: инструменты, звучание которых было каноническим в академической музыке и джазе того времени, обрели новый фонический облик. Трактовка инструментов с более насыщенной звучностью (например, саксофон и тромбон) несколько изменилась. В босса-нове эти инструменты стали звучать гораздо мягче, часто в полутонах, в импровизациях легко и прозрачно воспроизводя эскизы темы.

Трактовка фортепиано в бразильской босса-нове во многом может совпадать с джазовой, где инструмент обнаруживает перкуссионные свойства звучания. Однако в отличие от свинга, где это проявляется с помощью нерегулярной акцентности (термин В. Н. Холоповой) правой руки, босса-нова использует комплементарную ритмику обеих рук. В этом плане процесс исполнения на фортепиано можно сравнить с игрой на конгах.

В отличие от музыкантов стиля бибоп, которые сознательно возводили свое искусство в ранг рафинированного и элитарного, создатели босса-новы иллюстрировали обратную тенденцию, стремясь «демократизировать» жанр. Примером тому может служить песня «*Desafinado*» (*off-key* — с англ. «мимо нот»), которая стала ироничным ответом бразильским критикам, прозвавшим босса-нову «музыкой для фальшивящих певцов».

Название песни «*Desafinado»* дословно переводится с португальского как «расстроенный инструмент», что передает идею Жобима и Жильберто выступить с насмешкой над выпадами критиков. Об этой песне Жобим высказывался так: «На самом деле, песня не фальшивая. Это клевета и нападки, мелодия очень точная, за исключением окончаний музыкальных фраз, внезапно сползающих вниз. Это критика профессионалов. Вот этот парень, он не умеет чисто интонировать, но он влюблен вон в ту девушку, и он может сказать ей об этом, потому что любить — гораздо важнее, чем чисто петь. Некоторые люди никогда не фальшивят, но никого не любят» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound.* P.56).

Игра интонационных оттенков была средством обострения чувственности босса-новы, и слово «*off-key*» стало своеобразным обозначением манеры интонирования Жильберто, не предполагающей фиксации в нотном тексте. В плане идеи «фальшивости» не может не прийти на ум аналогия с раннеренессансной практикой, которую обозначали подобными характеристиками. Имеется ввиду музыкальная практика *ars nova* (также имеющая в своем названии слово *nova*), когда композиторами впервые стали

применяться так называемые акциденции, направленные на усиление чувственного начала, которые в теории того времени получили название *musica falsa, musica ficta* (Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс. СПб. 2003. С.208). Именно ладовая смелость того времени вызвала соответствующие терминологические обозначения.

Термин *musica falsa (ficta)* в XIV веке не содержал в себе негативного подтекста, в отличие от слова *off-key*, которым поначалу был прозван новый бразильский жанр. Босса-нова, подобно *musica ficta*, сумела выбраться за пределы интонационной условности эпохи. *Off-key* можно считать явлением преодоления равномерной темперации, следствием воздействия устной певческой практики бразильского городского фольклора, сотканного из различных этнических традиций.

2.5.6. Особенности формы

Темы босса-новы часто выстроены в форме, которую в джазовой терминологии принято называть «хорусом» или «квадратом». Это законченная функционально-гармоническая структура определенного масштаба (в зависимости от количества тактов, чаще всего — тридцатидвухтактовое построение), лежащая в основе темы, и многократно повторяемая без существенных изменений на протяжении всей композиции (Коллиер, 1984, с.365). В этой традиционной для джаза форме написаны темы «*Garota de Ipanema*», «*Desafinado*», «*Wave*», «*So Danço Samba*», «*Chega de Saudade*», *«Samba de Uma Nota Só*», «*Dindi*» и другие. Эти босса-новы нередко имеют и некоторые

особенности: так, в «*Chega de Saudade*» основная тема в репризе звучит в одноименном мажоре, а в теме «*Dindi*» есть вступление с поэтическим текстом.

Структура других тем нередко обусловлена генетической связью босса-новы с песенно-танцевальным жанром самбы. Так, довольно распространенным принципом организации тем в босса-нове становится двухчастность с различным распределением тематического материала. Схематически наиболее часто встречающиеся виды двухчастности можно обозначить следующим образом:, AA^1 («*Samba do Avião*», «*Fotografia*», «*Corcovado*», «*Insensatez*»), куплетная форма *ABAB* («*Água de Beber*», «*Águas de Março*») и другие. Реже формой организации тем является куплетно-вариационная форма («*Amor em Paz*», «*Sabiá*»).

Основная проблема, с которой мы сталкиваемся в процессе анализа формообразования композиций целиком, заключается в индивидуальности формы в каждом конкретном случае. Следовательно, мы можем руководствоваться результатами лишь слухового анализа, ссылаясь на конкретные аудиозаписи.

Дж. Коллиер выделяет нескольких типов формообразования композиций, основанных на джазовых стандартах. Однако некоторые из них оказываются адекватными и по отношению к босса-новам, темы которых могут строиться иначе:

1. тип строфического варьирования (гармоническая схема квадрата остается неизменной, а его аккордика, фактура и ритмика варьируются);
2. тип сквозного импровизационного развития мелодики;
3. тип респонсорной техники (диалогическая перекличка солистов в рамках одного квадрата и вопросо-ответное чередование мелодических соло, протяженность каждого из которых составляет несколько квадратов);
4. тип репризности (обрамление всей композиции проведением основной темы) (Коллиер Дж. Л. Становление джаза. С.365).

Самым распространенным типом развертывания композиции в бразильской босса-нове является варьирование тематического сегмента, где развитию могут подвергаться интонационная сторона и фактура. Зачастую мелодический рельеф

темы остается неизменным, а фактурная ткань значительно усложняется, не становясь при этом «перегруженной» (такой прием мы можем встретить в оркестровых версиях босса-нов Жобима, где значительно возрастает роль аранжировки — например, записи с альбомов «*Composer of Desafinado Plays*» (1963) и «*Wave*» (1967).

Практически все исполнительские версии босса-новы имеют вступление, которое может быть построено как на материале темы («*Água de Beber*» с альбома «*The Girl from Ipanema: The Antonio Carlos Jobim Songbook*», 1995), так и на ином интонационном материале («*Insensatez*» с альбома «*The Composer of Desafinado Plays*», 1963).

Особый интерес представляет вступление к композиции «*Sabiá*» с альбома «*Stone Flower*» (1970), где пассажи флейты вызывают ассоциации с музыкой Дебюсси и его «Послеполуденным отдыхом фавна». Устремленность творческих взглядов бразильского композитора в сторону Франции подтверждается не только подобными фоническими параллелями, но и его гармоническим стилем с явным влиянием импрессионизма (композиция «*Saudade do Brazil*» с альбома «*Urubu*» 1976). Интересной в этом ключе представляется название композиции *Chansong* с альбома «*Passarim*» (1987), объединяющее французское слово *chanson* и английское — *song* (оба этих слова переводятся как «песня»).

На первых пластинках голос Жобима встречается редко, однако более поздние альбомы все чаще содержат в себе песни, исполненные самим автором. Проведение тем может быть как инструментальным, так и вокальным. Наглядным примером различных версий может служить тема «*Samba de Uma Nota Só*», записанная на альбомах «*Composer of Desafinado Plays»* (1963) и «*Terra Brasilis*» (1980). В первом случае тема исполнена инструментальным составом, а на более поздней пластинке в исполнении Жобима звучит скэт на гармонической основе темы до бриджа. Кроме того, композиция с альбома 1980 года являет собой пример также зеркального принципа формообразования, где тема целиком проходит лишь после импровизации.

Импровизационное проведение темы мы можем встретить и в композициях, исполненных Жоао Жильберто — такова «*Douralice*» с альбома «*Getz/Gilberto*». Здесь проведение темы представляет собой диалог голоса, уподобляющегося инструменту, и саксофона.

Часто бразильские композиции обходятся без соло-импровизации, как, например, «*Insensatez*» («*How insensitive*») и «*Garota de Ipanema*» («*Girl from Ipanema*») с альбома, записанного совместно с Фрэнком Синатрой в 1967 году. Основной особенностью этих записей становится фоническая игра английского и португальского языков, а также сопоставление певческих тембров Синатры и Жобима. В сотрудничестве с американскими джазовыми музыкантами возникает и традиционная для джаза форма композиции с проведением темы, «квадратами» импровизации солистов и замыкающим композицию репризным проведением темы («*Girl from Ipanema*» с альбома «*Getz/Gilberto*»).

Таким образом, при рассмотрении композиций босса-новы мы сталкиваемся с множественностью вариантов трактовки формы, от традиционно джазовой до индивидуальной авторской.

2.5.7. Музыкально-адаптивные свойства босса-новы

Охватывая новые культурные традиции, босса-нова не только остается узнаваемой, но и продлевает свою жизнь новыми национальными «вливаниями» и по сей день. Родившийся в результате смешений разных культурных явлений и традиций, этот жанр, если так можно выразиться, «привык» смешивать в себе несопоставимое, подстраиваться к новым условиям, к новой среде существования.

В этом и состоит главная прелесть этой музыки — в каждой новой стране, в которой появлялась босса-нова, у жанра возникал еще один фонический имидж. Из известных в истории музыки феноменов подобного рода, пожалуй, мы можем сравнить босса-нову с жанром мотета, который также мог существовать практически в любых музыкальных условиях, что и обусловило его «долгожительство».

Итак, появившись на новой культурной почве, «новая волна» не теряет собственного облика, что позволяет нам отличать ее от других жанров и стилей. Это объясняется тем, что босса-нова жертвует не всеми элементами музыкального и композиционного языка при адаптации к иной музыкальной традиции.

Таким образом, среди множества составляющих в босса-нове мы можем выделить сущностные (константные, стабильные) и вариативные компоненты. Сущностные сохраняют жанр от разрушения и попадания в зависимость от привнесенных элементов, а вариативные позволяют органично влиться в новую музыкальную сферу.

Важнейший сущностной элемент — ритмическая сторона. Она остается неизменной, представляя собой фактор узнаваемости босса-новы. Причиной тому является особая организация метроритмической ткани босса-новы с ее многоплановостью, сочетанием остинатных линий. Другой стабильный компонент — гармоническая эстетика босса-новы, основанная на мягких диссонантных септ- и нонаккордах, на их мелодических связях.

Ритмический компонент как единственный носитель узнаваемости босса-новы проявляется, в особенности, в жанрово-стилевых экспериментах (в 60-е годы нередким становится слияние босса-новы с блюзом). Примером могут служить композиция «*B. N. Blues*» с альбома «*Brazil, Bossa Nova & Blues*» (1962) американского флейтиста Херби Мэнна (*Herbie Mann*) или пластинка блюзового певца и гитариста Фредди Кинга (*Freddie King*) «*Bossa Nova and the Blues*» (1963), где неизменными остаются характерная пунктирная линия баса босса-новы и звучание перкуссии, а под влиянием блюза формируется функциональная схема

гармонического сопровождения и интонационный язык. В композиции Чарльза Мингуса «*Boogie Stop Shuffle*» с альбома «*Big Band Bossa Nova*» Куинси Джонса узнаваемость обеспечивается ритмами босса-новы, сохраненными лишь в партии перкуссии и барабанов.

Вариативных элементов в босса-нове несколько больше, их количество может быть разным. Могут меняться составы инструментов или темпы исполнения, однако одним из главнейших вариативных компонентов босса-новы, позволяющего ей звучать по-новому, становится мелодический материал, отражающий традиции музицирования в той или иной национальной среде. В этом проявляется этнопсихологический фактор, на элементах музыкального языка сказывается менталитет музыкантов. Примером тому могут служить босса-новы Лало Шифрина, Куинси Джонса, Дэйва Брубека (США), Пьеро Пиччиони (Италия), Мишеля Петруччиани (Франция), Алексея Козлова и Алексея Кузнецова (СССР), Андрея Кондакова (Россия) и многих других. Некоторые из перечисленных примеров будут рассмотрены в следующей главе.

Глава 3. БОССА-НОВА: ОТ БЕРЕГОВ АТЛАНТИКИ ДО СССР

3.1 «Черный Орфей»: «троянский конь» босса-новы

Уже в конце 50-х годов босса-нова перестала быть сугубо бразильским явлением, начав стремительно завоевывать мировое пространство. Одним из важных факторов, повлиявших на интенсивность продвижения жанра, стал союз джаза и кинематографа, родившийся в 30-е годы с началом эры звукового кино. Уже в 40-е годы в мир музыки к кинофильмам попала бразильская самба, став настоящим откровением для европейских зрителей. Конец 50-х годов явился следующим витком спирали развития музыкальной киноиндустрии, этот период был ознаменован появлением звукового образа босса-новы в арсенале кино. Главным представителем «новой волны» в музыке и кино и главным носителем босса-новы стала лента режиссера Марселя Камю «Черный Орфей» («*Orfeu Negro*»).

В 1959 году этот фильм вышел на экраны, став настоящим откровением не только в Бразилии, но и за ее пределами. В том же году «Орфей» был удостоен Золотой пальмовой ветви Каннского фестиваля, а уже в 1960-м явился обладателем престижнейшей премии Оскар в качестве лучшего иностранного фильма. В аналогичной номинации лучшей киноленту признали в Испании на кинофестивале в Сан Хорди (1960), а Британская киноакадемия выдвинула ее на звание лучшего фильма (1961).

«Черный Орфей» был снят по мотивам театральной пьесы Винисиуса де Мораэса, написанной им еще в 1953 году. Повествование было основано на античном сюжете об Орфее и Эвридике, перенесенном в современность, в мир

бразильского карнавального действа. Для сочинения музыки к фильму были приглашены Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто и Луи Бонфа. Кроме того, в это же время (в 1956 году) Жобим и Жильберто работали над своим первым совместным альбомом «*Chega De Saudade*» — пожалуй, именно этот период можно считать временем зарождения босса-новы.

Актерами, сыгравшими главных героев фильма, стали Брено Мелло (*Breno Mello*) и Марпесса Даун (*Marpessa Dawn*), а их песни зазвучали благодаря голосам Агостиньо дос Сантоса (*Agostinho dos Santos*) и Элизет Кардозо (*Elizeth Cardoso*). Всем известный сюжет о любви античных героев, облаченный в чувственные одеяния босса-новы и самбы, оказал сильнейшее воздействие на зрителя и не мог остаться незамеченным. Запоминалась, прежде всего, особая пластика любовного выражения, рождавшаяся именно в музыкальном пространстве босса-новы. Само по себе данное перенесение античных и классических сюжетов в современность, конечно, не явилось открытием. Мы можем столкнуться с этим приемом, обратившись к истории зарождения джаза, а именно к представлениям минстрел-шоу, существовавшим еще в XIX веке[60]. Именно тогда белые актеры, загримированные под чернокожих, представляли публике, преимущественно, варианты сюжетов опер Старого Света, перемежая музыку подлинника с сочиненными номерами, а подчас постепенно вытесняя музыку оригинала вовсе.

В «Орфее» все «арии» также были написаны на новый лад, а сами главные герои — Орфей и Эвридика — стали чернокожими. Максимально современной в фильме стала и вся окружающая обстановка действия: так, Мораэс превратил древнегреческого бога Гермеса … в работника трамвайного депо. Чувственное восприятие зрителя подверглось сильнейшему воздействию: в глаза бросалось буйство красок, до слуха доносился шум повседневной жизни городских кварталов и грохочущих барабанов. Фильм явился воплощением самбы и босса-

[60] Минстрел-шоу (менестрель-шоу) — форма народного американского театра в XIX веке.

новы, открытием для большинства европейцев, никогда ранее не встречавшихся с подобной музыкой.

Уже начало картины можно символично сравнить с босса-новой. С первого момента на экране возникают яркие кадры подготовки к карнавалу: улицы заполнены потоками танцующих и поющих бразильцев, люди всех возрастов движутся под ритмы барабанов и трещоток, женщины примеряют цветастые платья. Однако этот гипнотический шум праздничной суеты постепенно становится все более приглушенным, словно удаляясь от нас. На первый план выходит тема «*A Felicidade*» и тембр голоса Агостиньо дос Сантоса, настраивающий на размышления и созерцательную медитацию.

В фильме прозвучал целый ряд композиций, которые очаровали слушателя. Мелодии, написанные Жобимом для этой картины («*A Felicidade*», «*Frevo*», «*O nosso amor*»), передавали танцевальную энергию карнавала, на ее фоне вычерчивая тонкие, едва уловимые линии босса-новы. «*Lamento no Morro*», перешедшая в саундтрек из музыки к спектаклю, и вовсе стала одной из любимейших песен в Бразилии. Еще одной темой, получившей сумасшедшую популярность после выхода фильма, стала «*Manhã de carnaval*» гитариста Луи Бонфа (ему также принадлежит тема «*Samba de Orfeu*»). Эта мелодия, получившая статус настоящего хита в джазовых кругах, на сегодняшний день стала основой несметного количества вариантов и обработок.

«Черный Орфей» оказался своеобразным «троянским конем», ведь босса-нова воспринималась гораздо интенсивнее в сочетании с эмоционально сильным сюжетом и красочной обстановкой действия. Мелодии моментально разлетелись по всему миру, став идеальным материалом для создания бесконечного числа новых исполнительских версий в других странах. Первый гео-музыкальный вектор, по которому начала продвигаться босса-нова, был направлен в северном направлении, а именно в Соединенные Штаты Америки.

3.2. Продвижение на север. Соединенные Штаты Америки

В 50-е годы в американском джазе стали проявляться примечательные тенденции: во-первых, разрасталось его стилевое многообразие, рождались новые ответвления и продолжали развиваться уже существующие (кул-джаз, хард-боп, прогрессив, фри-джаз и др.). Во-вторых, на этом фоне обнаруживался активный интерес к внеевропейской музыке и музыкальным «этносинтезам», обусловленный поиском путей обновления. Примечательно, что микстовость этнических культур изначально была заложена в самой природе джаза, сочетающего европейскую и африканскую традиции, поэтому процесс дальнейшего расширения под знаком этнокультурного обогащения происходил вполне органично.

Интерес к внеевропейским музыкальным традициям, наиболее бурно проявившийся в 50-е годы, имел и более ранние предпосылки. Так, например, одна из первых тем с восточным интонационным колоритом, легендарный «*Caravan*» Дюка Эллингтона (*Duke Ellington*), была написана еще в 1937 году. Оркестр Диззи Гиллеспи (*Dizzy Gillespie*), ставший воплощением стиля ку-боп, образовался в 1946 году (примерно в то же время Гиллеспи создал знаменитую композицию «*Manteca*», в которой соединились принципы бибопа и традиции кубинской музыки)[61]. К числу внеевропейских в определенной мере можно отнести и испанскую музыкальную традицию, увлечение которой выразилось в альбоме Майлза Дэвиса «*Sketches of Spain»*, записанном в 1959 году. Композиции альбома иллюстрировали самобытное музыкальное мышление музыканта, сконцентрированное, в данном случае, на испанских мотивах.

[61] Ку-боп (кубана-боп) — стиль, сочетающий в себе стилевые особенности бибопа и афрокубинской музыки.

Неудивительно, что бразильская музыка тоже заватила внимание американских джазовых музыкантов в конце 50-х — начале 60-х годов. Первой пластинкой, содержавшей слово «босса-нова» на своей обложке, стала «*Bamba Samba Bossa Nova*», выпущенная в 1958 году гитаристом Чарли Бердом (*Charlie Byrd*) с прославленным оркестром Вуди Германа (*Woody Herman*). Большая часть композиций этого альбома были выдержаны в стиле традиционного оркестрового свинга («*Original #2*», «*Summer Sequence Part 2*»), некоторые представляли собой баллады («*Love Song Ballad*»), отдельные сочетали в свинг с кубинскими жанрами латино («*Prelude a La Cha Cha*»).

Первый трек альбома, «*Bamba Samba (Bossa Nova)*» тоже стал воплощением классического свинга, где влияние бразильской музыки выразилось в проведении темы, а именно в подражании барабанов и перкуссии (правда, довольно эскизном) ритмам самбы или подвижной босса-новы. Средняя часть композиции выдержана в свинге. Очевидно, «*Bamba Samba (Bossa Nova)*» на тот момент явилась не столько воплощением самого жанра, который еще лишь зарождался в Бразилии, сколько свидетельством увлечения музыкальной экзотикой этой страны.

Неудивительно, что делегация американских музыкантов, отправившихся в Бразилию в 1960 году с миссией продвижения джаза, сама открыла для себя нечто экстраординарное. Свидетельство тому — 1962 год, который стал периодом настоящего бума босса-новы во всем мире. Именно в этом году бразильцев пригласили выступить с босса-новой в знаменитый Карнеги-холл! Позже Чарли Берд высказывался о причинах такого «взрыва»: «Нельзя недооценить силу мелодий Жобима, Жильберто и Менескала. Это очень сильный материал, ключевой фактор воздействия босса-новы. Я считаю Жобима самым значительным автором популярной музыки второй половины XX века. … ритмически и гармонически он выстроил свои песни как отличный часовщик» (*McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound*. P.66).

В этот период в Америке, словно первые цветы после весеннего дождя, начали появляться альбомы, навеянные духом бразильской босса-новы. Одной из

знаковых пластинок стала «*Jazz Samba*», которую Чарли Берд записал совместно с американским саксофонистом Стеном Гетцем (*Stan Getz*). Помимо полюбившихся босса-нов Жобима «*Desafinado*» и «*Samba de Uma Nota Só*» в альбом вошли и другие бразильские темы — «*O Pato*», «*Samba Triste*», «*É Luxo Só*» и «*Bahia*». Единственным исключением стала «*Samba Dees Days*», написанная самим Чарли Бердом. По стилю эта композиция, скорее, напоминает не самбу, а музыку в духе джаза-мануш (*jazz-manouche, gypsy-jazz* или «цыганский джаз»). Это объясняется тем, что Берд как гитарист не мог не испытывать влияния творчества знаменитого Джанго Рейнхардта, основателя стиля *gypsy*.

Остальные композиции альбома достаточно убедительно воссоздавали колорит босса-новы, обогащая ее фонический имидж мягкими тембровыми красками саксофона Стена Гетца. Двумя годами позже появился альбом «*Getz/Gilberto*», состоящий преимущественно из композиций Антонио Карлоса Жобима, который Гетц записал совместно с самим композитором и другим основателем жанра — Жоао Жильберто. На этих записях появился также голос Аструд Жильберто, которая после выхода пластинки получила международное признание. В 1965 году альбом удостоился премии «Грэмми» сразу в нескольких номинациях, а песня «*Girl From Ipanema*» стала мировым хитом.

Другим американским музыкантом, по достоинству оценившим босса-нову, стал флейтист Херби Мэнн (*Herbie Mann*). В его дискографии в 1962 году появилось сразу несколько пластинок с босса-новой: «*Right Now*», «*Brazil, Bossa Nova & Blues*» и «*Do the Bossa Nova with Herbie Mann*». Последний оказался также показательным в плане признания Херби Мэнна бразильскими музыкантами — в записи пластинки принял участие Антонио Карлос Жобим, он выступил аранжировщиком двух своих тем («*Amor Em Paz*» и «*One Note Samba*») и певцом в «*One Note Samba*», которую исполнил на английском языке.

Одна из композиций альбома была сочинена самим Мэнном — «*Bossa Velha*» (название можно перевести как «старая босса» или, пользуясь сленговым значением слов, «старая фишка»). «*Bossa Velha*» стала свидетельством

подлинного и глубокого интереса Херби Мэнна к бразильской культуре — это настоящая самба, звучание которой составляют тембры множества инструментов батерии и солирующей флейты, вторым планом едва различимо прослушивается четырехструнная гитара кавакиньо. Во многом увлечение бразильской музыкой и попытки приблизиться к аутентичному ее звучанию, стали знаком повышенного интереса к внеевропейским музыкальным явлениям в целом (так, на пластинке Херби Мэнна «*The Common Ground*» 1960 года записана композиция «*Baghdad and Asia Minor*»).

В 1962 году также вышла пластинка секстета Пола Уинтера «*Jazz Meets the Bossa Nova*» со слоганом на обложке: «Новый волнующий ритм Южной Америки». Некоторые композиции, действительно, были выдержаны в оригинальном ритме босса-новы («*No More Blues*»), а в отдельных случаях ощущалось влияние кубинских жанров (например, румбы в «*Insensatez*»)[62].

В этом же году получила развитие тенденция исполнения босса-новы бигбендами. Так, в течение 1962 года появилась целая серия альбомов под названием «*Big Band Bossa Nova*», в США их выпустили знаменитый бэндлидер, композитор и аранжировщик Куинси Джонс (*Quincy Jones*), Стэн Гетц с оркестром Гари МакФарланда (*Gary McFarland*) и лидер танцевальных оркестров Инок Лайт (*Enoch Light*)[63]. В отношении саунда, на наш взгляд, альбом Стена Гетца оказался наиболее близким к бразильской босса-нове — несмотря на практически идентичный состав оркестров на этих пластинках, лидирующие и в итоге влияющие на фонический имидж тембры оказались разными. Разумеется, главной тембровой краской в альбоме Гетца стал «фирменный» звук его саксофона, остальные инструменты чаще всего выполняли функцию сопровождения.

«*Big Band Bossa Nova*» Куинси Джонса и Инока Лайта отличались гораздо более насыщенным и напористым единым оркестровым звучанием, где одной из

[62] На пластинке название было переведено как «*A Foolish One*».

[63] В Бразилии пластинку «*Big Band Bossa Nova*» выпустил также гитарист Оскар Кастро Невес.

довольно яркой стала краска медных духовых инструментов с густым звучанием (тромбоны и рельефная линия бас-тромбона)[64].

Особое внимание к босса-нове проявили представители стиля «кул»: одним из музыкантов, внесших свой вклад в мировой образ босса-новы, стал пианист Дэйв Брубек (*Dave Brubeck*)[65]. Первой темой, выражающей интерес к бразильской музыке и ее авторам стала «*Theme for Jobim*», записанная на пластинке «*Summit Sessions*» в 1960 году. Эта композиция представляла собой балладу-посвящение, что было характерно для джаза в целом. В 1962 году был записан альбом «*Bossa Nova U.S.A.*», обращение к босса-нове продолжилось и с появлением пластинки «*Jazz Impressions of New York*», где появилась тема «*Broadway Bossa Nova*» (1964).

Увлечение музыканта внеевропейской музыкой коснулось также азиатской сферы, нашедшей отражение в альбоме «*Jazz Impresions of Japan*» (1964). Брубек предпринимает попытку взглянуть на экзотические культуры сквозь призму собственного композиторского восприятия. Важным фактором, обусловившим появление этой темы в творчестве Брубека, вероятно, стало влияние его учителя Дариуса Мийо, который одним из первых европейских музыкантов проложил путь художественных поисков именно в Бразилию («Бразильские танцы», «Скарамуш»), а также был неравнодушен к джазу («Музыка для Нью-Орлеана»).

Босса-нов, написанных Брубеком, всего несколько, однако каждая из них — своеобразный показатель американского осмысления бразильского жанра. Примечательны в этом плане сами названия, — «*Bossa Nova U.S.A.*», «*Broadway Bossa Nova*» — в которых принципиально присутствуют атрибуты американского имиджа. Это не вызвало резкого контраста с жанровой картиной босса-новы, хотя,

---

[64] На пластинке Куинси Джонса появилась ставшая впоследствии популярной тема «*Soul Bossa Nova*».

[65] Дэвид (Дэйв) Уоррен Брубек (р. 1920) — американский джазовый композитор, аранжировщик, пианист, руководитель квартета «The Dave Brubeck Quartet». Один из выдающихся представителей кул-джаза. В 1961 создал свой квартет (с П. Дезмондом) и вскоре завоевал с ним мировую славу. В период существования этого ансамбля (до 1967) в нем участвовали также: басист Рон Кротти, Фред Даттон (контрабас, фагот), Уайт “Булл” Рутер, Боб Бэйтс и Джин Райт, на ударных - Х. Бармен, Ллойд Дэвис, Джо Додж и Джо Морелло.

казалось бы, эти заголовки должны были вызвать ассоциации с другой музыкой, навеянной неоновыми огнями Бродвея и ритмом жизни американских городов.

В босса-новах Брубека нет поэтического текста, что вызвало некоторые изменения в саунде, лишившемся важного компонента — фонетики португальского языка — однако босса-нова по-прежнему оставалась легкой, непринужденной и непосредственной. Так, например, «*Broadway Bossa Nova*» оказалась довольно близка к бразильским образцам жанра (Приложение №29). Форма этой темы соответствует джазовому квадрату, который отличается четкостью построения фраз благодаря отсутствию текста — приемы музыкально-синтаксической пролонгации оказываются для инструментальных тем нецелесообразными.

Мотивы, выстроенные по звукам септаккордов, становятся интонационным знаком темы, а широкий мелодический диапазон также указывает на то, что «*Broadway Bossa Nova*» была написана не для вокального, а для инструментального исполнения. Как и бразильские босса-новы, тема Брубека содержит внутренний интонационный контраст — на смену «размашистым» интонациям раздела *A* приходит довольно статичный бридж, охватывающий небольшой диапазон кварты.

Этот контраст, однако, не поддерживается в тональном плане — тема выдержана в *C-dur* целиком, в отличие от тем Жобима, где в бридже зачастую вводятся новые тональные эпизоды. Брубек упрощает гармонический колорит босса-новы, руководствуясь принципами построения традиционных джазовых стандартов, где бридж является скорее передышкой для солиста, чем экспозицией нового материала. И если у Жобима изменения тонально-гармонического языка в бридже могут быть обусловлены поэтическим текстом, то у Брубека темы подчиняются законам развития чисто инструментальной музыки.

Гармоническая основа темы состоит из типовых джазовых формул кварто-квинтового соотношения, лишь в бридже появляются короткие обороты, призванные смягчить ход басовой линии (*A7-A♭7-G7*), в то время как в бразильской

босса-нове принцип поступенного скольжения становится главенствующим. Несмотря на образование альтерированных гармоний (аккордов с пониженной ноной), от многотерцовых импрессионистских звучаний Брубек в своей теме также отходит. Очевидно, это объясняется необходимостью адаптации бразильской музыки к американскому слуху и мышлению, в то время еще настроенному на восприятие традиционного джаза.

Условное сходство принципов гармонического языка «*Broadway Bossa Nova*» с бразильскими босса-новами можно уловить лишь в относительно протяженном звучании гармоний в разделе *A* (один аккорд может озвучивать целый такт или два) и сокращении «расстояния» между соседними аккордами в бридже. Как и во многих темах Жобима, в новом разделе эта «пульсация» учащается, в бридже в пределах практически каждого такта гармония меняется дважды.

Ритмическое построение темы несколько отличается от бразильских образцов жанра, несмотря на то, что также основывается на синкопировании как объединяющем принципе. В отличие от многих босса-нов Жобима, где синкопы в различных комбинациях образуют рисунок с непредсказуемым развитием, тема Брубека целиком построена на одном повторяющемся метроритмическом клише. Однако эта однородность «разбавляется» — бридж становится зоной более интенсивного движения за счет сокращения метрических отрезков-фраз от 4+4 в основном тематическом разделе до 2+2. Это создает вполне ощутимое ускорение метрического «дыхания».

Перкуссионное остинато сопровождения состоит из ритмических паттернов бразильской босса-новы, однако фоническая сторона несколько меняется. Не прибегая к широкому спектру тембровых красок бразильской перкуссии, Брубек обходится традиционной для джаза барабанной установкой. Стоит признать, это не делает саунд американской босса-новы более жестким — благодаря мастерству Джо Морелло барабанная установка обнаруживает разнообразие необходимых мягких тембров, схожих по окраске с инструментами перкуссии (альбом «*Jazz*

Impressions of New York», 1964[66]). Проведение темы поделено между фортепиано и альт-саксофоном, звучание которых в целом соответствует фоническому имиджу босса-новы — тембры раскрываются словно в полутонах, без нарочитого полнозвучия, инструменты звучат легко и прозрачно. К тому же, манера игры саксофониста Пола Дезмонда во многом оказывается схожей с исполнительской подачей другого «кулового» тенориста Стена Гетца, который стал фактически эталоном в босса-нове для саксофонистов.

Отсутствие поэтического компонента в босса-новах Брубека привело к целесообразности чисто джазовых приемов развития — в соло-импровизациях стала проявляться все большая виртуозность. Высокая степень повторности на различных уровнях музыкального языка также становилась для музыкантов импульсом к изобретательности.

Разумеется, мы упомянули далеко не всех авторов, обратившихся к бразильской босса-нове в начале 60-х годов, но ограничились кругом самых показательных, на наш взгляд, альбомов и образцов. С этого времени босса-нова стала одним из самых востребованных и ярких музыкальных явлений, которое не только не утрачивало своей актуальности с годами, но и обретало еще большее количество трактовок.

3.3. Прыжок через Атлантику

Продвижение босса-новы на другие берега Атлантического океана происходило почти одновременно с покорением Америки. Возможно, на первых

[66] *Dave Brubeck — Jazz Impressions of New York. Columbia CL* 2275, 1964. В составе: Пол Дезмонд (*Paul Desmond*) — альт-саксофон, Дэйв Брубек — фортепиано, Джин Райт (*Gene Wright*) бас, Джо Морелло (*Joe Morello*) — барабаны.

порах интерес к бразильскому жанру был не столь интенсивен, как в США, хотя единичные образцы обращения к босса-нове в Европе появились уже в 60-е годы.

Одними из первых пластинок с босса-новой в творчестве европейских музыкантов стали вышедшие во Франции «*Bossa Nova*» (1960) венгерского джазового скрипача и гитариста Элека Баксика (*Elek Bacsik*) и «*Bossa Nova*» (1962) французского пианиста, композитора и аранжировщика Клода Боллинга (*Claude Bolling*). В 1962 году во Франции вышел также альбом гитариста Мики Бейкера «*Bossa Nova — En Direct Du Brésil*», однако, по сути, этот образец стал примером рецепции босса-новы американцем — в начале 60-х годов Бейкер переехал во Францию из Нью-Йорка.

Показательно, что одной из первых стран, проявивших интерес к бразильской музыке, стала именно Франция. Эта страна неизменно проявляла особую чуткость ко внеевропейским музыкальным явлениям, к экзотике в целом (такой экзотикой, как известно, для Франции было и русское искусство), именно здесь зародился импрессионизм, который впоследствии стал близок гармоническому стилю босса-новы. Кроме того, музыкальная жизнь Франции неразрывно связана с культурой шансонье, ярким примером которой стал легендарный Шарль Азнавур. Очевидно, именно эта культура создала в восприятии музыкальные образы, близкие босса-нове. Пленительная чувственность, интимность и особый поэтический мир оказались теми точками соприкосновения с босса-новой, позволившими ей найти отклик в сердцах европейского, в первую очередь, французского слушателя.

Откликнулась на босса-нову и Италия — в 1965 году Пьеро Пиччиони (*Piero Piccioni*) написал тему «*Bossa Nova Marina*», вошедшую в саундтрек к фильму «*Il momento della verita*» («Момент истины»). По характеру саунда эта композиция была довольно близка к бразильским образцам жанра — в качестве солирующих инструментов небольшого комбо выступают флейта и фортепиано, слышен тембр гитары, а также ненавязчивое звучание барабанов. Ритмически сопровождение темы также выстроено в духе босса-новы, а вот интонационное

наполнение становится отражением итальянского «музыкального менталитета» — по общему направлению мелодической линии начало темы вызывает ассоциации с известной темой Нино Роты из кинофильма «Крестный отец» (которая, к слову, будет написана только в 1975 году).

Увлечение бразильской музыкой продолжилось и позже, когда спустя два десятка лет на джазовом европейском небосклоне появилась звезда пианиста Мишеля Петруччиани (*Michel Petrucciani*)[67]. Его манера игры отличалась подлинно французской легкостью, и меланхоличными, почти сентиментальными настроениями, что возводило его в статус романтика в джазе, подобно Биллу Эвансу. Фортепиано стало ключевым, знаковым тембром в творчестве Петруччиани, являясь выражением его собственного голоса, его мыслей и чувств.

Обращаясь к джазовым стандартам и исполняя оригинальные обработки популярных латиноамериканских мелодий в джазовом стиле (например, «*Besame Mucho*»), Петруччиани, в первую очередь, тяготел к созданию авторских тем. Сфера Бразилии в творчестве Петруччиани представляла собой объект определенного интереса, о чем свидетельствует ряд произведений, таких как «*Brazilian Suites*», «*Brazilian Like*» и «*Samba Des Prophetes*». Несмотря на то, что эти композиции были записаны после его переезда в США, как музыкант Петруччиани сформировался именно во Франции, и его ассоциируют, в первую очередь, с французской джазовой сценой. Это позволяет нам рассматривать образцы его композиторского творчества как европейский феномен.

Босса-новы и самбы Петруччиани становятся примером своеобразного жанрового перерождения, демонстрируя возникновение новой ступени развития босса-новы с частичным возвращением к некоторым элементам самбы — здесь

---

[67] Мишель Петруччиани (1962-1999) — французский джазовый пианист. Родился с несовершенным остеогенезом — тяжелым генетическим заболеванием, которое привело к ломкости костей, невысокому росту и искривлению позвоночника. Дал свой первый профессиональный концерт в 13 лет. В 18 лет играл в успешном трио. Сотрудничал с саксофонистом Чарльзом Ллойдом. Играл с различными представителями американской джазовой сцены, в том числе с трубачом Диззи Гиллеспи. В 1994 году в Париже получил орден Почетного легиона.

проявляется тенденция ускорения темпов и обращения к аутентичным тембрам, группа перкуссии значительно расширяется (например, появляются характерные для бразильской самбы агого, «шум дождя» и другие инструменты)[68].

Более легкой и близкой по звучанию к босса-нове ощущается «*Brazilian suite* №2» с альбома «*Music*» (1989) (Приложение №30). Тема строится на широких по дипапазону интонациях, с гораздо меньшей ролью речевого интонирования, которое мы могли наблюдать в бразильской босса-нове. Эта характеристика объединяет «*Brazilian Suite*» с «*Broadway Bossa Nova*» Брубека и становится отличительной чертой босса-нов, созданных джазовыми музыкантами за пределами Бразилии (все подобные композиции, как правило, были лишены поэтического компонента).

Гармонический язык также отвечает типовым формулам джаза, основываясь на сочетании гармоний кварто-квинтового и секундового соотношения. Однако линия баса движется плавно, сохраняя одну из главных тенденций босса-новы к мелодическим связям гармоний.

В структуре темы вместо привычной для джаза формы *AABA* мы видим повторенное построение AA^1— такое строение темы довольно часто встречается в авторских композициях Петруччиани и оказывается сходных со структурой некоторых тем Жобима («*Samba do Avião*» и другие).

Метрическое строение «*Brazilian Suite*» содержит определенное сходство с образцами, созданными Жобимом. Несмотря на ярко выраженный танцевальный генезис темы и отсутствие поэтического текста, мы сталкиваемся с пролонгациями, ассиметричным построением фраз и разделов формы. Первый раздел можно условно определить как семитакт (восьмой содержит в себе паузу и затакт к следующему построению) — здесь мы видим три мотива, соотносящиеся по количеству тактов как 3-2-2 (+затакт). Основанный на том же тематическом материале, второй раздел получает гораздо более интенсивное мелодико-

[68] Агого — бразильская перкуссия, инструмент, представляющий собой пару колокольчиков

гармоническое развитие с помощью секвенции. Начинаясь идентично, он модулирует в другой структурный порядок: 3-4-7-4.

Основное ритмическое клише, на котором строится вся тема, заключено в первом же мотиве. Исключение составляет окончание каждого из разделов, представляющих собой как бы «торможение» общего ритмического движения (окончание первого раздела — 6-7 такты, окончание второго раздела — 23-26), что также является точкой соприкосновения с композициями Жобима.

В этой композиции прослеживается значительное влияние самбы, что выражается в звучании перкуссионного остинато целого ряда инструментов (практически «батерии») в условиях общего ускорения темпа. На гулкую основу пунктирного ритма барабанов и бас-гитары, имитирующих звучание уличных карнавальных барабанов сурдо, накладывается многозвучное сочетание перкуссионных линий. Появляются даже звуки карнавальных свистков и каубэлл (от англ. *cowbell — «коровий колокольчик»*). При тембровом разрастании группы перкуссии роль стандартной джазовой барабанной установки остается прежней, однако звучание не становится жестче: на малых барабанах ритм исполняется щетками, а игра палочками по ободу барабана напоминает звучание клавеса или коробочки.

Перкуссионность в этой композиции проникает в партии практически всех инструментов. Не становится исключением и главенствующий тембр фортепиано, где аккорды, звучащие в аккомпанементе, воспринимаются словно мягкие удары по мембране инструмента конго. В отличие от медитативных инструментальных эпизодов бразильской босса-новы, импровизация самого Петруччиани построена как традиционное джазовое соло со своим развитием и кульминациями. Более энергичное звучание поддерживается и другими музыкантами: так, бас-гитарист в кульминационных разделах применяет прием игры, называемый «слэп» (в этом случае исполнитель буквально ударяет струны большим пальцем правой руки — такой прием стал знаком стиля фанк).

Петруччиани, обращаясь к бразильской традиции и сотрудничая с непосредственными носителями этой культуры (в записи альбома «*Music*» участвовала, в частности, талантливейшая бразильская певица Таня Мария (*Tania Maria*)), создал свою джазовую версию босса-новы, с отпечатком собственного самобытного композиторского мышления.

Мир европейской босса-новы оказывается многоликим: некоторые композиции становятся подражанием бразильским образцам, другие, подобно американским предшественницам, подчиняются законам джазового исполнительства.

3.4. Босса-нова в русских тонах. «Наша боссанова»

Увлечение Латинской Америкой в Советском Союзе оказалось особенно сильным. Во многом созданию романтического ореола вокруг всего латиноамериканского способствовало интенсивное сотрудничество СССР со странами Нового Света. Уже к июлю 1946 года Союз имел дипломатические отношения с 14 государствами Латинской Америки. На рубеже 50-60-х годов эти отношения еще более усилились — возобновилось общение с послереволюционной Кубой, в Москву с визитами приезжал лидер послереволюционной Кубы Фидель Кастро, а знаменитый команданте Че Гевара стал культовой фигурой.

Влияние привлекательных латиноамериканских музыкальных образов проявилось уже в культовой советской музыкальной кинокомедии «Веселые ребята» — заглавная тема кинофильма написана Исааком Дунаевским по мотивам мексиканской революционной песни 20-х годов «*La Adelita*».

Проникновение босса-новы в советскую эстрадную музыку соприкоснулось с важнейшим параметром идеологии страны — антиамериканской установкой. Однако босса-нова получила возможность обойти другие направления джаза (свинг, бибоп), которые еще долгое время добивались признания в Советском Союзе. На такое стечение обстоятельств оказали влияние некоторые факторы.

Босса-нова пришла из Бразилии. Как известно, советская идеология 50-60-х годов трактовала страны Латинской Америки (как и Азии, и Африки) как мир колониальных завоеваний буржуазного мира, во главе которого стоит основной оппозиционер коммунизма — Соединенные Штаты Америки. Советский Союз активно участвовал в поддержке антиколониальной борьбы «угнетенных народов», их культурных и художественных достижений.

После долгого периода изолированности от всего, что происходило за границами СССР, наступил краткий миг хрущевской «оттепели», сопровождавшийся идеями разоблачения культа личности. В этот период власть сквозь пальцы смотрела на то, что казалось невозможным еще несколько лет назад.

Событием, значительно повлиявшим на мировоззрение части советских граждан (особенно живущих в столице), стал Международный фестиваль молодежи и студентов, прошедший в Москве в 1957 году. Одним из непосредственных свидетелей этого поистине исторического явления стал саксофонист Алексей Козлов, для которого фестиваль оказался ступенью к профессиональной карьере джазового музыканта. Столь ошеломительное воздействие атмосферы лета того года отражено на страницах его мемуаров: «Для жителей Москвы Фестиваль оказался чем-то вроде шока, настолько неожиданным оказалось все, что они тогда увидели, узнали и почувствовали при общении с иностранцами. <…> толпы народа буквально затопили главные магистрали, по которым проезжали на открытых грузовиках и в автобусах делегации разных стран, Чтобы лучше видеть происходящее, люди залезали на уступы и крыши домов, что приводило иногда к инцидентам. Так, например, от наплыва

любопытных провалилась крыша Щербаковского универмага, находившегося на Колхозной площади, на углу Сретенки и Садового кольца» (Козлов А.С. Козел на саксе. М. 1998. С.187).

Все это не могло не повлиять на восприятие только появившихся жанров — новая, свежо звучащая музыка моментально была возведена в ранг ультрамодной. Значительно усиливал эффект и фактор возрастной категории — основной публикой фестиваля была молодежь, бурно отреагировавшая на это частичное утоление культурного и информационного голода. Росток босса-новы, упавший на столь восприимчивую почву, стал интенсивно прорастать и переплетаться с музыкальными взглядами советских музыкантов.

Доподлинно неизвестно, с какого года отечественные джазмены начали заслушиваться бразильскими мелодиями, первые же доступные нам записи относятся к 1963-1964 гг. Музыканты исполняли бразильские темы, обрабатывали известные мелодии в духе босса-новы, а также начали создавать авторские сочинения в этом жанре. Осознавая тягу отечественных музыкантов к босса-нове, и, в первую очередь, к темам Жобима, любопытно отметить тот факт, что одним из первых учебников оркестровки, по которому учился композитор, было руководство Н. А. Римского-Корсакова. Вполне вероятно, что увлечение творчеством русских композиторов (Римского-Корсакова, Рахманинова) могло повлиять на колорит музыки, оказавшейся близким нашим музыкантам и слушателям.

Собрание записей босса-нов, исполняемых советскими музыкантами 60-70-х годов, было выпущено в четырех частях звукозаписывающей компанией «Мелодия» в 2005 и 2006 году (Серия «Босса-нова: самая красивая музыка в СССР»). Наличие такого количества записей, посвященных бразильской музыкальной культуре говорит об истинной популярности босса-новы в СССР. Кроме того, одну из песен, знаменитую «Утро карнавала» («*Manhã de Carnaval*») Лиуса Бонфа на французском языке исполняет Эдита Пьеха.

Общий обзор записей, сделанных в 60-е годы, позволяет вывести некоторые особенности советской интерпретации босса-новы. Воспроизведение мелодий Жобима и Жильберто коллективами Александра Тартаковского, трубача Владимира Чижика, ансамблем Ленинградского джаза под управлением Генриха Зарха и ансамблем «Вариола» под управлением Х. Хиндепере зачастую отличается принципиально иным темпом по сравнению с каноническим показателем босса-новы.

Так, композиция «*Girl from Ipanema*», исполненная автором и записанная на альбоме «*Antonio Carlos Jobim. The Composer Plays*» (1963) исполняется в умеренном темпе (♩ = 75). Эта же тема в исполнении трио А. Тартаковского (запись 1963 года) с пластинки «Босса-нова. Самая красивая музыка в СССР» звучит гораздо подвижнее (♩ = 96). Эта темповая модификация словно возвращает нас к жанровым предтечам босса-новы. Подсознательно воспринятый перкуссионный стиль игры на фортепиано в записи Тартаковского превращается в остростаккатную манеру исполнения, которая наряду с измененным темпом лишает композицию бразильской томной безмятежности.

Также некоторые соло-импровизации, как, например, в композиции «*Samba de Uma Nota Só*» в исполнении ансамбля «Миниатюр» под управлением Владимира Чижика (запись 1964 года) и «*Chega de Saudade*» ансамбль «Вариола» п/у Х. Хиндепере, отличаются нехарактерной для бразильской босса-новы манерой исполнения. Густой вибрирующий звук саксофона и трубы, уместный скорее для свинга и раннего джаза, используется здесь, очевидно, «по инерции». Флейта импровизирует в пронзительно-звонком высоком регистре, тогда как в босса-нове этот инструмент звучит чаще всего «холодно» и тускло. Очень насыщенно порой звучат барабаны и перкуссия — видимо в этом проявляется желание акцентировать внимание именно на ритмической стороне бразильской музыки.

Подобные тембровые метафоры могли появиться из-за того, что босса-нова воспринималась музыкантами как одно из ответвлений джаза — всякая

импровизационная музыка, пришедшая из Америки, рассматривалась как джаз. И босса-нова, изначально возникшая как самостоятельный бразильский жанр, тоже стала рассматриваться с позиций джаза. Надо сказать, что такое восприятие характерно не только советских музыкантов, многие исполнители бразильской музыки отмечали это свойство современной аудитории. В одном из интервью бразильский пианист и композитор Гильермо Веркейро (*Guilherme Vergueiro*) признался: «Я считаю, что это происходит частично из-за непонимания и частично из-за игнорирования. Люди склонны вешать ярлыки, принято считать джазом любую музыку без вокалиста. Когда играешь бразильскую инструментальную музыку за пределами Бразилии, это называется бразильским джазом. Хотя, я думаю, легко заметить отличия бразильской музыки от джаза, даже в импровизационной части — у нас разные “словари”. Например, в бразильской музыке не используются блюзовые тоны» (*Vergueiro G.* Talking to Mr.Samba [Electronical resource]: Interview on brazilianmusic.com [website][69]).

Вокальное претворение босса-новы в советском музыкальном пространстве также имело свои особенности. «*Desafinado*» исполняется смешанным вокальным ансамблем под управлением Генриха Зарха (запись 1965 года) без текста, как вокализ, открытым звуком с сильной подачей. Мощная динамика и активность артикуляции «советского скэта» разительно отличают эту композицию от прозрачного вокала Жоао Жильберто («Getz/Gilberto», 1963) и даже от многоголосного исполнения босса-нов коллективом «*Os Cariocas*». В процессе прослушивания ансамбля Зарха даже возникают ассоциации с саундтреками к советским кинофильмам, где вокализы и подобный стиль исполнения были довольно распространены (А. Петров — основная тема из фильма «Человек-амфибия» 1961, музыка А. Зацепина к фильмам Л. Гайдая, и т.д.). Одна из композиций с альбома «Босса-нова: Самая красивая музыка в СССР» под названием «Древние слова» (оркестр под управлением В. Людвиковского, запись

[69] URL: http://brazilianmusic.com/mrsamba/gvergueiro.html (accessed: 23.05.2015).

1969 года) действительно является частью саундтрека к фильму «Улыбнись соседу».

Собственные авторские сочинения музыкантов, вошедшие в советские сборники босса-новы, также достаточно любопытны. Мелодика советских босса-нов существенно отличается от бразильских тем. Как в американских и европейских босса-новах, здесь нет мелодекламационных интонаций бразильских песен, что связано, в первую очередь, с отсутствием поэтического компонента. Исключение — «Песня в платочке» с альбома «Босса-нова: самая красивая музыка в СССР» (Анатолий Горохов, вокальный ансамбль «Советская песня», джаз-ансамбль «Балалайка», запись 1966), которая скорее является попыткой сделать босса-обработку песни в народном стиле.

Тематизм многих композиций основывается на интонационном языке эстрадных песен того времени («В осеннем лесу» А. Цфасмана, запись 1969 года). Русский колорит создается за счет исполнения композиций целыми ансамблями народных инструментов («На рассвете» в исполнении ансамбля под управлением М. Шейнкмана, запись 1970 года) или введением в крупные составы характерных инструментов (например, соло баяна в «Босса-нове» В. Ганелина в исполнении эстрадно-симфонического оркестра п/у Ю. Силантьева, запись 1970 года).

Анализируя жанрово-стилевое наполнение сборников, можно обнаружить тенденцию обозначать босса-новой любые композиции с латиноамериканским колоритом. Так, например, «В осеннем лесу» А. Цфасмана является, скорее кубинским болеро, нежели босса-новой, а «На рассвете» в исполнении ансамбля народных инструментов под управлением М. Шейнкмана по своей метроритмической структуре напоминает фокстрот.

Особым направлением в творчестве отечественных джазовых музыкантов стало создание босса-нова версий известных произведений советских композиторов. Возможно, это были не только эксперименты по объединению разных музыкальных традиций, но и попытка обойти запреты советской цензуры, с осторожностью допускавшей к выпуску иностранную музыку. Так, на пластинке

«Джаз 65» вышла запись импровизации на тему В. Соловьева-Седого «Вечерняя песня», записанная квартетом Владимира Кулля. Одним из участников этого ансамбля стал гитарист Алексей Кузнецов, впоследствии создавший босса-нову «Алеша», где бразильские ритмы соединились с мелодией русского (восточноевропейского) типа.

Были и знаковые композиции, которые не вошли в состав этого сборника. Так, саксофонист Алексей Козлов в 1963 году отразил свое восприятие бразильского жанра в композиции, названной «Наша боссанова»[70]. Изначально она должна была носить название «Коза-нова», однако Д. Д. Шостакович, решавший судьбу выхода пластинки, посоветовал изменить его на менее острое. Несмотря на то, что изменение названия одной из первых советских композиций в этом жанре было вынужденной мерой, окончательный вариант ее названия стал символичным свидетельством о принятии босса-новы.

В темповом отношении эта композиция тоже отражает типовую для отечественных музыкантов склонность к подвижным темпам. Возможно, это стало также следствием особенностей менталитета, системы чувственности российских слушателей и музыкантов (достаточно привести в пример разницу исполнения танго в Аргентине и в России).

Как и большинство тем, созданных за пределами Бразилии, «Наша боссанова» не имеет текстового компонента. Однако здесь наблюдается важное

---

[70] Алексей Семенович Козлов (р. 1935) — советский и российский саксофонист, основатель коллектива «Арсенал». Композитор, исполнитель, актер, публицист, писатель. Участник и лауреат многочисленных отечественных и зарубежных фестивалей джаза.

Начиная с 1957 года принимал участие в создании джаз-клубов и организации концертов. В 1960 году с квинтетом участвовал в джазовом фестивале в Тарту. В 1961 году вместе с коллективом был приглашен на работу в джаз-клуб-кафе «Молодежное».

В 1963 году вышла запись квинтета А.Козлова на гибкой пластинке (с ее выходом помогли композиторы В.Купревич и Д.Шостакович, бывший тогда председателем Союза композиторов). По приглашению Ю.Саульского работал в бигбенде «ВИО-66».1973 год — первые выступления ансамбля «Арсенал», выпустившего за время существования шесть пластинок. В феврале 1995 года «Арсенал» был признан лучшей джазовой группой в России и получил приз «Овация». В 2000 году создал свой сайт в Интернете — «Музыкальная лаборатория Алексея Козлова» [Козлов, Электронный ресурс].

генетическое сходство с бразильскими образцами жанра, что выражается, в первую очередь, в структуре самого тематического раздела. Вместо ожидаемой формы джазового квадрата обнаруживается двухчастное построение — тема состоит из двух разномасштабных разделов (12 и 8 тактов)[71] (Приложение №31). Позже эта асимметрия уравновешивается, в последующих разделах композиции структура оказывается усеченной, и солисты начинают импровизировать, начиная с гармонии пятого такта (таким образом, разделы выравниваются до 8+8).

Интонационный язык «Нашей боссановы» по своей природе инструментален — мелодия охватывает диапазон больше октавы и иногда образует довольно жесткие «угловатые» звучности. Первые четыре такта, которые после проведения темы опускаются, словно играют роль вступления и фактически построены на обыгрывании одного звука (*G*). Скачки в последующих мотивах расширяют диапазон до сексты, мелодия начинает «раскручиваться» и приобретает чисто инструментальный характер. Наряду с развитым ритмическим построением темы мелодический язык уподобляет тему скорее соло-импровизации, нежели первому проведению темы. Очевидно, в этом проявляется значительное влияние стиля бибоп (знаком которого был именно саксофон) на музыкальное мышление Алексея Козлова. Показательным является тот факт, что композиция передавала впечатления музыканта именно от босса-новы Жобима — в своем соло Козлов цитирует начальные интонации темы «*Desafinado*».

Гармонический язык темы достаточно необычен для босса-новы и основывается на нивелировании и функциональных, и мелодических связей. Непредсказуемость каждого следующего аккорда, нарочитое редуцирование разрешений и противоречие слуховым ожиданиям становятся принципиальными свойствами гармонического оформления темы. Так, небольшое вступление (еще до того, как зазвучит саксофон) строится на гармониях Dm_7 и *Cmaj*, а главные

[71] Среди босса-нов Жобима по принципу двухчастности построены «*Samba do Avião*», «*Corcovado*», «*Fotografia*» и др.

интонации темы, на которых впоследствии будет основываться импровизация, окрашены гармонией $E^{\flat}_{7}$.

В своей композиции Козлов придерживается традиционных джазовых аккордовых средств, однако в сочетании с мелодией они выстраиваются в усложненные структуры. Средоточие колких созвучий приходится на последние четыре такта темы: звучат многотерцовые аккорды с пониженной ноной и добавленной секстой, мажорный септаккорд с квартой, а тоника и вовсе выражена аккордом с повышенной квартой.

В гармоническом наполнении темы кварто-квинтовые соотношения гармоний сочетаются с терцовыми и секундовыми. При этом первый раздел построен на более плавном движении басовой линии, с хроматическими секвенциями, меняющими фоническую окраску сегмента-звена (9, 11 такты), в а второй — на кварто-квинтовых оборотах со скачками в басовом голосе. Здесь же учащается пульс гармонических смен, на каждую долю приходится новый аккорд.

При рассмотрении метроритмического строения темы (вместе с саксофоновым «вступлением» в первых четырех тактах) можно определить фразировку как сочетание небольших мотивно-тематических сегментов (2+2+2+2+1+3; 2+2+1+1+2). Наличие равных и взаимодополняющих отрезков позволяет проследить принцип арегулярной метрической периодичности структуры, характерный для бразильской босса-новы.

Таким образом, при анализе особенностей композиции Алексея Козлова становится очевидно, что «Наша боссанова» стала «гибридом», объединяющим в себе структурные, интонационные и гармонические закономерности босса-новы и бибопа.

3.5. Босса-нова: бардовский взгляд

После «Нашей боссановы» путешествие бразильской музыки по Советскому Союзу продолжилось в новом качестве. На фоне широкого распространения босса-новы в джазе, ее возникновение менее всего могло бы ожидаться в такой специфической субкультуре, как отечественная авторская песня. Однако и этот символ «шестидесятничества» впитал в себя традиции нового жанрового «гостя», в период «оттепели» авторская песня открылась для проникновений извне, ощутив опьяняющий бриз полуразрешенной западной культуры.

Весной 1965 года известный автор-исполнитель Юрий Визбор написал песню, которую так и назвал — «Босанова». Первое знакомство с композицией подсказывает, что она тоже была создана под впечатлением от «*Desafinado*». Казалось бы, что может быть общего между утонченными мелодиями тропической страны и довольно незатейливыми интонациями советской авторской песни[72]?

Во-первых, основу репертуара бардов составляли композиции, которые разительно отличались по тематике, смыслу и манере исполнения от идеологически выверенного «тоталитарного» песенного искусства — советской массовой песни. Сам Юрий Визбор отмечал жизненную необходимость появления новой песенной культуры в СССР того времени и несоответствие официально признанного искусства эмоциональным потребностям людей: «…песен, которые можно было петь в общежитиях, у костра, в веселых

[72] Авторская песня — в широком смысле многогранное социокультурное явление, в известном смысле общественное движение 50-90х гг прошлого столетия. Авторская песня как жанр зародилась в СССР в 50-е годы, и первоначально носила целый ряд названий, которые наряду с последним бытуют и сегодня — студенческая, туристская, самодеятельная песня. Интенсивное развитие авторской песни началось в 60-е годы, после Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году. Сам термин «авторская песня» появился в 1966 году, однако в обиход вошел лишь к началу 70- годов.

студенческих обозрениях или даже включать в выступления студенческих агитбригад, как теперь их называют, таких песен не было, то есть создался эдакий своеобразный вакуум, и, как всякий вакуум, он должен был чем-то заполняться» (*Визбор Ю. И.* «Репортаж из … жизни» [Электронный ресурс] // Интервью на сайте Юрия Визбора [Офиц. сайт], беседовал В. Гладилин, 1978[73]).

Босса-нова в Бразилии тоже зародилась как некая противоположность официально признанного в 30-е годы и получившего мощное массовое развитие музыкального символа страны — гремящей карнавальными барабанами самбы. Это был интеллектуальный протест прогрессивно настроенных бразильских музыкантов против упрощения самбы и превращения ее в примитивную разновидность коммерческой музыки[74].

Во-вторых, и босса нова, и авторская песня стали выразителем сокровенных переживаний «поэта с гитарой». Атмосфера доверительного общения со слушателем объединила небольшие уютные клубы одного из самых известных пляжей в мире — Копакабаны в Рио-де-Жанейро — и закрытые советские бардовские «квартирники», расположившиеся на прокуренных кухнях тесных «хрущевок». А благодаря восприятию самой гитары как доступного для освоения инструмента, создавалось впечатление отсутствия границ между исполнителем и слушателем.

Сближение с аудиторией в бразильской босса-нове и советской авторской песне достигалось и благодаря сходной исполнительской манере — приглушенно звучащие, негромкие голоса в своей естественной «непоставленности» словно бы позволяли слушателям легко вообразить себя на месте музыканта. Ведь создается впечатление (порой обманчивое), что так петь и играть может абсолютно каждый.

---

[73] URL: http://vizbor.ru/index.php?chrazdel=11&chmenu=15&r=interview&listid=6 (дата обращения: 15.01.2015)

[74] Интересно, что появившаяся впоследствии саркастичная авторская песня, приведшая к запрету и, как следствие, еще большему интересу к жанру, совпала с бразильским течением тропикалия, называемом исследователями «культурной революцией». Как и советские барды, пишущие злободневные тексты, активисты тропикалии отражали в песнях социальные протесты, обнажали актуальные проблемы общества и доставляли немало хлопот своему правительству.

Большая часть бардовских песен исполнялась вполголоса, подобно полушепоту босса-новы. Речевая интонация, направленная в босса-нове на нигилирование превосходства исполнителя над аудиторией, существовала в большинстве советских авторских песен априори — многие барды сами были «из народа» и зачастую имели образование биологов, географов, археологов, журналистов и т.д.

Как упоминалось выше, в Бразилии тембр Жоао Жильберто стал примером нового звучания певческого голоса в массовой музыкальной культуре середины XX века. Его речевое интонирование с «неточной» атакой звука вызывало ощущение неустойчивости, а музыкальные критики того времени даже упрекали Жобима и Жильберто в интонационной фальши.

Схожими характеристиками обладала манера исполнения Юрия Визбора, которая настолько отличалась от других, что его доверительная интонация, как отмечают некоторые исследователи, называлась «визборовской» (Кадцын Л.М. Массовое музыкальное искусство XX столетия. С.262). Голос его звучал приглушенно, а интонирование сближалось с речевым. Очевидно, именно поэтому перенесение бразильской босса-новы на «почву» советской авторской песни произошло очень органично.

Немаловажным оказалось и сходство слушательского социума. В Бразилии босса-нова стала музыкой для особой категории слушателей, по мнению самих музыкантов, она была рождена «средним классом для среднего класса» (*Brasil, Brasil* / Part 1, From Samba To Bossa Nova [Electronical Resource[75]). Послушать босса-нову в клубах собиралась аристократическая молодежь и средний класс, обладатели стабильного достатка и утонченного вкуса. В кругу почитателей советской авторской песни оказалась интеллектуальная элита общества того времени, интеллигенция — люди, получившие хорошее образование, разбирающиеся в искусстве, и имеющие гражданскую позицию.

[75] URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6.

Обращение Визбора к образам теплых южных морей и к бразильской мелодии было «подготовлено» более ранними песнями и обусловлено одним из сюжетных предпочтений бардов. Так, еще в 1951 году Визбором была написана песня «Мадагаскар», а тематика первых бардовских песен вообще часто выражала явную заинтересованность советских людей в незнакомой культуре, тягу к познанию далеких стран и новой жизни.

Эту тенденцию отражает, в частности, песня «Мы идем по Уругваю» неизвестного автора (до 60-х годов песни создавались как результат коллективного, практически народного творчества). Следующее десятилетие стало периодом расцвета романтической авторской песни, когда поколение «шестидесятников» отражало в своем творчестве мечты о светлом будущем.

Музыкальная составляющая «Босановы» передает очарование миром новой интонационности, изумление самодеятельного автора. Визбор постарался доступными своей интуиции средствами создать своеобразную бразильскую аллюзию — передать личное восприятие импрессионистских гармоний и «цепляющих» слух алогизмов. Попытки смоделировать алогичные структуры проявляются, в частности, в гармонической структуре песни. Импрессионистические черты гармонии Жобима, которые были сложны для осознания и подражания, стали импульсом к неоднородному гармонического движению, где вместо секундовых соотношений появляются иные функциональные последовательности (*I-III-IV-V*).

В «Босанове» Визбор частично заимствовал тему «*Desafinado*», написав на нее собственный текст. В оригинальном тексте «*Desafinado*» описывается попытка молодого человека добиться расположения возлюбленной: «Со своей музыкой ты забыла о чувствах: в груди поющих мимо нот тоже бьется сердце». В комплексе с изысканным интонационно-гармоническим языком песни досада героя не так очевидна, он словно терпеливо ждет взаимности и оправдывает свое неумение петь способностью чувствовать.

Несколько другие краски проявляются в «Босанове» Юрия Визбора:

Ни шагов, ни шороха,...и снова
Тишина щемящая стоит.
Грустные напевы босанова
Кружатся над вечером моим.

Грустные сгорают сигареты,
Дальние уходят поезда,
К южным городам увозят лето,
Чтобы осень привезти сюда.

Только я прошу тебя — ни слова!
Видишь, месяц спрятался в стогах.
Южным странам — песни Босановы,
Северным — напевы о снегах.

Вот как получается все странно, -
Слышу я на этом берегу
Через невозможные пространства
Все, что песни в сердце сберегут.

Просека уходит в поднебесье,
Как тропа до края облаков.
То ли мне слышна вот эта песня,
То ли близко, то ли далеко?

Яхты заворачивают в гавань,
Птицы укрываются травой.
Только нам с тобой, как листьям плавать
На опушке счастья моего.

В своей песне Визбору удалось передать настроение босса-новы с ее улыбками сквозь грусть, любовью и любованием природой. Выбор смысловых параллелизмов в «Босанове» позволяет охарактеризовать образы этой песни как тождественные понятию «*saudade*»: ностальгии, тоски, безбрежной светлой печали. Однако печали и горечи в этом тексте несколько больше, чем в бразильских текстах.

Этот текст представляется попыткой построить два контрастных мира: южный, сочный, яркий и северный, отечественный. Эти два мира, практически мифический и реальный, еще более обостряют состояние грусти, которое рисует эта песня. Кроме того, в тексте прослеживаются фонетические параллели с португальским языком и его мягкими «переливающимися» согласными. Уже в первых строках текста автор прибегает к аллитерации: словно изображая шелест волн и листвы на экзотических деревьях, звучат согласные *ш* и *щ*.

В основе визборовского прочтения темы — раздел *A* «*Desafinado*» Жобима, форма из джазового «квадрата» превращается в куплетную. Интонационный язык

«подстраивается» под возможности исполнителя авторской песни, исчезают изысканные мелодические ходы (Приложения №25, №32).

Метроритмическая структура «Босановы» приобретает размеренность, чему способствует «сглаживание» ритмического рисунка темы, четкое ощущение сильного времени и симметричность поэтического текста. В этом проявляется ощущение музыкального времени европейцем, воспитанным на четких периодичных структурах песенно-танцевальных жанров.

Определенная разница слышна и в исполнении этих двух песен Жильберто и Визбором. Она проявляется, в первую очередь, в стиле гитарного сопровождения и параметрах его сочетания с вокальной линией. У Жильберто голос и гитара — два самостоятельных автономных пласта. Инструмент звучит мягко, синкопируя без сильных акцентов, а мелодическая линия настолько свободна в движении, будто она совершенно не зависит от гармонических смен.

У Визбора гитара приобретает утрированно перкуссионную звучность. Гармония становится понятной лишь в момент взятия аккорда новой гармонии, когда струны плотно прижаты к грифу. Затем они приглушаются, а аккорды берутся «боем». Вероятно, такими средствами Визбор стремился передать ощущение перкуссионности, присущее звучанию босса-новы.

Сходство социокультурного контекста бразильской босса-новы и отечественной авторской песни позволяет говорить об органичности ретрансляции и заимствования. Однако «Босанова» стала самодостаточным явлением, проявившим авторские черты Визбора.

Этот образец интересен еще и тем, что показывает сильнейшее тяготение локальных культур к западным традициям. И если в советском джазе попытки найти точки соприкосновения предпринимались давно, то в авторской песне это стало ощутимо именно в 60-е годы. Стремление бардов обнаружить стилевые параллели в культуре других стран продолжилось и позже — босса-нова тенденцией, получив продолжение в творчестве дуэта «Иваси», Сергея Никитина, Алексея Иващенко и Ирины Богушевской. Таким образом, босса-нова очередной

раз проявила свой потенциал к инициированию творческих поисков музыкантов самых разных направлений.

3.5.1. «Куплю тебе платье»

В СССР в 1978 году еще одним известным отечественным бардом Сергеем Никитиным была написана песня «Куплю тебе платье» на стихи Дмитрия Сухарева. Эта композиция по некоторым музыкальным характеристикам оказалась очень близкой к бразильским босса-новам, хоть и не содержит ни в названии, ни в поэтическом тексте непосредственных упоминаний о босса-нове.

Завуалированная отсылка к Бразилии прослеживается и в стихотворных строчках, четвертый куплет заканчивается словами: «Нашьешь себе платьев на лето, устроишь себе карнавал». Однако большинство элементов музыкального языка этой композиции позволяют нам условно отнести ее все же скорее к босса-нове, чем к самбе.

Песня написана в куплетно-вариационной форме с ярко выраженными чертами трехчастности, где третий из пяти куплетов (середина) звучит в одноименном миноре. В общих чертах структура песни выглядит так: вступление (предвосхищает тематизм куплетов), 1 куплет (А), 2 куплет (A^1), 3 куплет (В), 4 куплет (А), 5 куплет (A^2), заключение (повтор вступления).

Обратимся к образам поэтического текста песни:

1. Куплю тебе платье такое,
Какие до нас не дошли, -
Оно неземного покроя,
Цветастое, недорогое,

С оборкой у самой земли.

2. Куплю тебе, кроме того,
Кассеты хорошего звука,
Кассетник включить не наука,
Ты слушай и слушай его,
слушай его.
Но ты мне скажи: отчего,
Зачем эти тяжесть и мука?
Зачем эти тяжесть и мука?

3. Зачем я тебя и детей
Так тяжко люблю и жалею?
Какою печалью болею?
Каких содрогаюсь вестей?
И холод зачем неземной
Меня неизменно пронзает,
И что мою душу терзает -
Скажи мне, что это со мной?
Скажи мне, что это со мной?

4. С обложкой весеннего цвета
Куплю тебе модный журнал,
Прочтешь три-четыре совета,
Нашьешь себе платьев за лето -
Устроишь себе карнавал.

5. С оборкой у самой травы,
С оборкой у палой листвы,
С оборкой у снега седого.
С оборкой у черного льда,
черного льда.
Откуда нависла беда?
Скажи мне хоть слово, хоть слово.

В отличие от текста Юрия Визбора, образы поэзии Дмитрия Сухарева гораздо более отчетливо и даже прямолинейно рисуют состояние тревоги и тоски: тяжесть и мука, тяжкая любовь, болезнь печалью, терзания души, нависшая беда. Угнетающее эмоциональное впечатление создается с помощью постепенного перехода образов цветущей природы к увяданию, сгущения красок: от летнего карнавала платьев к беде, «с оборкой у самой травы, … у палой листвы, … у снега седого, … у черного льда».

Однако, подобно тому, как это часто бывает в бразильской босса-нове, музыкальная составляющая композиции словно «перекрашивает» смыслы текста и изменяет его эмоциональные доминанты. Воспринимаемый вместе с прозрачным оживленным гитарным звучанием, текст приобретает более мягкие «оттенки» и воспринимается не как трагедия, а как размышление о повседневной жизни, свойственное любому человеку.

Поэтический текст распределен по ассиметричным куплетам с постепенным нарастанием количества строк. Так, первый куплет содержит пять строк; второй — восемь; третий — девять; четвертый, повторяя структуру первого куплета,

вновь возвращается к пятистрочной форме; пятый куплет расширен до двенадцати строк. Показательно, что при подробном рассмотрении метрического строения мелодии, становится очевидно, что почти все строки укладываются в двухтактовую модель. Асимметрия же, как одна из самых характерных черт метрического строения босса-новы, в музыке достигается за счет не только разного количества строк в куплетах, но и кратковременного изменения в метрической цепочке постоянно повторяющихся звеньев (Приложение №33).

Например, во втором и пятом куплетах увеличивается число тактов при прежнем количестве слогов. Десятая строка представляет собой отголосок предыдущей, девятой строки — ее половину (нумерация строк в данном примере нами используется сквозная, общая для всей песни целиком).

Ниже приведена схема строения второго куплета:

Таблица 4

Строки	6	7	8	9	10	11	12	13
Слоги	8	9	9	**8**	**4**	8	9	9
Такты	2	2	2	**4**	**2**	2	2	2
Тематизм	A_1	A_1	A_1	A_1	A_1	A_1	A_1	A_1

По этой схеме можно наблюдать, что в строках чаще всего восемь или девять поэтических слогов, которые укладываются в музыкальную фразу из двух тактов. Девятая и десятая поэтические строки нарушают это постоянство и несколько «затормаживают» общее метрическое движение, сбивая устоявшийся пульс темы. В девятой строке восемь слогов распределены на четыре такта, а

десятая строка, хоть и возвращается к привычной двухтактовой модели, состоит всего из четырех слогов.

В пятом куплете, который также построен подобным образом, асимметрия усиливается еще и с помощью расширения самого куплета до 12 строк, которые в соответствии с тематизмом можно условно разделить на два фрагмента 5+7.

Интонационный язык песни содержит в себе черты мелодекламационности, характерные для бразильской босса-новы. Начало мелодии в разделах ***A***, ***A*^{1}** и ***A*^{2}** даже имеет определенное сходство со знаменитой «*Corcovado*» Антонио Карлоса Жобима. Причем на сходство здесь указывает не только интонационное и ритмическое строение фразы, но и сочетание мелодии с нисходящим хроматическим параллелизмом гармоний (Приложение №34).

Аккордовые средства и функциональная логика сближают композицию с образцами бразильских босса-нов. Кроме удобного для исполнителя указанного приема «ползущих» по ладам гитарного грифа аккордов (материал *A*), в песне используются гармонии кварто-квинтового соотношения, как правило, в секвенциях (например, во второй половине раздела *A* и в разделе *B*), характерные и для босса-новы.

Разделы формы содержат также внутренний контраст по степени активности гармонических смен. Если в разделах *A* на один такт приходится одна или две гармонии, то в разделе *B* этот «пульс» внезапно почти останавливается — гармония растягивается на три такта. Тональная, гармоническая, интонационная обособленность третьего куплета и его расположение в форме позволяют условно сравнить его с контрастным разделом «бридж» в форме джазового квадрата, характерного для многих бразильских босса-нов.

Выделяющийся из общего гармонического «лексикона» песни оборот встречается в разделе *A* — здесь возвращение к тонике осуществляется не через самый распространенный для джазовой музыки ход *II-V-I*, а через аккорды *Es dur* и *F dur* (аккорды *VI* и *VII* низких ступеней). В разделе A^2 этот ход неожиданно приводит не к исходному *G dur*, а к тональности *III* ступени *h-moll*. Так

гармонизуется пронзительная просьба «скажи мне хоть слово, хоть слово» (Приложение №35).

Несомненно, в бразильской босса-нове игра красок мажоро-минора является одной из самых важных особенностей музыкального языка. Однако в композициях Жобима эти перемены «света» и «тени» проявляются несколько мягче. Накладываясь на причудливые изгибы мелодической линии, они действительно создают впечатление мерцающих огней.

Самыми распространенными ритмическими фигурами, призванными создать ощущение «гибкости» движения, становятся внутритактовые синкопы и движение триолями на фоне ровных восьмых длительностей в партии гитары. Однако преобладающее количество акцентов совпадает с сильными долями такта, что в бразильских босса-новах скорее является исключением.

Высказанное нами предположение о том, что советских бардов и исполнителей босса-новы объединяли общие тембровые идеалы, подтверждается и в этой записи. Бархатный голос Сергея Никитина с его манерой произносить слова просто, без нарочито активной артикуляции сближает его и с Визбором, и с Жильберто, поющими на динамическом уровне достаточно тихого разговора. Партия гитары в композиции Никитина более развита фактурно, в отличие от «Босановы» Визбора, однако не столь независима от мелодического пласта, как в композициях, исполняемых Жоао Жильберто.

3.5.2. Босса-нова оттенка Белого моря

Увлечение босса-новой в нашей стране продолжилась и после распада Советского Союза в 1991 году. Вообще, еще в 80-е годы наступает, если допустить такую тавтологию, новая волна увлечения «новой волной».

Среди бардов, которые оказались под воздействием этой музыки, оказался дуэт «Иваси», состоящий из двух авторов-исполнителей — Алексея Иващенко и Георгия Васильева. В середине 1990-х годов они выпустили альбом «Ума палата». Среди свойственных дуэту ироничных песен, пронизанных тонким чувством юмора и отличающихся нестандартными текстами, выделяется композиция «Соловки» (1996 год).

Это не только образ завораживающей природы архипелага в Белом море, но и тонко и точно переданное состояние души. Звуковые особенности босса-новы, избранные музыкантами для передачи состояния созерцательности, эфемерности и почти латиноамериканского амбивалентного восприятия реальности, представляются в данном случае более чем уместными.

Песня написана в куплетно-припевной форме, где в каждом припеве появляется новый текст.

1. Когда в монастыре развеется туман,
И в море соскользнут таинственные тени,
И жутиков своих отправит по домам
Прозрачный командир полночных приведений,
Тогда по лестнице кривой
Тихонько, чтоб никто не слышал,
Считая палки головой,
Я выберусь сюда на выгнутую крышу.

2. А здесь такой простор, что сразу все забыть,
А здесь искрится мир в воздушной оболочке,
И мне так хорошо, как только может быть
В отдельно взятый миг в отдельно взятой точке.
И это больше никогда
Со мной не повторится снова,
Здесь слово «Нет» и слово «Да»
Сливаются в одно загадочное слово.

3. Рассвет уже парит на огненном крыле,
И в море унеслись таинственные тени,
И с завистью глядит из трещины в скале
Прозрачный командир полночных приведений.
Когда у края бытия,
Привстав от счастья на носочки.
Стою отдельно взятый я
В отдельно взятый миг в отдельно взятой точке.

Атмосфера фантастичности — излюбленная образная сфера латиноамериканских писателей и художников — проявляется и в тексте этой песни. Таинственные тени, призраки, наблюдающие за героем из расщелин в скалах — метафоры рисуют сказочную картину, в которой словно растворяется герой, сливаясь с воздушной оболочкой искрящегося мира.

Амбивалентное состояние здесь выражается в невозможности дать однозначный ответ: «Здесь слово “да” и слово “нет” сливается в одно загадочное слово». Чувственное восприятие песни основывается на ощущении уникальности момента, единицы времени, которая может быть сопоставлена с бесконечностью — этот момент больше никогда не повторится.

В интонационном языке песни широкие скачки сочетаются с хроматическими ходами речевых интонаций. Характерную ладовую краску и узнаваемость песни создают дорийская *VI* ступень в начале каждого куплета и изысканный ход на уменьшенную кварту (Приложение №36).

Цепочки восходящих терцовых ходов, накладываясь на гармоническое сопровождение, образуют мягкие мажоро-минорные звучности нонаккордов. Обрываясь на высшей звуковысотной точке, фразы будто символизируют растворяющийся туман, воздушные потоки, обдувающие фигуру на крыше монастыря. Первая и весьма знаковая аналогия, которая возникает в сознании — статуя Христа на вершине горы Корковадо.

Гармонический план песни довольно прост, куплеты основываются на секвенционном движении оборотов кварто-квинтового соотношения. Изредка

гармонии по-новому «окрашиваются», мелодическая линия преобразует структуру некоторых аккордов в многотерцовую.

В метроритмической структуре авторы композиции пытались достичь свободы, что выражается в разном ритмическом оформлении интонационно одинаковых фраз и наложении триолей на двудольный метр. Подобная ассиметричность акцентов в определенной мере сближает эту композицию с песнями, которые исполняли Жобим, Жильберто и другие бразильские музыканты.

Таким образом, композиция перенимает у бразильской босса-новы яркую образность, созерцательность, метроритмическую свободу, аккордику с побочными тонами и стремление к многотерцовому звучанию. Тональный план и выбор гармонических оборотов, скорее, отвечают стилистике авторской песни с редкими тональными контрастами и склонностью к повторам.

Увлечение бразильской музыкой в бардовской среде оказалось достаточно сильным, и композиции в стиле босса-новы прижились, постепенно становясь непременным атрибутом фестивалей авторской песни.

3.5.3. Босса-нова.ru[76]

Бардовское увлечение босса-новой продолжилось в еще более близком принятии творчества Жобима, перенесении бразильского жанра на русскоязычную почву: один из участников дуэта «Иваси» Алексей Иващенко вместе с певицей Ириной Богушевской занялись художественным переводом на

[76] Название российского фестиваля, организованного Ириной Богушевской и Алексеем Иващенко

русский язык мировых босса-хитов: «*Garota de Ipanema*», «*Chega de Saudade*», «*Desafinado*» и другие. Цель, которую музыканты поставили перед собой, заключалась в донесении до российской публики смысла и поэтического настроения легендарных бразильских песен.

Главной задачей стало написание текстов, адекватно отражающих суть той или иной композиции — поэзии в сочетании с музыкой. Конечно, любое перенесение текстов в другую языковую среду неизбежно влечет за собой изменение фонетического строя и потерю эффекта перкуссионности. Особенно заметно это становится в случае с португальским языком, который вносит специфическую краску в саунд бразильской босса-новы.

Однако если рассматривать русские тексты в сравнении, скажем, с англоязычными, то можно заметить, что в некоторых случаях варианты Богушевской и Иващенко оказываются по смыслу гораздо ближе к первоисточнику. Так, например, песня «*Insensatez*», что в переводе с португальского означает «бессмыслица», в английском варианте звучит как «*Insensitive*» — «бесчувственный». Такой вариант перевода, очевидно, выбран для того, чтобы добиться сходства с фонетикой португальского, однако смысловая разница здесь довольно ощутима. В трактовке Иващенко песня называется «Как бессмысленно».

В некоторых текстах авторы переводов порой стремятся, впрочем, не столько к дословному переводу каждого слова, сколько к передаче смысла, созданию необходимой атмосферы. Пожалуй, самым ярким примером удачно найденных метафор является композиция «Воды марта», 21 куплет португальского текста к которой написал сам Жобим.

«*Áquas de Março*» — одна из культовых песен в Бразилии, вариантов ее исполнения существует масса, однако самым известной и уже «классической» на сегодняшний день стала запись, выполненная Жобимом в дуэте с певицей Элис Режиной. Композиция построена в куплетной форме из двадцати одной строфы, что, впрочем, мало сказывается на содержательности этого текста. Взамен

логической цепи событий или описания переживаний героя, Жобим создает калейдоскоп фотографических образов, рисуя их один за другим, создавая особенное созерцательное состояние, а не смысловую линию.

«*Águas de Março*» в Бразилии — песня о приближающейся осени. Бразильский март является предвестником тропических ливней, порывистых ветров и наступающей зимы, в то время как для российской публики март — период постепенного возрождения природы, освобождения от снегов и льда и новых надежд.

Однако полностью перенести смысл каждой из этих строк на русский язык проблематично не только поэтому. В своем тексте Жобим обращается к специфическим образам бразильского фольклора — птице *Matita Perêira*, одному из воплощений мифического существа *Saci*, одноногого мулата в красной шапке-невидимке и с курительной трубкой в зубах. Кроме того, в песне упоминаются названия экзотических деревьев пероба и каинга, растущих только в Бразилии.

Вместо этого в тексте Иващенко и Богушевской — клен, осина, трава под снегом и прошлогодний цветок, словом, те образы-частицы, которые могли бы сложиться из разрозненных паззлов в картинку нужного оттенка, понятную для отечественного слушателя.

Объединяет русскоязычную версию с португальским первоисточником стремление создать особое состояние, почти гипнотическое. Очевидно, Жобим, создавая свойственное скорее песне обрядового назначения количество куплетов, старался добиться некоего погружения в транс. Набор избранных символов, словно случайно появившихся в одной песне, создает впечатление, что звучит заклинание или вовсе детская считалочка. В калейдоскопе образов Жобима один за другим возникают не связанные между собой «кадры»: палка, камень, конец пути, жизнь, солнце, ночь, смерть, *matita perêira*, дудочка, пероба, осколок стекла, каинга, ветер, дождь, птица в руке, грязь, обещание жизни и т.д. Иващенко и Богушевская постарались сохранить основной образный строй песни, адаптировав его к менталитету слушателя и добавив новые символы: земля, вода, родники,

ключи, листок, росток, синица в руках, прощальное «нет», нежданное «да», минус, плюс, наслажденье, боль, через лужу доска, свет, тень, никогда, всегда и т.д.

Созданию эффекта заклинания (практически сакральных закличек дождя, талой воды) способствуют композиционные приемы: один и тот же тематический материал, отсутствие контрастов, закрепленные в нотах аккордовые обозначения, без строго следования которым песня теряет свой колорит[77].

Показательным оказывается тот факт, что изменения коснулись лишь лингвистической стороны босса-новы: стараясь подобрать адекватные русскоязычные поэтические образы, авторы придерживаются максимального сходства с музыкальными особенностями бразильской босса-новы. В первую очередь, это касается саунда, в который органично вплетаются голоса певцов — чистый высокий тембр Богушевской и бархатистый тембр Иващенко.

«Воды марта» и многие другие тексты босса-нов Жобима, переведенные на русский язык, были впервые исполнены ими на концерте в Москве в 2004 году. В 2007 году в рамках фестиваля «*Bossa-nova.ru*» к ним примкнули другие музыканты: Сергей Мазаев, Алексей Кортнев, Алена Свиридова и «Хоронько-оркестр», а также «*Brasilis Band*» с солисткой Верой Мара (*Vera Mara*) из Бразилии.

[77] По силе гипнотического воздействия песню «Aguas de Março» можно сравнить с Болеро Равеля, где подобное «монотонное» звучание вводит слушателя в особое завороженное состояние.

3.6. «Старые и новые бразильские сказки»

С течением времени российские музыканты получили возможность не только слушать и играть бразильскую музыку, но и сотрудничать с музыкантами, представляющими страну карнавалов. Один из первых и самых показательных примеров совместного творчества — российско-бразильский проект известного джазового композитора и пианиста Андрея Кондакова[78].

Альбом с атмосферным названием «*Old And New Brazilian Tales*» («Старые и новые бразильские сказки») был записан в начале 2000-х годов и выпущен в 2000 и 2009 годах. Кроме самого Кондакова в записи диска приняли участие бразильцы перкуссионист Кафе да Силва (*Cafe da Silva*), бас-гитарист Сержиу Брандау (*Sergio Brandau*) и барабанщик Паулу Брага (*Paulo Braga*), а также американский гитарист Пол Болленбэк (*Paul Bollenback*) и российский саксофонист Борис Курганов.

Самобытность этого альбома заключена не только в исполнительском составе, но и в музыке, которую высоко оценили сами бразильцы. Так, трубач Клаудио Родити (*Claudio Roditi*) о композиторском творчестве Кондакова высказался так: «В Санкт-Петербурге живет пианист Андрей Кондаков, который пишет бразильскую музыку — настолько бразильскую, что невозможно поверить, что она написана не в Бразилии; и это свидетельствует о том, что музыка не знает границ» (*Кондаков А В.* Персональная страница [Электронный ресурс] // Сайт журнала Джаз.ру [Офиц. сайт][79]).

Примечательно, что за все связанное с ритмом в этом альбоме отвечают бразильцы. Объяснение именно такому распределению ролей становится

[78] Андрей Кондаков — российский джазовый композитор и исполнитель, арт-директор петербургского джаз-клуба JFC. В своем творчестве проявляется в самых разных музыкальных направлениях

[79] URL: jazz.ru/pages/kondakov (дата обращения: 19.05.2015).

очевидным при первом же прослушивании альбома: перкуссия и барабаны вносят в звучание композиций импровизационность, с помощью самба-акцентности создавая ощущение свободы в привычных для нас четких метрах.

Всего на диске восемь авторских сочинений, среди которых по стилевым признакам преобладают самбы и подвижные босса-новы. Одной из самых ярких и символичных тем «Бразильских сказок» является первая — «*Salute to Jobim*», что на русский можно перевести как «Привет Жобиму». Эта композиция, адресованная создателю босса-новы, написана в жанре самбы.

Теме предшествует блестящее перкуссионное вступление, рисующее в воображении настоящее карнавальное шествие, с большими барабанами и целым набором перкуссии с уличными свистками и трещотками. Сама тема вполне могла бы стать одним из хитов бразильского карнавала (Приложение №37). Кондаков избирает для воплощения образов бразильской музыки форму не джазового квадрата, а двухчастного построения с четкой структурой разделов, что придает композиции еще большую танцевальность.

Тема представляет собой цепь из сходных интонационно-ритмических моделей, практически визуально создающих картину карнавального шествия. Смещение акцентов и характерный синкопированный ритм превращает мелодию в еще одну перкуссионную линию «батерии». Такой звукофонический эффект встречается и в бразильских босса-новах, например, в «*Samba Uma Nota Só*» («Самба одной ноты») Антонио Карлоса Жобима, где мелодия основного тематического раздела содержит всего два звука, но развита ритмически.

В данном случае интонационный язык несколько более разнообразен, отрывистые фразы, напоминающие удары по мембранам перкуссии разного «калибра», перемещаются по терциям, квинтам, секстам и септимам. Начиная с терцового хода, мелодия постепенно разворачивается по более широким интервальным ходам, достигая максимальной амплитуды в начале второго раздела.

В сочетании с этими ритмо-интонационными формулами особую выразительность приобретает гармонический язык темы. За счет того, что в мелодических фразах происходит метрическое смещение акцентов с сильного на слабое время, возникает эффект «наложения» одной такой фразы сразу на два аккорда сопровождения. Гармония как бы запаздывает, «перекрашивая» предыдущую интонацию и создавая фон для следующей.

Логика гармонического языка оказывается довольно близкой к той, что выкристаллизовалась в композициях Жобима. Она основывается, чаще всего, на кварто-квинтовом принципе, который нарушается лишь изредка. Так, вместо ожидаемой гармонии *G* (или G_m), в пятом такте звучит F_m — происходит сдвиг общей гармонической линии на тон ниже. Секундовое соотношение возникает также на границе разделов — первый заканчивается на гармонии C_{maj}, второй начинается с такого же большого мажорного септа на $D^{\flat}$. Встречается и ладовое переосмысление интонаций, которое в бразильских босса-новах создает столь любимый авторами эффект «мерцания». У Кондакова этот прием появляется во втором разделе темы (такты 17-19 и 26-27).

Тембровое решение темы сближает ее с джазом, в сопровождении развитой линии бас-гитары, перкуссии и барабанов, тема проводится в унисон фортепиано и саксофоном. Перкуссионный характер темы усиливается в последнем, репризном ее проведении в финале композиции — затихающие повторы последней фразы исполняются с заглушенными струнами рояля. Бразильский колорит создается благодаря упруго звучащим барабанам и перкуссии.

Импровизации солистов также сближают композицию с джазом, однако, не содержат привычного для традиционного джаза «свингования». Правда, если свингом считать именно чувство метрической свободы, то, безусловно, все соло пронизаны ощущением истинного свинга.

К бразильской теме в своих альбомах Андрей Кондаков возвращался и позже — в 2011 году вышел его альбом «*Songs For My Father*» практически с тем же интернациональным составом. По сравнению с «Бразильскими сказками», этот

альбом более разнородный в жанровом отношении: помимо джазовых и бразильских жанров встречается даже тарантелла, весьма органично соединенная с африканскими перкуссионными ритмами. Название-каламбур одной из композиций «*Sambassa*» указывает одновременно и на полноправное участие бас-гитары в импровизационном процессе как солиста, и на сближение с самбой и босса-новой. Благодаря унисону инструмента и голоса — в данном случае фортепиано и скэта — возникают ассоциации со стилем известного бразильского музыканта Ивана Линса (*Ivan Lins*).

В настоящее время «русская линия» босса-новы продолжается в творчестве многих коллективов и исполнителей. В частности, обработки ряда тем Антонио Карлоса Жобима выполнил композитор, аранжировщик и исполнитель на классической гитаре Александр Виницкий. Эти сочинения входят в концертный репертуар большинства российских гитаристов, работающих в направлении академической и джазовой музыки. В своих транскрипциях Виницкий, адресовавший сборник, прежде всего, исполнителям гитарной классики, постарался максимально адаптировать эту музыку к академическим традициям. Так, вступительные разделы и первые проведения тем Жобима строятся на приемах, более характерных для классических гитарных пьес и обработок народных песен для шестиструнной гитары, а тема неизменно появляется и в более традиционном, «бразильском» звучании.

3.7. «Татарская самба»

О бразильской самбе одной из первых в Советском Союзе узнала послевоенная Казань. В конце 40-х годов сюда прибыл оркестр с бесценным и

новым для нашей страны опытом. Это был коллектив Олега Лундстрема, приехавший из Шанхая — крупного города с огромной конкуренцией, где у музыкантов была возможность слушать американских джазменов, в том числе оркестр знаменитого трубача и аранжировщика Бака Клейтона[80]. Вполне естественно, что музыкальный кругозор и репертуар лундстремовцев был к тому времени значительно шире, чем у советских музыкантов, волею судьбы оказавшихся за «железным занавесом».

Пребывание именно в Казани не только значительно обогатило музыкальную жизнь самого города, но и повлияло на творчество Лундстрема и его подопечных: усилился его интерес к народным истокам музыки, начали появляться оркестровые аранжировки татарских песен. Полиэтнический центр с целым спектром культурных традиций и богатым национальным контекстом стал благотворной средой для музыкантов — все здесь способствовало возникновению новых музыкальных смешений.

В середине 50-х годов коллектив записал целую пластинку с обработками татарских мелодий. Туда вошла и «Татарская самба» Александра Ключарева, над которой, по словам Олега Лундстрема: «…поначалу смеялись, считая самбу и татарский фольклор несовместимыми» (Лундстрем О.Л. Основное тяготение жизни // Музыкальная академия, 1995, №1. С.46). Однако эта композиция имела ошеломительное воздействие на слушателя и впоследствии стала одним из любимейших произведений казанской публики.

Сотрудничество с Ключаревым, композитором, фольклористом, блестящим пианистом-импровизатором сыграло большую роль в жизни оркестра. С его помощью оркестр создал и смог записать уникальные образцы слияния джаза и татарской музыки, изумившие не только казанскую общественность, но и ведущих композиторов страны (например, Д. Д. Шостаковича).

Примечательно, что название «Татарская самба» говорит не просто о включении интонационности татарской музыки в рамки иной традиции, но и о

[80] Впоследствии Клейтон долгое время играл в оркестре Каунта Бейси

сочетании двух сильных этномузыкальных «кодов», ведь самба — одна из ярчайших представительниц музыкальной культуры Бразилии. Более того, «Татарская самба» была написана композитором, русским по национальности, но татарским по духу, и аранжирована музыкантом со шведскими корнями, приехавшим на родину из Китая.

К слову, обращение к латиноамериканской тематике у Лундстрема было не единичным — знаменитая композиция «Мечты» Монасыпова аранжирована в стиле румбы, а в репертуар оркестра вошло и Танго Сары Садыковой.

По форме «Татарская самба» представляет собой трехчастную струкуру с контрастной и довольно масштабной серединой. В жанровом отношении можно провести параллель не с бразильской самбой, а скорее с фокстротом, который в то время имел беспрецедентную популярность. Возможно, слово «самба» в названии возникло как знак латиноамериканского компонента в композиции, выраженного насыщенным звучанием перкуссии (в то время как барабанная установка была задействована лишь частично) и гиперэкспрессивной манерой игры самих барабанщиков. По сути, самбой была обозначена определенная область образно-чувственной выразительности, сверхэмоциональности.

Татарский колорит в этом самба-фокстроте создается благодаря своеобразной интонационности. Первая тема написана в духе плясового наигрыша, и в сочетании с фокстротным вступлением звучит очень экзотично. Тема средней части создает контрастный образ, в ее общем облике угадываются черты народной песни «Тафтиляу», на основе которой написана также «Легенда о Сююмбеки» Олега Лундстрема. В средней части под воздействием «протяжности» мелодии более сглаженным становится и сам фокстрот — практически исчезает перкуссия, мелодия воспроизводится группой саксофонов.

Очевидно, «Татарская самба» стала «первой ласточкой», предвосхитившей увлечение бразильской музыкальной культурой в Казани и, возможно, всем

Советском Союзе[81]. «Казанский» интерес к бразильским традициям проявился позже в творчестве джазовых музыкантов, и даже академической среде: в 1994 году в состав авторского сборника татарстанского композитора А. М. Руденко вошла «Босса-нова». В настоящее время татарская босса-нова является частью концертного репертуара фьюжн-группы «Шурале».

Интерес к самбе и босса-нове в разное время проявлялся и в других союзных республиках[82]. Среди авторских босса-нов знаковыми являются произведения легендарных музыкантов: корифея азербайджанской джазовой сцены Вагифа Мустафа-заде («Азиза», 1974) и дагестанского композитора Мурада Кажлаева («Девушка из Кубачи», 1973).

В композиции «Азиза», названной музыкантом в честь дочери, прослушивается тесная связь с ладовой организацией азербайджанской народной музыки. Филигранная мелкая мелизматика невольно создает впечатление слияния босса-новы с мугамом. «Девушка из Кубачи» (в другой версии «Девушка с кувшином») тоже наполнена мягкими переливами хроматизмов, вдыхая в босса-нову особый национальный колорит. Показательны названия этих советских босса-нов — символами композиций стали именно женские образы, подобно тому, как это было в песнях Жобима («*Bonita*», «*Dindi*», «*Garota de Ipanema*», «*Ela é Carioca*» и др.).

[81] Позже были сочинены: «Наша самба» И. Бриля, «Веселая самба» А. Сухих, «Самба» Л. Чижика и др.

[82] К босса-новам Жобима обращается один из самых известных в России джазовых музыкантов Олег Киреев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Существующая более полувека босса-нова — один из ярких феноменов музыки XX века. В ней наиболее показательно выразилась тенденция «микстовости» мировой музыкальной культуры, объединения компонентов самых разных традиций — босса-нова зародилась в стране, где культура «гибридна» по своей природе.

Возникновение жанра было обусловлено стремлением музыкантов выйти за границы карнавальной самбы, ставшей к тому времени неофициальным символом страны. Возникла потребность выражать свои эмоции и в форме сугубо личного лирического музыкального высказывания. Пульс самбы, содержавшийся в босса-нове, воплотился в приглушенных ритмах «батерии». На этом фоне гармонично сочетались изысканные мелодические линии, сложный гармонический язык, иллюзорные поэтические образы и глуховатые тембры голосов. Важнейшим фактором интереса к босса-нове явилась деятельность выдающихся личностей, создателей босса-новы: Антонио Карлоса Жобима, Винисиуса де Мораэса и Жоао Жильберто.

Уникальность жанра заключалась в молниеносном распространении по планете. Явившаяся знаком эпохи перемен и надежд в Бразилии, эта музыка оказалась принятой и понятной практически во всем мире, переживавшем в середине века последствия военных лет. Красота и легкость, которых не хватало человечеству, оказались сосредоточены в босса-нове.

Свое путешествие босса-нова начала, только зародившись: взбудораженные новой энергетикой музыканты самых разных стран создавали босса-новы, ретранслируя жанр в новых для него этностилевых условиях. В США босса-нова стала объектом внимания Стэна Гетца, Херби Мэнна, Куинси Джонса, Гари МакФарланда, Инока Лайта. Именно с этого периода началось развитие

инструментальной босса-новы, лишенной фонетики португальского языка, но включившей в себя виртуозные соло и обогащенный средствами бибопа и кул-джаза интонационный язык. Знаковым стало обращение к жанру одного из ярчайших представителей стиля кул Дэйва Брубека. В его темах сохранялся непринужденный характер бразильской босса-новы, несмотря на некоторое упрощение музыкального языка. Так, ритмическая организация «Broadway Bossa Nova» стала более прямолинейной и четкой, в отличие от тем Жобима, где мелодическая линия развертывалась словно независимо от сопровождения. Произошли и некоторые изменения в тонально-гармоническом языке, выразившиеся в редком использовании многотерцовых импрессионистических звучностей и сопоставлении родственных тональностей.

По другую сторону Атлантического океана одними из первых босса-нову начали записывать гитаристы Элек Баксик, Мики Бейкер и пианист Клод Боллинг. Жанр стал проникать и в саундтреки к итальянским кинолентам (Пьеро Пиччиони). Одной из крупных фигур европейской сцены, внесших свой вклад в создание многоликого образа жанра, стал французский пианист Мишель Петруччиани. В его композициях инструментальная босса-нова сблизилась с самбой, что проявилось в преобладании быстрых темпов и использовании расширенной группы перкуссии.

Россия оказалась страной, где босса-нова также была воспринята с огромным интересом и стала особенно актуальна. Босса-нова проявилась в творчестве отечественных джазовых музыкантов: Александра Тартаковского, Владимира Чижика, Александра Цфасмана, Игоря Бриля, Алексея Кузнецова, Андрея Кондакова и многих других. Символом принятия жанра стала «Наша боссанова» Алексея Козлова, где соединились музыкальные особенности босса-новы и бибопа.

Бардовский взгляд на этот жанр оказался парадоксально близким тому, как босса-нову чувствовали в самой Бразилии — это было вызвано и сходством в

общественной ситуации в странах, и идентичными тембровыми идеалами, и тягой к чувственному самовыражению.

С течением времени облик российской босса-новы менялся, однако закрепилась традиция называть босса-новой любое сочинение, в котором используются те или иные латиноамериканские ритмы.

На сегодняшний день жанровое пространство босса-новы представляет собой обширную область в мировой музыкальной культуре. Однако, несмотря на все многообразие своих проявлений, босса-нова сохраняет коренные свойства, способствующие ее узнаваемости и поддерживающие неугасающий интерес к этой музыке.

Важнейшим сущностным компонентом босса-новы стала ее ритмическая сторона, наиболее сильно воздействующая на восприятие и ставшая залогом сохранения ее самобытности. Образцом для подражания стал и характерный акустический имидж с мягкими инструментальными и вокальными тембрами, неповторимая манера исполнения, атмосфера передачи эмоционального настроя от исполнителя к слушателю. Немаловажной в создании индивидуального саунда босса-новы стала гармоническая эстетика с мягкостью диссонантных многозвучных аккордов и мелодическим принципом их соединения. Особым свойством является арегулярность, проявляющаяся в структуре построения фраз, в расстановке акцентов, в импровизационности ритмического языка.

Эмансипация арегулярности ритма позволяет говорить о новом чувственном восприятии, потребность в котором возникла именно в 50-годы. Возможно, этим объясняется феномен босса-новы, которая при всей самобытности, при отсутствии внешней динамики и напора своего «сверстника» рок-н-ролла, сумела занять свое место в мировом музыкальном пространстве. Босса-нова остается «на волне» и сегодня: в феврале 2016 года премию Грэмми за лучший альбом в стиле «*Latin Jazz*» получила Элиан Элиас (*Elian Elias*) с «*Made In Brazil*», где наряду с классикой жанра были записаны и босса-новы авторства самой Элиас.

Данная работа рассматривает яркое музыкальное явление, занимающее особое место на бесконечно просторной и богатой системе координат латиноамериканской музыки. Многоликость этого жанра и специфика маршрутов следования босса-новы в прошлом и настоящем неизбежно вызывает необходимость обращения к новым аспектам:

- эволюция босса-новы в самой Бразилии (движение *Tropicalia*), изучение творчества целого ряда самобытных бразильских музыкантов (Жоржи Бен-Жор, Каэтано Велозо, Жильберто Жиль и другие);
- рассмотрение босса-новы в контексте стилевых особенностей различных направлений современного джаза, а также изучение образцов босса-новы в направлениях лаундж, *chill-out* и др.;
- исследование босса-новы в творчестве рок-музыкантов;
- обращение к босса-нове в киномузыке (П. Пиччиони, А. Рыбников);
- исследование влияния босса-новы на отдельные направления академической музыки.

Босса-нова, завораживающая удивительным сочетанием энергии и безмятежности, богатого перкуссионного наполнения, мягких красок гармоний и сокровенной чувственности, продолжает очаровывать мир и сегодня. Босса-нова, которая до сих пор скрывает немало тайн своего обаяния, притягивает своей непосредственностью и искренностью эмоций. Неповторимый магнетизм музыки Бразилии заставляет нас снова убеждаться в том, насколько красочна и интересна культура, родившаяся на берегах далекой Атлантики.

Библиографический список:

1. Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки / под ред. Л. Т. Мильской; пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова — М.: Университетская книга, 1999. — 202 с.

2. Алваренга О. Бразильские народные танцы и песни // Музыка стран Латинской Америки. М., 1985. — С.137-174.

3. Аргентинская поэзия гаучо: к проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке / В. Б. Земсков; Ред. И. А. Тертерян; Институт мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР (М.). — М.: Наука, 1977. — 224 с.

4. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира: учебное пособие / В. Е. Баглай. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 405 с.

5. Барбан Е. С. Эстетические границы джаза // Советский джаз. История. События. Мастера. Сборник статей. М., 1987.

6. Барбан Е. С. Джазовые диалоги / Е. С. Барбан. — СПб: Композитор, 2006. — 304 с.

7. Барбан Е. С. Джазовые портреты: сто очерков о музыкантах джаза / Е. С. Барбан. — СПб: Композитор, 2007. — 304 с.

8. Барбан Е. С. Черная музыка белая свобода / Е. С. Барбан. — СПб: Композитор, 2007. — 284 с.

9. Баташев А. Н. Советский джаз / под ре. А. В. Медведева — М.: Музыка, 1972. — 169 с.

10. Березовчук Л. Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания. Сб. науч. Трудов. — Л., 1989. — С.95-122. (Проблемы музыкознания; Вып.2).

11. Бриль И. М. Практический курс импровизации для фортепиано. — М.: Кифара. 2001. — 148 с.

12. Верменич Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера / Ю. Т. Верменич. — СПб: Планета музыки, 2007. — 608 с.

13. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XIV-XX веков / В. Р. Доценко — М.: Музыка, 2010. — 368 с., нот.

14. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. — Л., 1978.

15. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи): Учебное пособие / Л. М. Кадцын. — Екатеринбург, 2006. — 424 с.

16. Карпентьер А. Латинская Америка в музыке // Музыка стран Латинской Америки. — М., 1983. — С. 5-21.

17. Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. — М., 1984. — С. 109-121.

18. Карпентьер А. Царство земное. — СПб: Амфора, 2000. — 319 с.

19. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Г. Кинус. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 188 с.

20. Кинус Ю. Г. Из истории джазового исполнительства / Ю. Г. Кинус. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. — 157 с.

21. Книга знаний: Беседы с выдающимися мыслителями нашего времени / пер. с франц. Г. Наумовой. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 504 с.

22. Козлов А. С. Козел на саксе. — М.: Вагриус, 1998. — 448 с.

23. Козлов А. С. Джаз, рок и медные трубы. — М.: Эксмо, 2005. — 768 с.

24. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / предисловие и общая редакция А. В. Медведева. — М.: Радуга, 1984. — 392 с.

25. Конен В. Д. Джаз и культура Нового Света // Этюды о зарубежной музыке, издание 2-е, дополненное. — М.: Музыка, 1975. — 480 с.

26. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке, издание 2-е, дополненное. — М.: Музыка, 1975. — 480 с.

27. Конен В. Д. Пути американской музыки / В. Д. Конен. — М.: Советский композитор, 1977. — 445 с.

28. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен.. — М.: Советский композитор, 1990. — 320 с.

29. Конен В. Д. «Третий пласт». Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен.. — М.: Музыка, 1994. — 128 с.

30. Костина А. В. Популярная культура // Энциклопедия гуманитарных наук. 2005, №3. — С. 213-215

31. Костина А. В. Массовая культура: аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение. — 2006, №1. — С. 28-35.

32. Костина А. В. Традиционная, массовая, элитарная культуры: концептуальные подходы к исследованию // Культурологическая парадигма: исследования по теории и истории культурологического знания и образования. Научный альманах. Вып. 2. Культурологические интерпретации социальной динамики. — М. : Согласие, 2011. — С. 135-193.

33. Костюкевич Е. А., Тертерян И. А. Бразильская литература (на рубеже XIX и XX веков) // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Институт мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983-1994, т.8, 1994. — С.567-572.

34. Кряжева И. А. «Свое — чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки // Музыкальное искусство XX века. — М.: Московская государственная консерватория, 1995, Вып. 2. — С. 38-49

35. Кряжева И. А. О сущности и типологии афроамериканского музыкального фольклора (кубинский сон и бразильская самба) // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II: XIX-XX вв. / отв. Ред. И.А. Кряжева. — СПб: Алетейя, 2004. — С. 22-61

36. Кряжева И. А. Музыка стран Латинской Америки // История зарубежной музыки. XX век: Academia XXI — М.: Музыка, 2007. — 576 с.

37. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. — М., 2007. — 293 с.

38. Кюрегян Т. С. Музыкальная форма в музыке XVII-XX вв. — М.: ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.

39. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М.: Советский композитор, 1990. — 222 с.

40. Лундстрем О. Л. Основное тяготение жизни // Музыкальная академия, 1995, №1. — С.43-50.

41. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991. — 85 с.

42. Мамми Л. Жоао Жилберто и утопия босановы // Латинская Америка, 1995, №11. — С. 107-112.

43. Манилов В. А. Джаз в ритме самбы. Учебное пособие для гитары. — Киев: Музична Украина, 1989. — 128 с.

44. Мошков К. В. Индустрия джаза в Америке. — СПб: Планета музыки, 2008. — 512 с.

45. Музыка Бразилии. Сб.ст. под ред. И. А. Кряжевой. — М.: Махаон, 2004. — 143 с.

46. Музыкальная культура стран Латинской Америки. Сб. ст. под ред. П. А. Пичугина. — М.: Музыка, 1974, 336 с.

47. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна — 2-е рус. изд., испр. и доп. М.: Практика. 2007. 1103 с.

48. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. —248 с.

49. Панасье Ю. История подлинного джаза. — М.: Музыка. 1978.

50. Петров А. Е. Джаз: эволюция стилей // Музыка и время. М., 2008. №5. — С. 8-18.

51. Пичугин А. П. Аргентинское танго / А. П. Пичугин. — М.: Музыка, 2010. — 262 с.

52. Пономарев В. М. На обратной стороне звука / В. М. Пономарев. — М.: АСТ, 2007. — 288 с.

53. Сапонов М. А. Искусство импровизации. — М.: Музыка, 1982. — 80 с.

54. Сапонов М. А. Современное кубинское музыкознание // Музыка стран Латинской Америки. — М., 1983. — С. 21-38.

55. Саранчин А. Т. Через тернии к джазу. Становление джазовой музыки в Киеве // Киевское музыкознание. — Киевский институт музыки, 2011, Вып. 39. — С. 142-150.

56. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. / перевод с англ. М. Рудковской и В. Ерохина. — М.: Музыка, 1987. — 298 с.

57. Силюнас В. Ю. Чудесная новь // Искусство и действительность. Проблемы развития латиноамериканской художественной культуры. — М.: Наука, 1992.

58. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. ст. под ред. А. В. Медведева. — М.: Советский композитор, 1987. — 592 с.

59. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Строкова Елена Васильевна. — М., 2002. — 211 с.

60. Сыров В. Н. Музыка «Beatles» и расширение жанрово-стилевой системы рока // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов-на-Дону: РГК, 1996. — С. 51-56.

61. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке / В. Н. Сыров. — Н.Новгород: Изд. Нижегород. ун-та, 1997. — 209 с.

62. Тертерян И. А. Человек мифотворящий. — М.: Советский писатель, 1976. — 559с.

63. Тертерян И. А. Бразильский революционный театр: поиски и достижения // Современный революционный процесс и прогрессивная литература. — М.: Наука, 1976. — 372 с.

64. Тертерян И. А. Мир Жоржи Амаду // Амаду Ж. Собрание сочинений в 3 т. — М.: 1986, т.1. — С. 5-26.

65. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. — М.: Музыка, 1974. — 359 с.

66. Ухов Д. П. Вокруг рок-музыки // Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994, С. 144-159.

67. Федотова В. Н. Композиторы Латинской Америки // Музыка XX века. Очерки: в 2-х частях. Часть вторая: 1917-1945. Книга 5А. — М., 1987. — 343 с.

68. Фейертаг В. Б. Энциклопедия джаза. — СПб: Скифия, 2008. — 696 с.

69. Хамзин М. К О некоторых особенностях исполнения популярной бразильской музыки // Джазовое образование в России: история и современность: Сб. статей. — Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2009. — С.69-74.

70. Хасаншин А. Д. Российская джазология: история и современность // Джазовое образование в России: история и современность. Сб. ст. / Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова. — Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2013, С.5-7.

71. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. / Ю. Н. Холопов. — СПб.: Лань, 2003. — 544 с.

72. Холопов Ю. Н. Гармония: Практический курс: Учебник. Часть первая / Ю. Н. Холопов. — М.: Композитор, 2005. — 471 с.

73. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2002. — 368 с.

74. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. / перевод с нем. М.Кузнецова. — М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. — 310 с.

75. Цукер А. М. Бытовая музыкальная культура и академическое музыкознание // Бытовая музыкальная культура: история и современность :

тезисы докладов научной конференции / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 1995. — С.4-7.

76. Цукер А. М. Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: диалог эпохи и поколений. — Н.Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 1999.

77. Чередниченко Т. В. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. — М.: Музыка, 1985. — 192 с.

78. Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе: учебное пособие / Чугунов Ю. Н. — 4-е изд., перераб. — Москва.: Современная музыка, 2001. — 176 с.

79. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. — Сибирское университетское издательство, 2006. — 368 с.

80. Эстрела А. Современная бразильская музыка // Музыкальная культура стран Латинской Америки. Сб. ст. под. ред. П.А. Пичугина. — М., Музыка, 1974. — С. 136-171.

81. Achilles R. Die Entwicklung ds Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische populaere Musik: Bachelorarbeit [Technische Universitaet Carolo-Wikhekmina zu Braunschweig]. Braunschweig, 2011. — 38 S.

82. Baker S., Peterson G. Bossa Nova and the Rise of Brazilian Music in the Late 1960s. London: Soul Jazz Records, 2010. — 180 p.

83. Botelho P. Brazilian Music in The New York Times: Sites For The Production Of Representations of U.S. Dominance and the Consumption of The Brazilian Popular Culture: Ph.D dissertation [submitted to the Faculty of Graduate School of the University of Maryland, Baltimor Country], UMI, ProQuest LLC, 2008. — 319 p.

84. Brill M. Music of Latin America and The Caribbean. Prentice Hall/ Pearson Education, 2011. — 402 p.

85. Campos A. Balanço da Bossa e Outras Bossas / 2a ediação. — São Paulo.: Editora Perspectiva, 1974. — 357 p.

86. Castro R. Bossa nova: The story of the music that seduced the world. — Chicago: A capella books, 2000. — 376 p.

87. Clark Walter A. What Makes Latin American Music “Latin”? Some Personal Reflections // Musical Quarterly, 2009, Vol.92, No. 3-4. — P. 167-176.

88. Eleman Evelyn G. The Term ‘Latino’ Describes No One / Los Angeles Times, April 10, 1999.

89. Gracia Jorge J.E., Stavans I. Thirteen Ways of Looking at Latino Art. Duke University Press, 2014. — 240 p.

90. Gridley M. Jazz Styles. History&Analisys. USA, 1998.

91. Goldschmitt K. Doing the Bossa Nova: The Curious Life of a Social Dance in 1960s North America // Luso-Brazilian Review, 2011, Vol. 48, No. 1. — P. 61-78.

92. Hernández D.P. The Name Game: Locating Latinas/os, Latins, and Latin Americans in the US Popular Music Landscape // A Companion to Latina/o Studies / edited by Juan Flores and Renato Rosaldo. John Wiley&Sons, 2009. — 560 p.

93. Jobim H. Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man // Published in 1996 as Antonio Carlos Jobim: Um Homem Illuminado / translated from the Portuguse by Dario Borim Jr. — Montclair.: Hal Leonard Books, 2011. — 287 p.

94. Magaldi C. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the XXth Century // Musical Quarterly, 2009, Vol. 92, No. 3-4. — P. 392-364.

95. McCann B. Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History // Luso-Brazilian Review, 2007, Vol.44, No.2. — Madison.: Wisconsin University Press. — P. 21-49.

96. McDonald D. A Theory of Mass Culture // Diogenes, 1953, Vol.1, No.3. — P.1-17.

97. McGowan C., Pessanha R. The Brazilian sound: samba, bossa nova, and the popular music of Brazil. — Philadelphia: Temple University Press, 1998. — 248 p.

98. Morales E. The Latin Beat. The rhythms and roots of latin music from bossa nova to salsa and beyond. Da Capo Press, 2009. — 400 p.

99. Perrone C.A. Lyric and Lyrics: The Poetry of Song in Brazil: Ph.D. dissertation [presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin], UMI (US), 1985. — 366 p.

100. Randel M. The New Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. Harvard University Press, 1999. — 757 p.

101. Roberts J.S. The Latin Tinge: The Music Impact of Latin American Music on The United States / 2nd edition. New York: Oxford University, 1999. 304 p.

102. Roberts J.S. Latin Jazz: The First of The Fusions, 1880s to Today. New York: Schirmer Books, 1999. — 306 p.

103. Rosenberg B. White D.M. Mass culture: The Popular Arts in America. New York: Free Press, 1957. — 588 p.

104. Santoro F. Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon edited by Barbara Cassin/ Princeton University Press, 2014. — 1344 p.

105. Stearns M. The Story of Jazz. — New York: University Press,1956.

106. Torres G. (Ed.) Encyclopedia of Latin American Popular Music. ABS-CLIO (US), 2013. — 484 p.

107. Treece D. Between Bossa Nova and the Mambo Kings: Internationalization of the Latin American Popular Music // Travesia, 1992. Vol. 1, Issue 2. — London.: Taylor&Francis. — P. 54-85.

108. Wisnik J. M. The gay science: Literature and popular music in Brasil // Journal of Latin American Cultural Studies, 1996. Vol. 5, Issue 2. — London.: Taylor&Francis. — P.191-202.

Электронные ресурсы:

Аграновский А. А. Словарь блюза [Электронный ресурс] // Блюз в России. Информационный портал. URL: http://www.blues.ru/vocabulary.htm (дата обращения: 07.10.2013)

Валле М. Интервью перед концертом «Viva Bossa Nova» в Москве [Электронный ресурс] // Сайт телеканала «Москва 24» [Офиц. сайт], беседовал Е. Додолев, 2012. URL: http://m24.ru/videos/3384 (дата обращения: 2.06.2015)

Визбор Ю. И. «Репортаж из … жизни» [Электронный ресурс] // Интервью на сайте Юрия Визбора [Офиц. сайт], беседовал В. Гладилин, 1978. URL: http://vizbor.ru/index.php?chrazdel=11&chmenu=15&r=interview&listid=6 (дата обращения: 15.01.2015)

Клочковский Г. Н. Бразильская самба [Электронный ресурс] // Сайт почетного члена Ассоциации португалистов России Г. Клочковского [Офиц. сайт]. URL: самба.рф (дата обращения: 1.06.2015)

Козлов А. С. Латиноамериканская музыка и джаз [Электронный ресурс] // Сайт российского музыканта Алексея Козлова [Офиц. сайт]. URL: http://alexeykozlov.com/?p=307 (дата обращения: 14.04.2014)

Козлов А. С. Музыкальная лаборатория [Электронный ресурс] // Сайт российского музыканта Алексея Козлова [Офиц. сайт]. URL: http://musiclab.ru (дата обращения: 16.10.2012)

Кондаков А В. Персональная страница [Электронный ресурс] // Сайт журнала Джаз.ру [Офиц. сайт]. URL: jazz.ru/pages/kondakov (дата обращения: 19.05.2015)

Переверзев Л. Б. Провокативное джазоведение // Джаз.ру. Сетевая версия журнала. Выпуск #16 [Офиц. сайт]. URL: http://www.jazz.ru/mag/74/jlc.htm (дата обращения 25.12.2015)

Травин А. Песни Сезарии Эворы [Электронный ресурс] // Семь искусств. Интернет-журнал. Номер 2 (27) — февраль 2013. URL http://7iskusstv.com/2012/Nomer2/Travin1.php (дата обращения: 10.04.2013)

Albin R. C. A Nossa Música Não Esgotou e Jamais Esgotará [Electronical resource]: Agenda Bafafá: Arte e Cultura, Entrevistas, Música [Electronical Resource]. URL: http://bafafa.com.br/ricardo-cravo-albin-a-nossa-musica-nao-esgotou-e-jamais-esgotara (accessed: 15.03.2015)

Azcona E. Some Thoughts On Latino Music. [Electronic resource]: // Latinopia — site to discover & discuss Latino Arts, History, Music, Literature etc. [website] 2009, March 6. URL: http://latiopia.com/latino-music/some-thoughts-on-latino-music (accessed: 25.05.2015)

Brasil, Brasil / Part 1, From Samba To Bossa Nova [Electronical Resource] // BBC Four Programmes [Electronical Resource] 2007, December. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6 (accessed: 10.03.2012)

Brasil, Brasil / Part 2, The Tropicalia Revolution [Electronical Resource] // BBC Four Programmes [Electronical Resource] 2007, December. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008dnj0 (accessed: 10.03.2012)

Brasil, Brasil / Part 3, A Tale of Four Cities [Electronical Resource] // BBC Four Programmes [Electronical Resource] 2007, December. URL: http://bbc.co.uk/programmes/b008fwc9 (accessed: 10.03.2012)

Dictionary of The National Museum of American History [Electronical resource]. URL: http://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/mexican-america?ogmt_page=mexican-america-glossary (accessed: 29.05.2015)

Feldman L. Aesthetics of Saudade // ProZ — The translation workplace [Electronical Resource] 2007. March. URL: http://www.proz.com/translation-articles/articles/1399/1/Aesthetics-of-Saudade (accessed: 20.03.2015)

Santos J. What Is Latin Jazz? [Electronical resource]: Collection of the Latin sheet music arrangements, books, articles and music [website]. URL: http://latinsheetmusic.com/latinjazz.html (accessed: 20.04.2015)

Vergueiro G. Talking to Mr.Samba [Electronical resource]: Interview on brazilianmusic.com [website]. URL: http://brazilianmusic.com/mrsamba/gvergueiro.html (accessed: 23.05.2015)

Дискография:

1. Антонио Карлос Жобим:

The Composer of Desafinado Plays. Verve 2304 502, 1963;

Wave. A&M SP-9-3002, 1967;

Tide. A&M SP-9-3031, 1970;

Stone Flower. CTI 6002, 1971;

Elis é Tom. MGM Studios, 1974;

Terra Brasilis. WB 3409, 1980;

Tom Jobim e Convidados. BR/Philips 826 665, 1985;

Urubu. BR/WEA 610 7044, 1985 (rpt.);

Antonio Brasileiro. BR/Columbia 419 058, 1994;

Verve jazz masters. Antonio Carlos Jobim. Verve 314 516 409-2, 1994;

The Girl from Ipanema: The Antonio Carlos Jobim Songbook. Verve 314 525 472, 1995.

2. Жоао Жильберто:

Chega de Saudade. BR/Odeon 3037, 1959;

O Amor, o Sorriso e a Flor. BR/Odeon 3151, 1960;

Interpreta Tom Jobim BR/EMI 052 422005, 1985;

Joao. Verve 848 507, 1991.

3. Дик Фарни:

Copacabana. Portugal/Odeon 8E006420126F, released 1978

4. Доривал Каимми:

Um Interpreta O Outro BR/Odeon MOFB3038, 1958

Eu Nao Tenho Onde Morar BR/Odeon MOFB 3150, 1960

5. Джонни Альф

Rapaz de Bem, 1955. (Sony BMG Music Entertainment Release, 2001)

6. Стэн Гетц:

Jazz Samba (with Charlie Byrd) (LP, Album) US/Verve Records V6-8432, 1962

Getz/Gilberto (LP, Album) US/Verve Records V-8545, 1964

7. Херби Мэнн:

Right Now (LP, Album) US/Atlantic SD 1384, 1962

Do the Bossa Nova with Herbie Mann US/Atlantic 1397, 1962

Brazil, Bossa Nova&Blues US/United Artists Jazz UAJ 14009, 1962

8. *Big Band Bossa Nova*

Quincy Jones and his Orchestra US/Mercury SR 60751, 1962

Stan Getz US/Verve Resords V6-8494, 1961

Enoch Light US/Command RS 844 SD

Oscar Castro-Neves and his Orchestra US/Audio Fidelity AFSD 5983, 1962

9. Дэйв Брубек:

Summit Sessions. Columbia C 30522, 1960;

Bossa Nova U.S.A. Columbia CL, 1962;

Jazz Impressions of New York. Columbia CL 2275, 1963;

Jazz Impressions of Japan. 1964.

10. Мишель Петруччиани:

Music. Blue note CDP 7 92563 2, 1989.

11. Элла Фитцджеральд:

Ella Abraca Jobim. Pablo 2630-201, 1980-1981.

12. Фрэнк Синатра:

Francis Alpert Sinatra & Antonio Carlos Jobim. *Reprise* FS-1021, 1967.

13. «Босса-нова. Самая красивая музыка в СССР». 4 части:

Босса-нова: Самая красивая музыка в СССР. «Мелодия», MEL CD 60 00941, 2005;

Босса-нова: Все еще самая красивая музыка в СССР. «Мелодия», MEL CD 60 00963, 2005;

Босса-нова: По-прежнему самая красивая музыка в СССР. «Мелодия», 2005;

Босса-нова: Навсегда самая красивая музыка в СССР. «Мелодия», MEL CD 60 01178
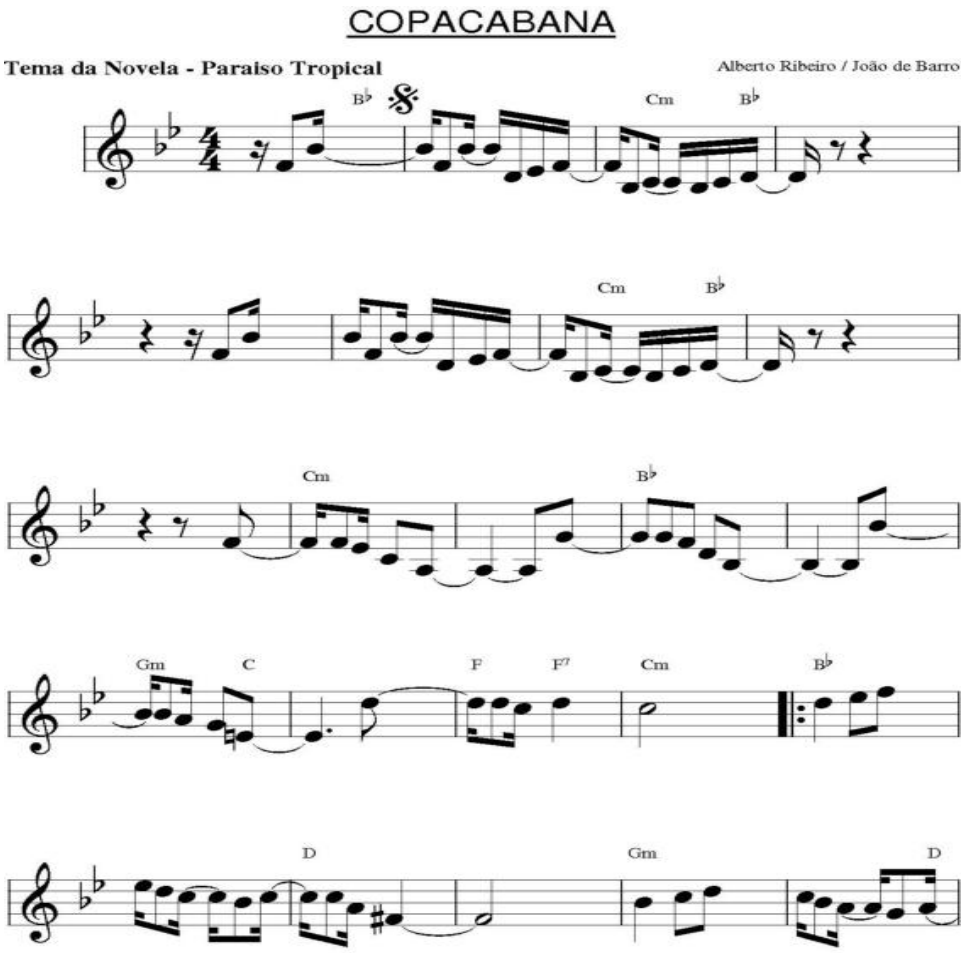
14. Андрей Кондаков

Old and New Brazilian Tales. Bomba Music, CD MAN 379-09, 2009;
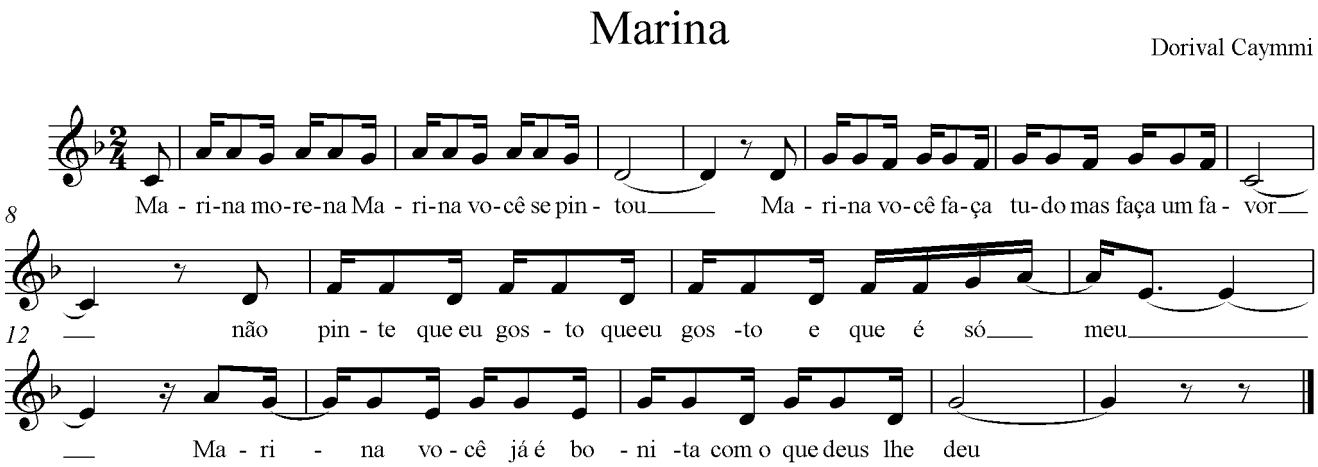
Andrei Kondakov & Brazil All Stars. *Songs For My Father*. Butman Music, IB 74011, 2011;

Список приложений

Приложение №1. *Copacabana*
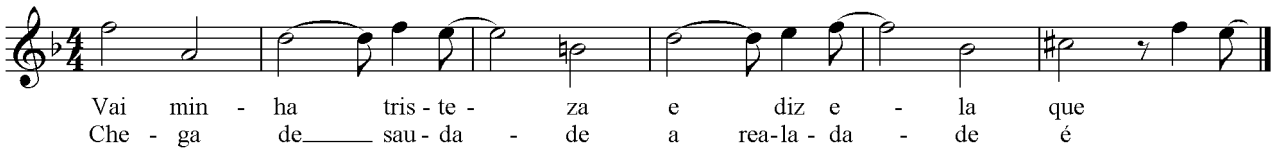


Приложение №2 *Marina*



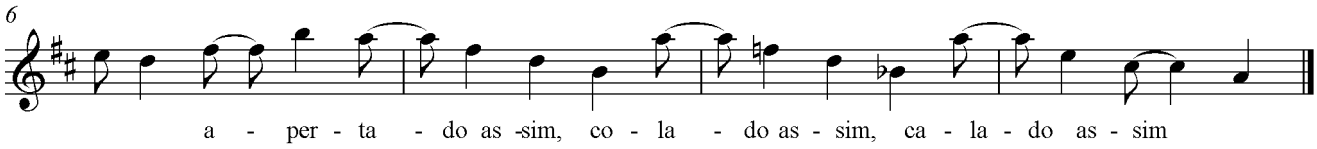
Приложение №3 *Chega de Saudade* (начало темы, фрагмент)

Chega de Saudade

Vinicius de Moraes — Antonio Carlos Jobim
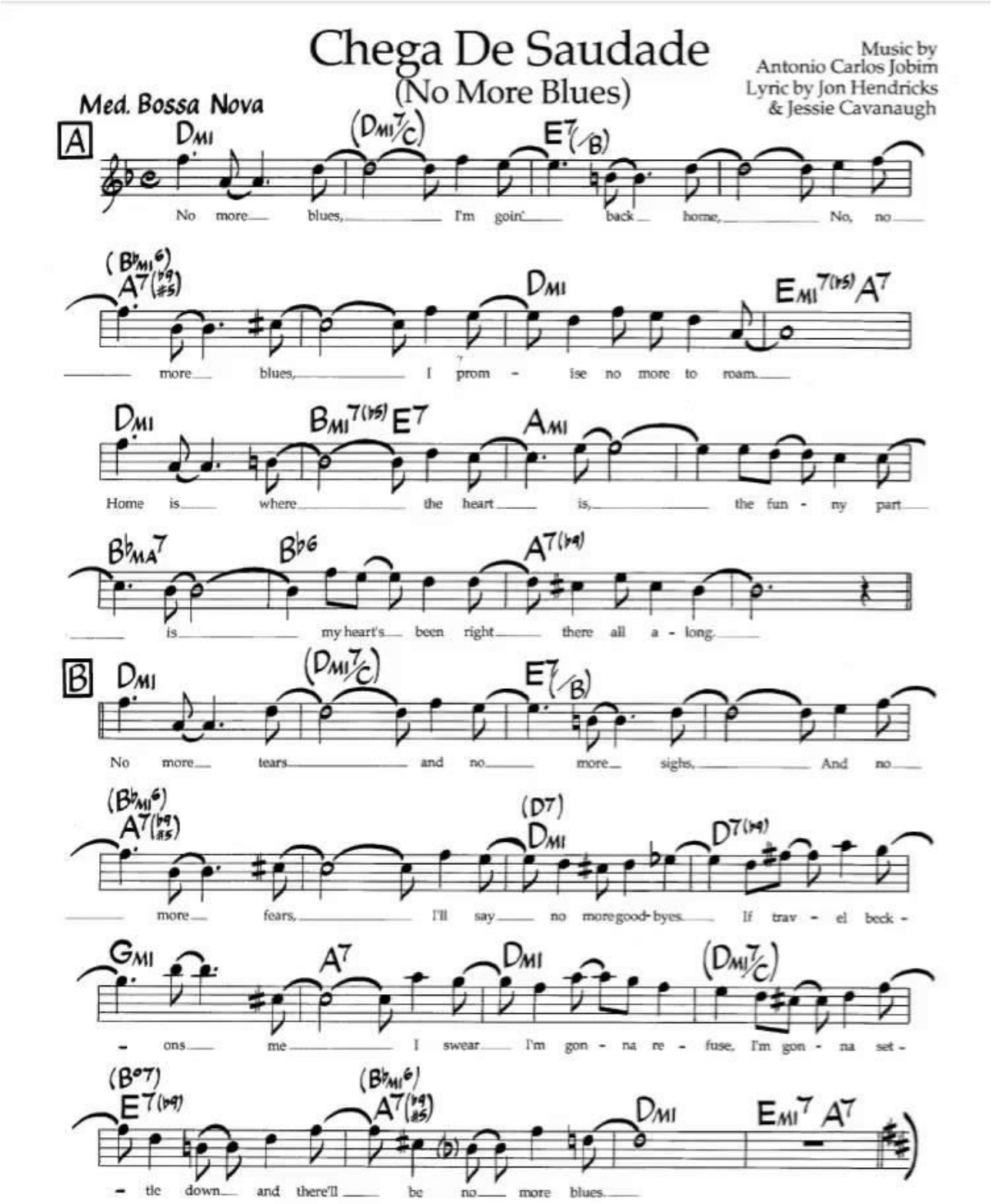


Приложение №4 *Chega de Saudade* (фрагмент темы)
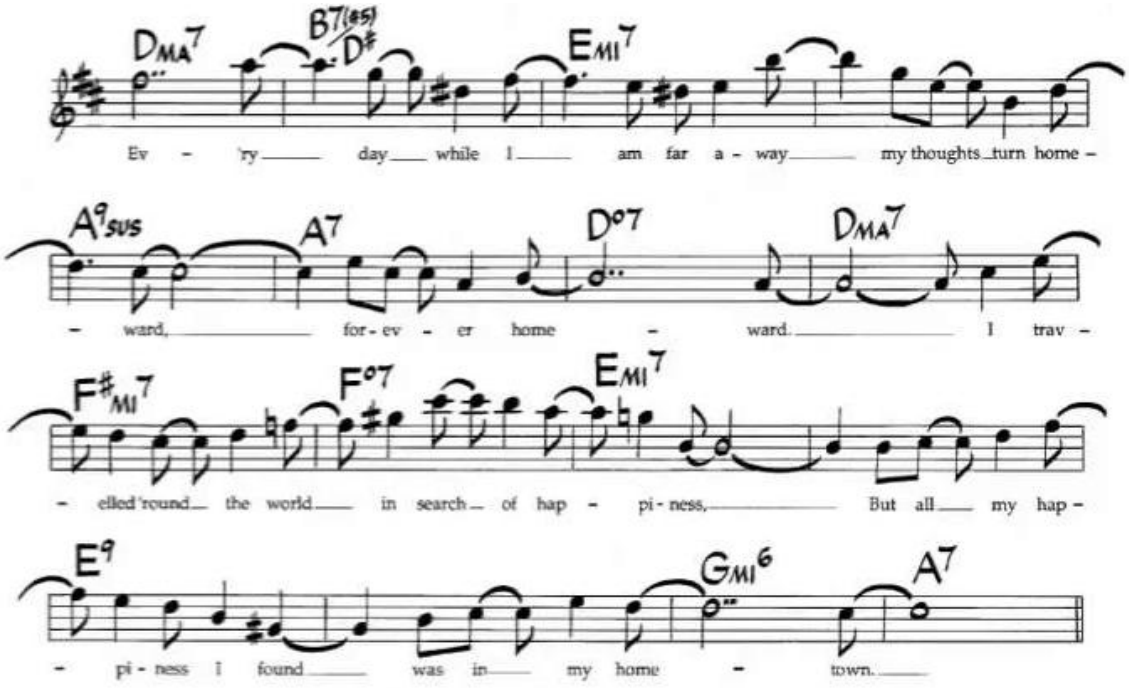


Приложение №5 *Almeida Júnior «Saudade»* 1899
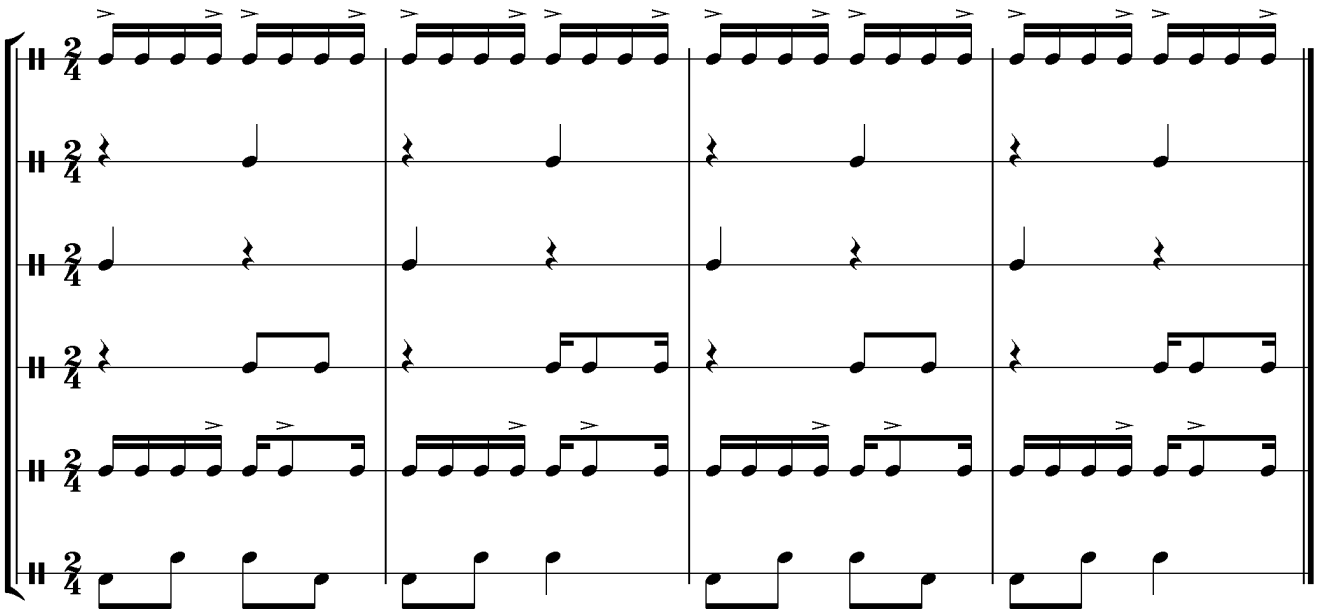


Приложение №6 *Chega de Saudade* (раздел А)
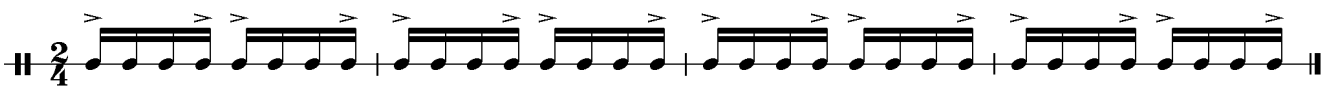


Приложение №7 *Chega de Saudade* (бридж)



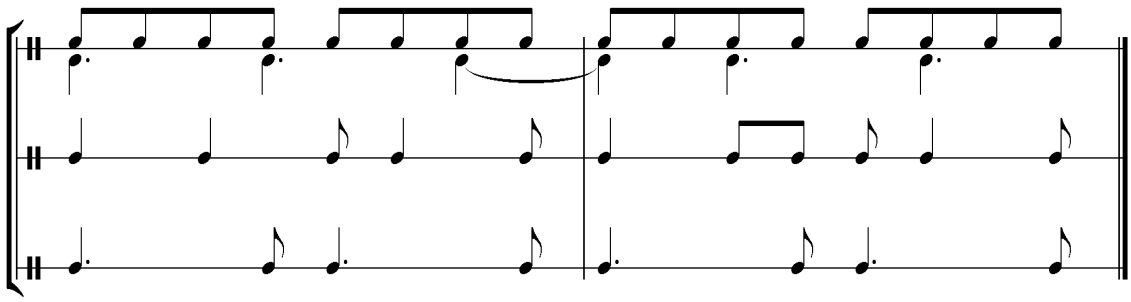
Приложение №8 Самба-батерия



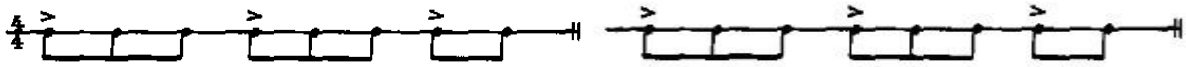
Приложение №9 Партия тамбурина



Приложение №10 Примеры ритмических формул босса-новы
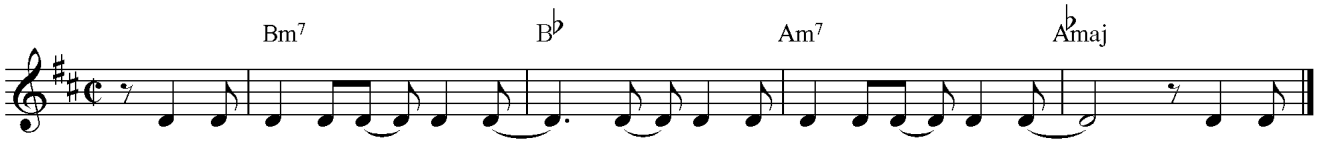


Группировка в босса-новах, метрические акценты
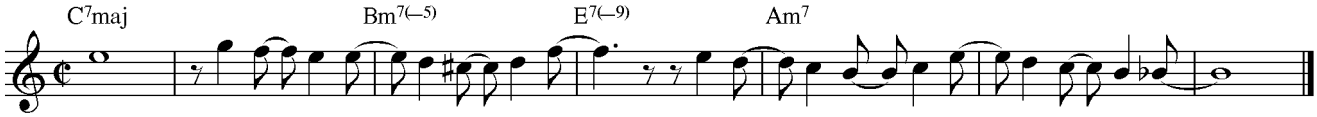


Приложение №11 Синкопы в темах Жобима
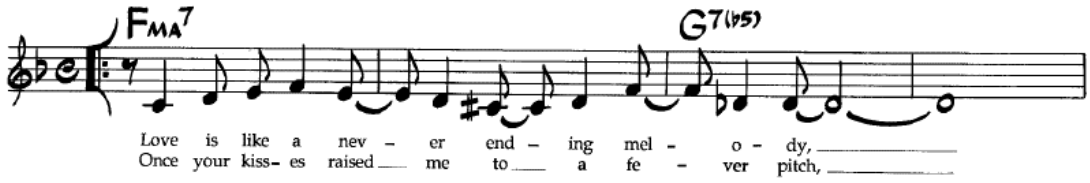
Samba de Uma Nota Só
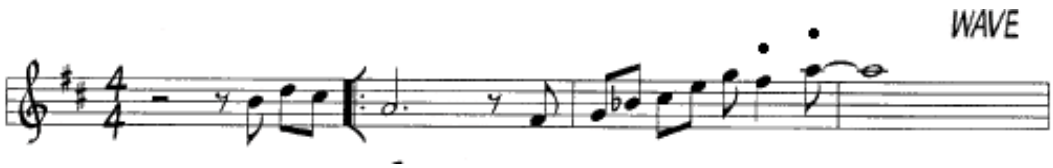


Meditação
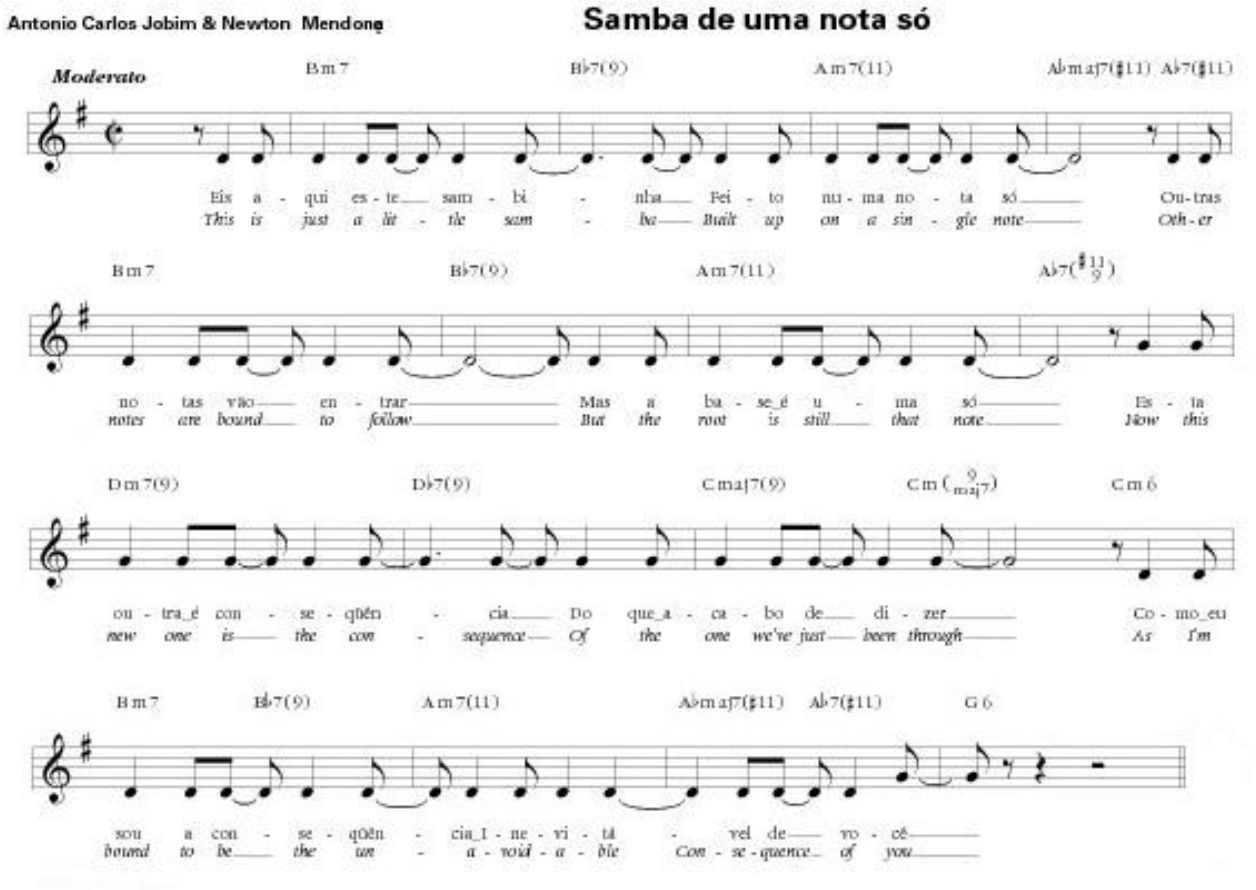


Desafinado

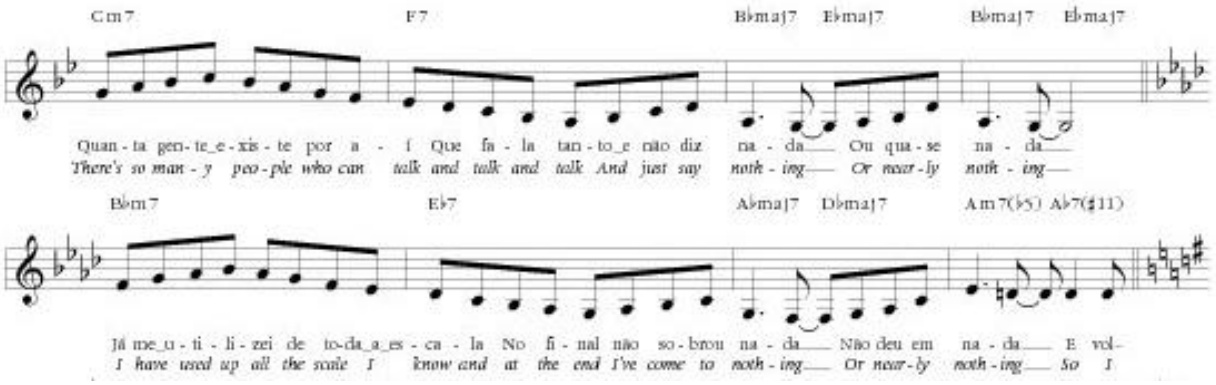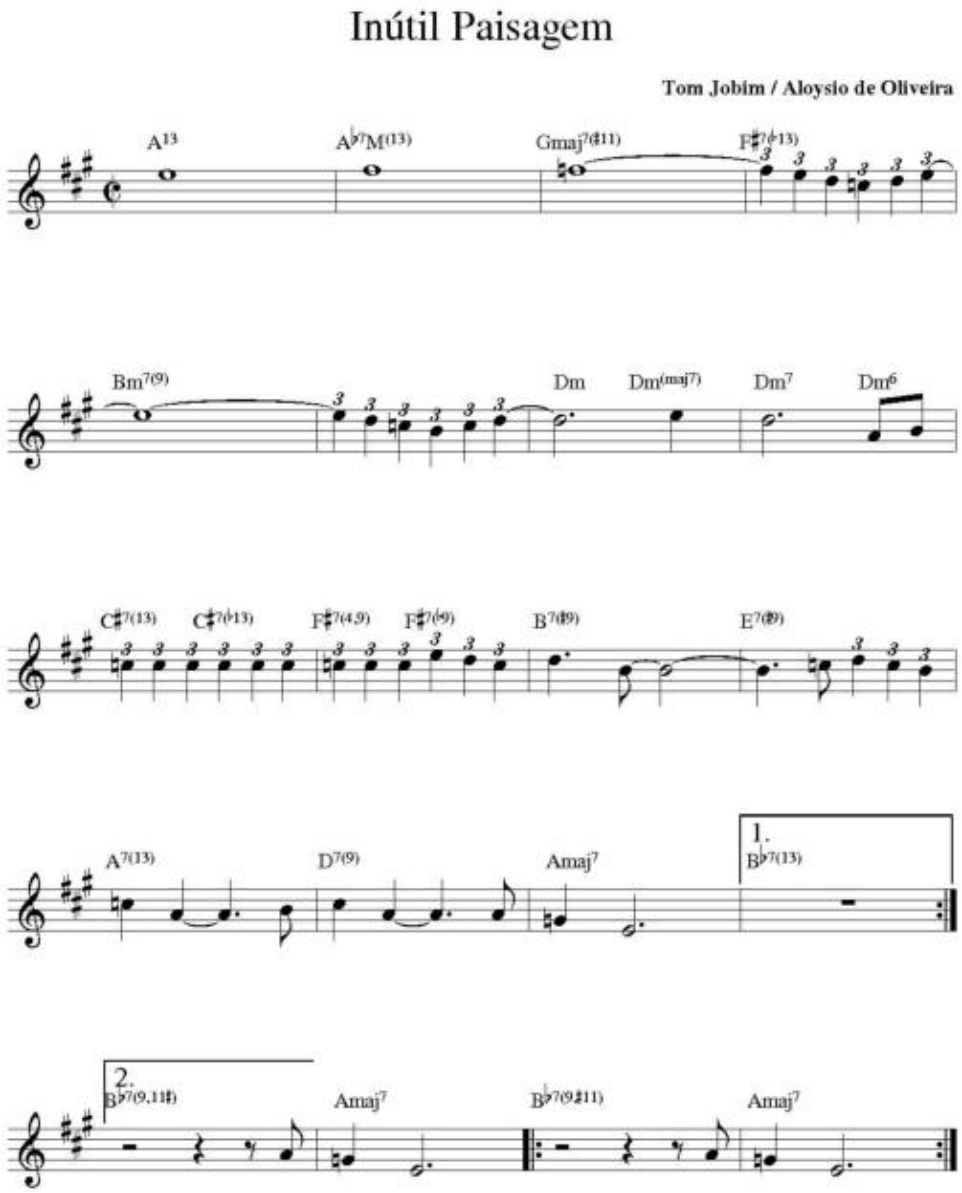




Приложение №12 *Samba de Uma Nota Só*
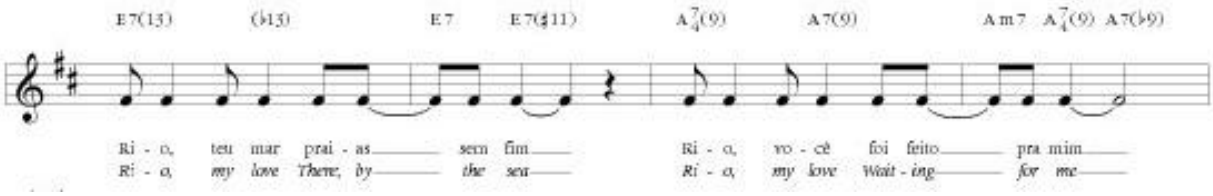


Приложение №13 *Samba de Uma Nota Só* (бридж)



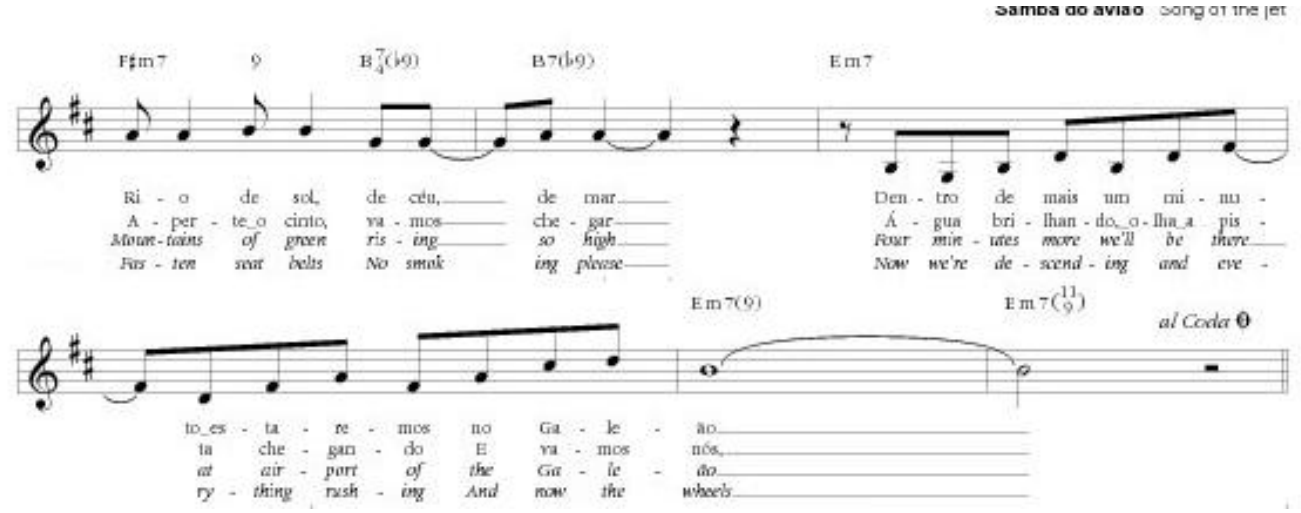
Приложение №14 *Inútil Paisagem*
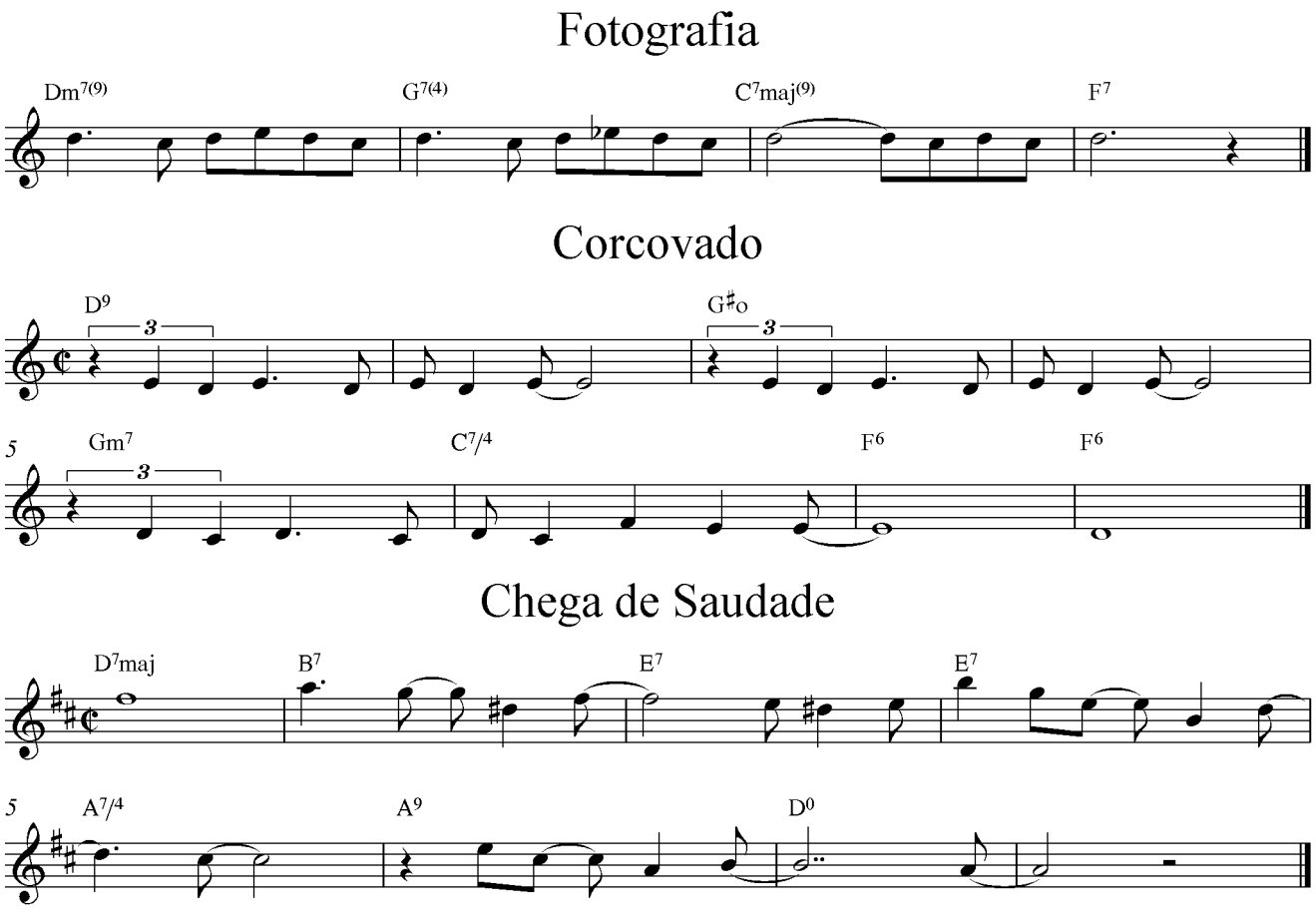


Приложение №15 *Samba do Avião* (фрагмент темы)
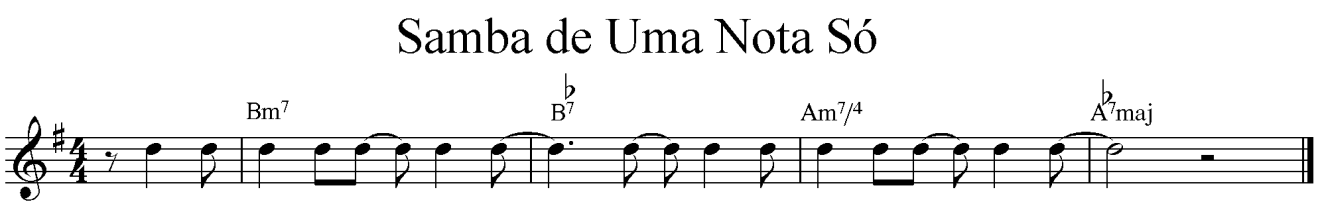


Приложение №16 Samba do Avião (фрагмент темы)
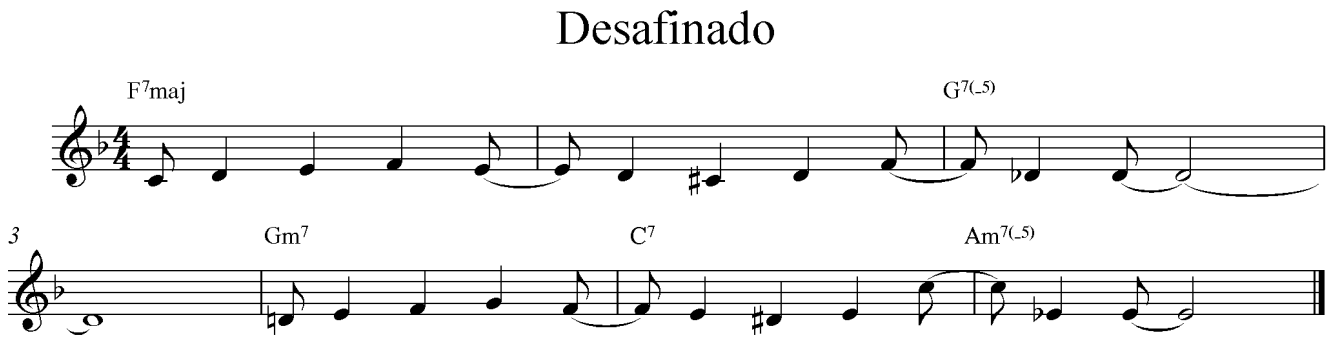


Приложение №17 Аккордовые структуры с квартой
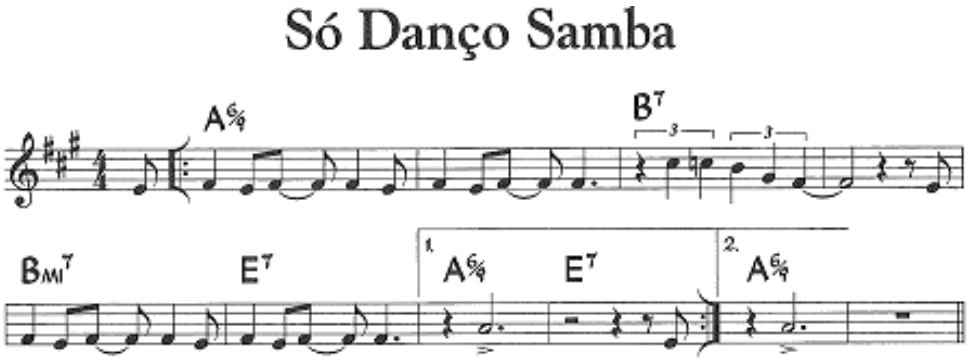


Приложение №18 Аккорд с квартой Samba de Uma Nota Só



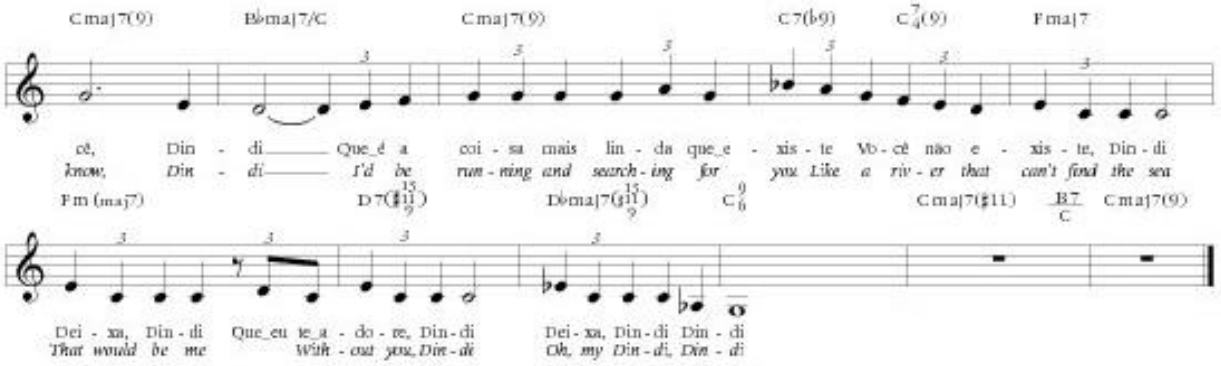
Приложение №19 Альтерированные аккорды



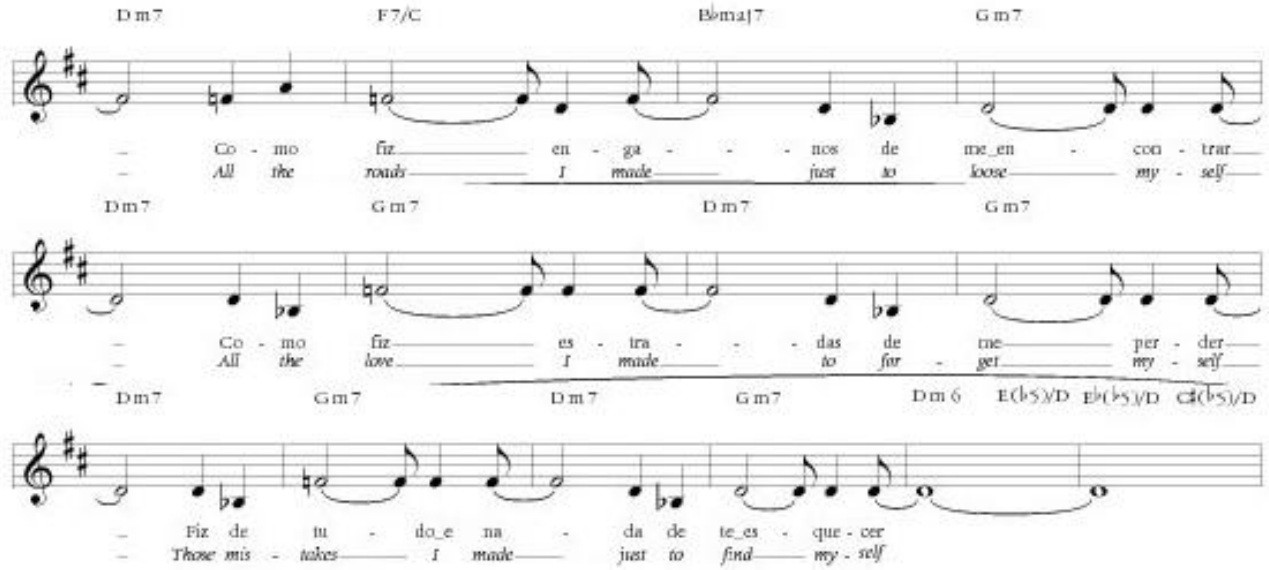
Приложение №20 Экспозиция темы на основе оборота *I-II-IIm-V*



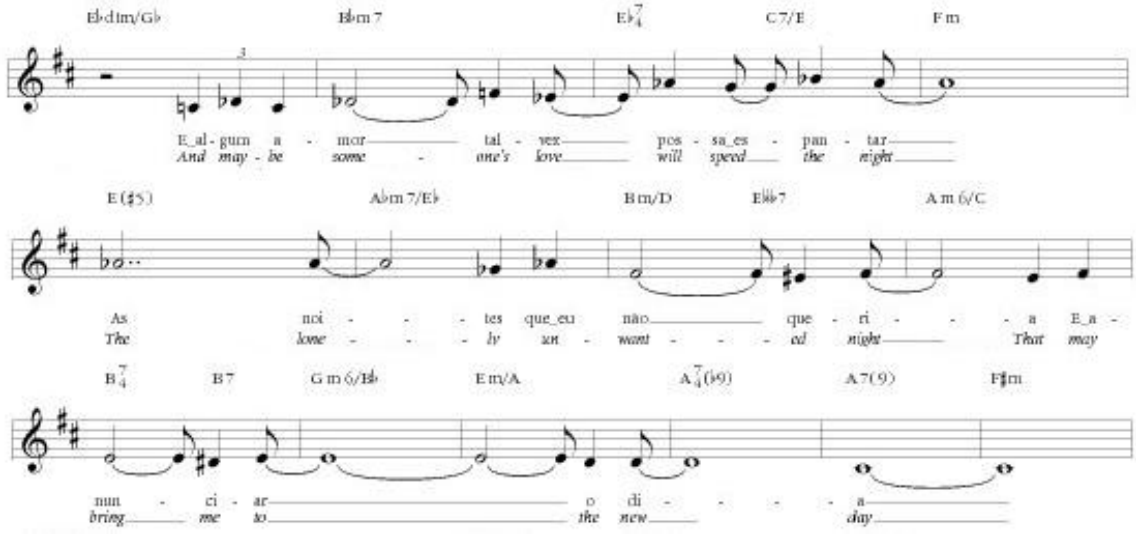
Приложение №21 *Dindi* начало темы



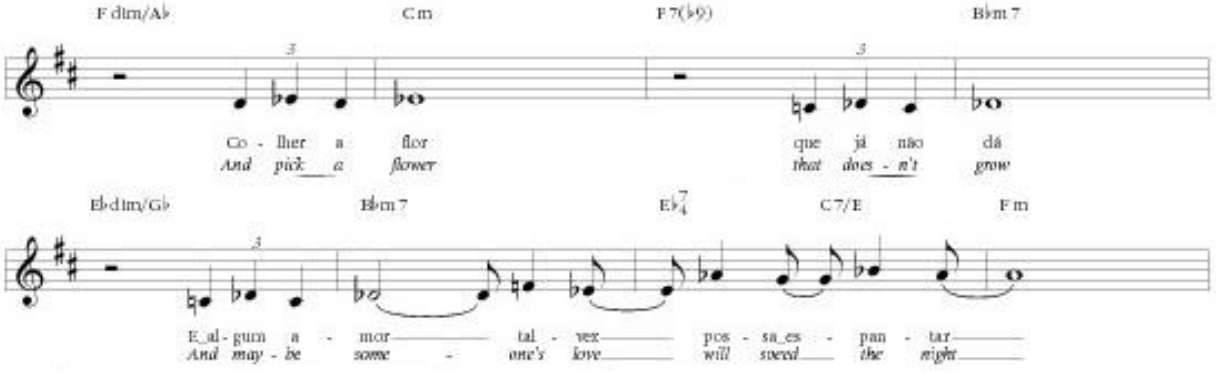
Приложение №22 *Sabiá* отклонение через плагальный оборот



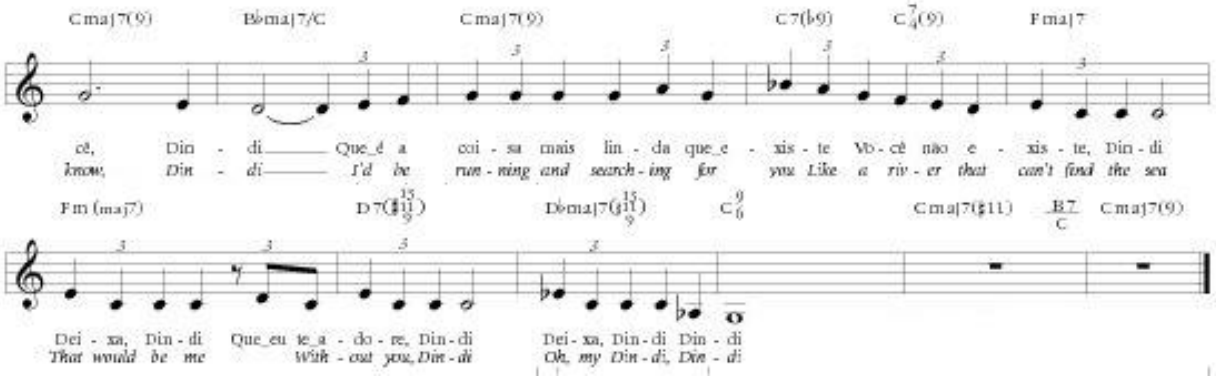
Приложение №23 Хроматическое движение аккордов *Sabiá*
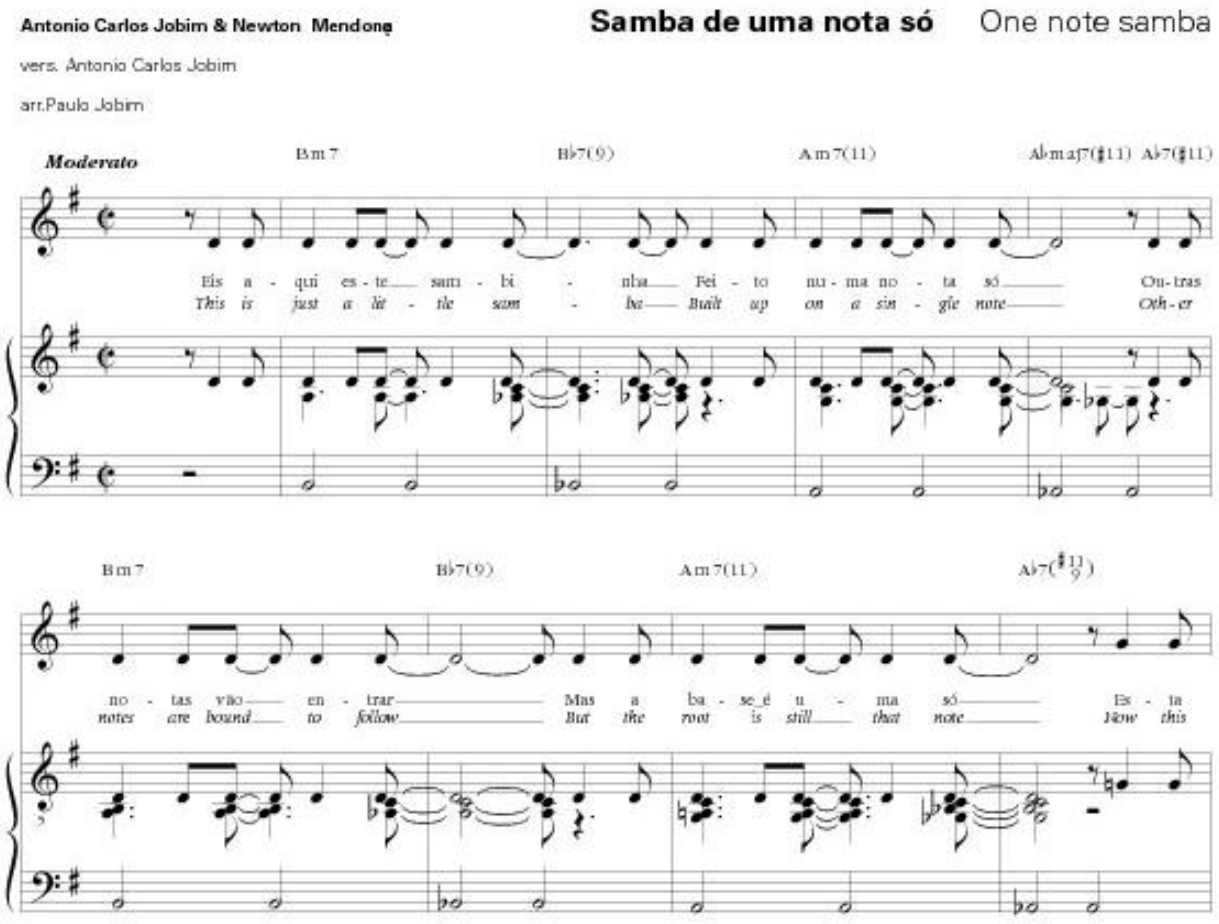


Приложение №24 Рахманиновская гармония
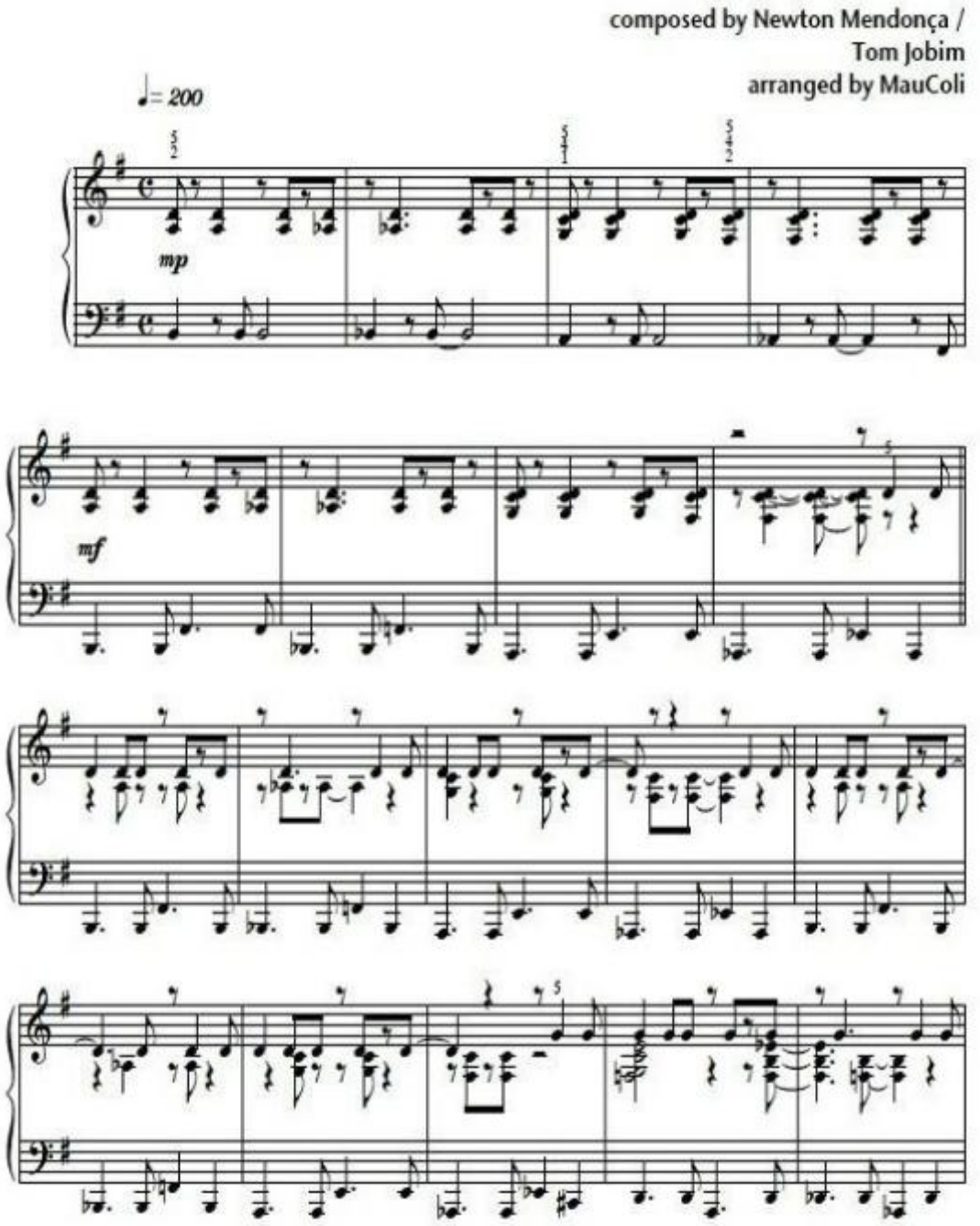


Приложение №25 *Dindi* завершение темы



Приложение №26 *Samba de Uma Nota Só Paulo Jobim arr.*
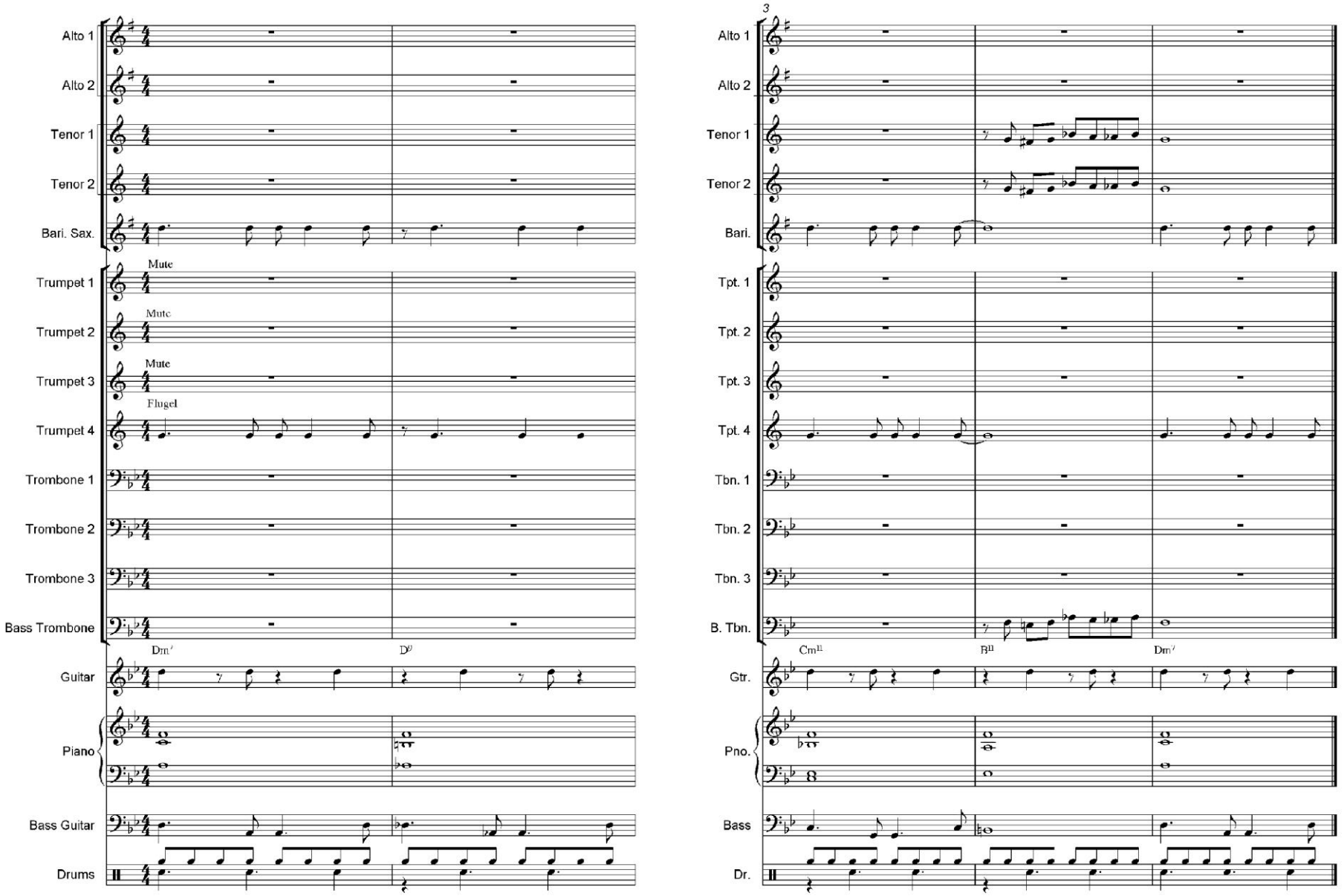


Приложение №27 *Samba de Uma Nota Só другой вариант*
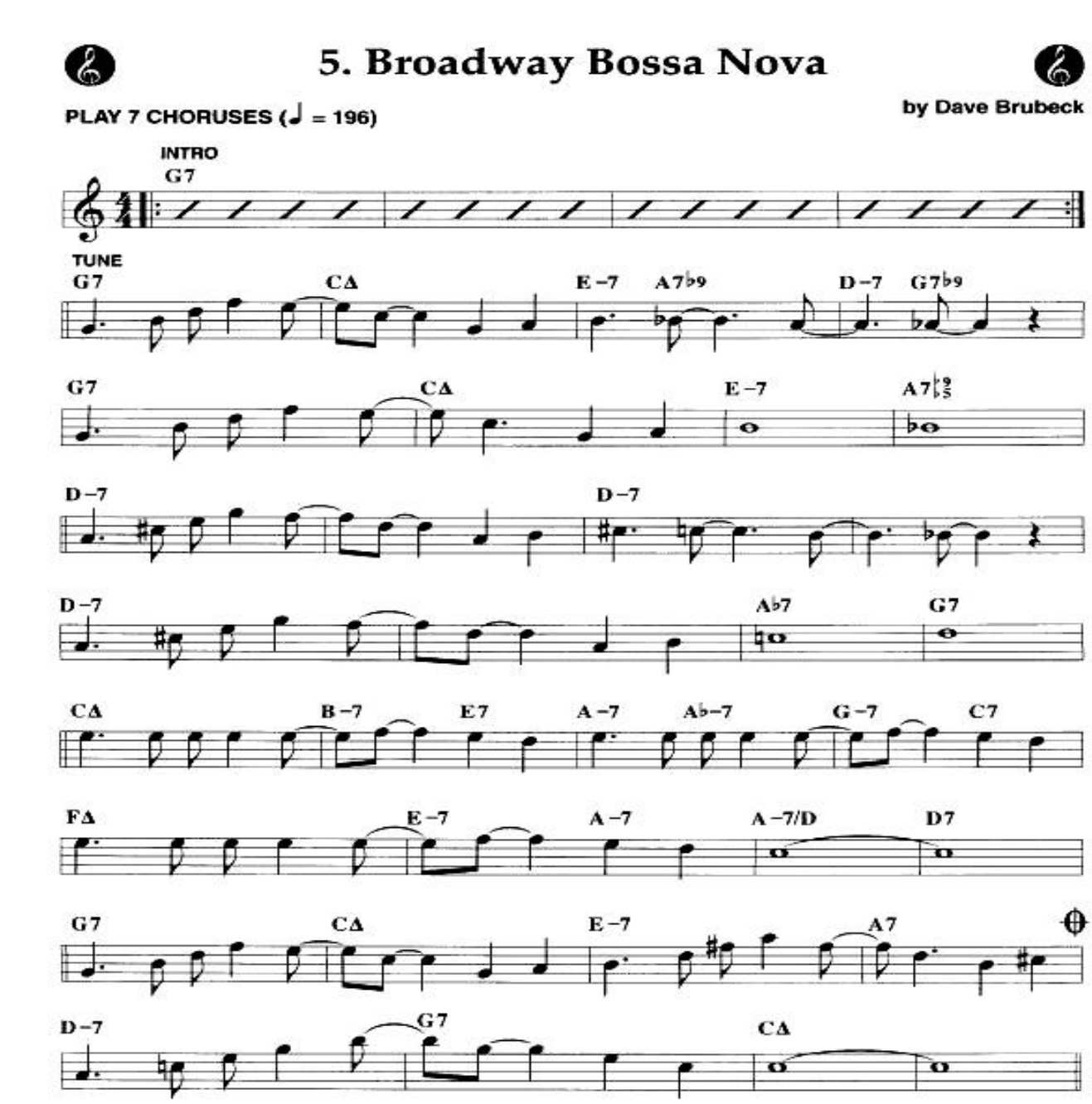


Приложение №28 *Samba de Uma Nota Só* оркестр (см. след. стр.)
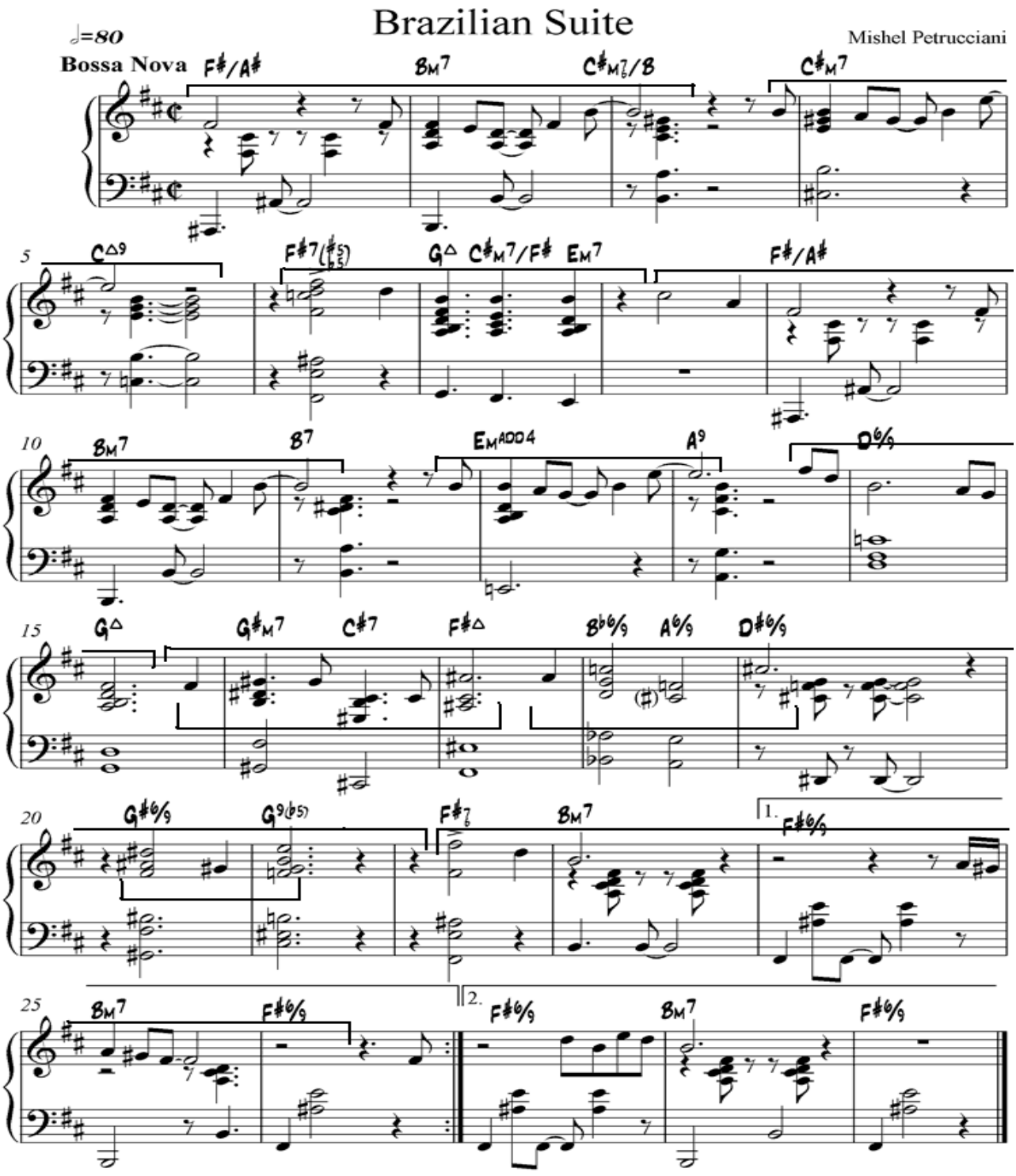
One Note Samba
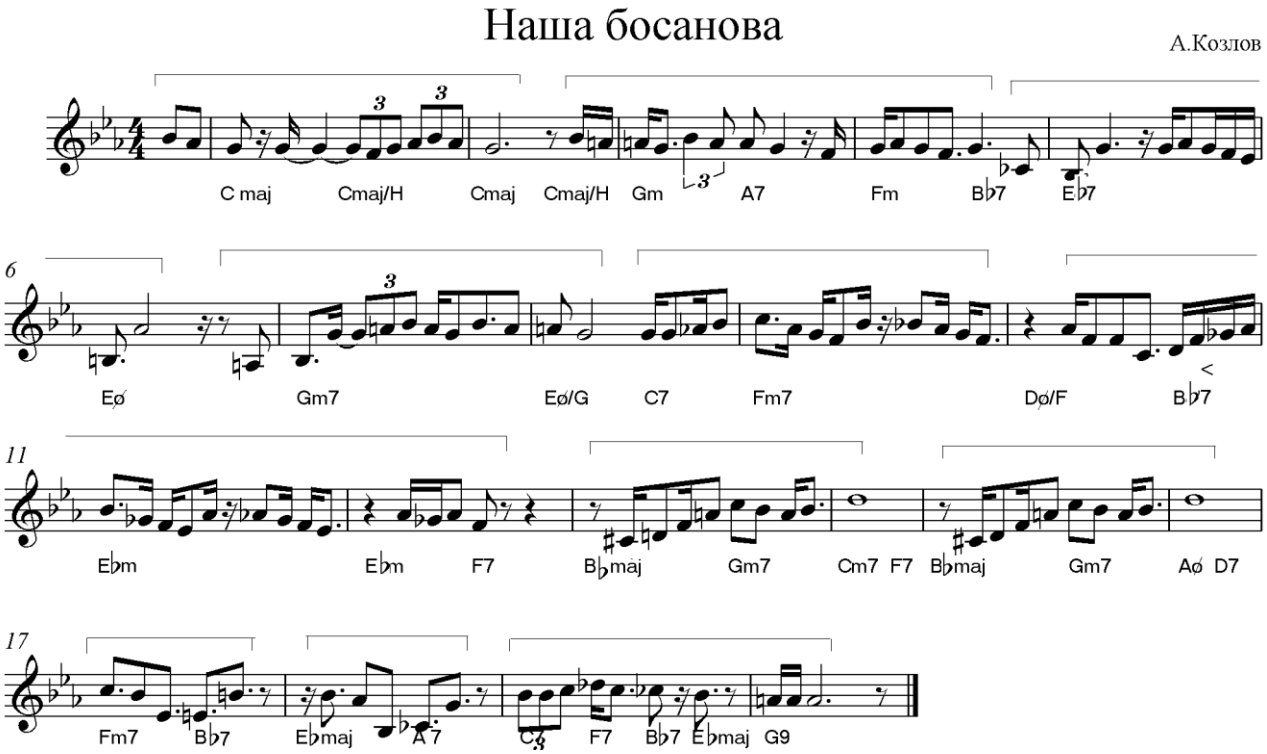


Приложение №29 Брубек *Broadway Bossa Nova*
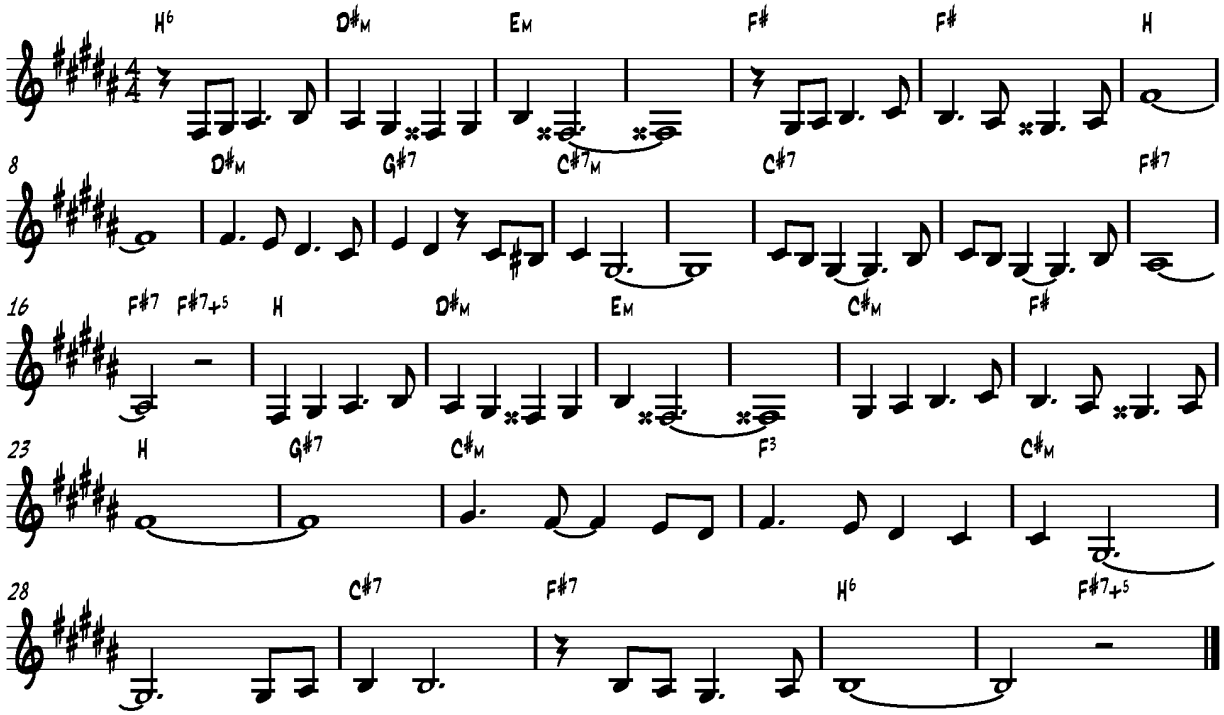


Приложение №30 Петруччиани *Brasilian Suite*
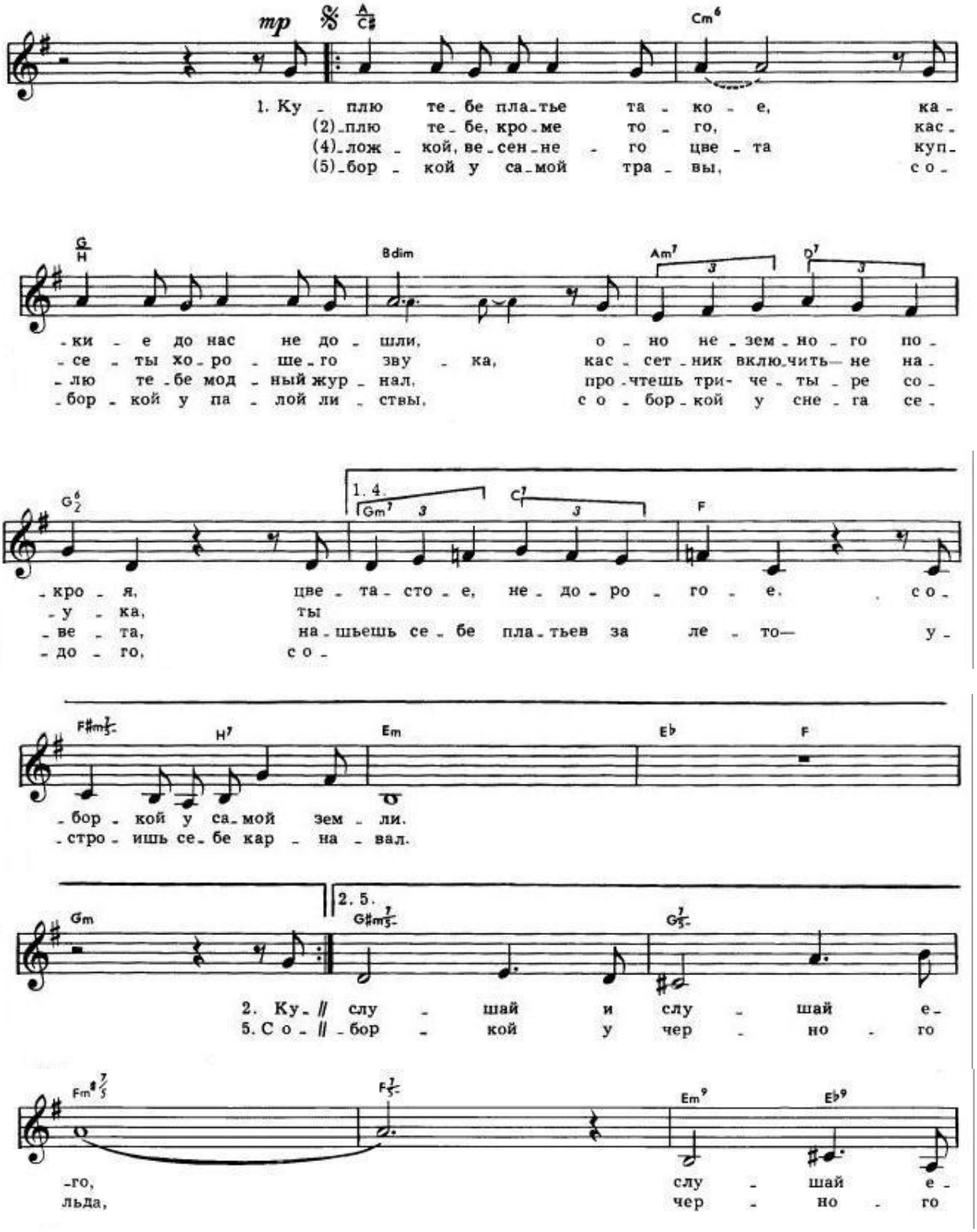


Приложение №31 Козлов «Наша боссанова»
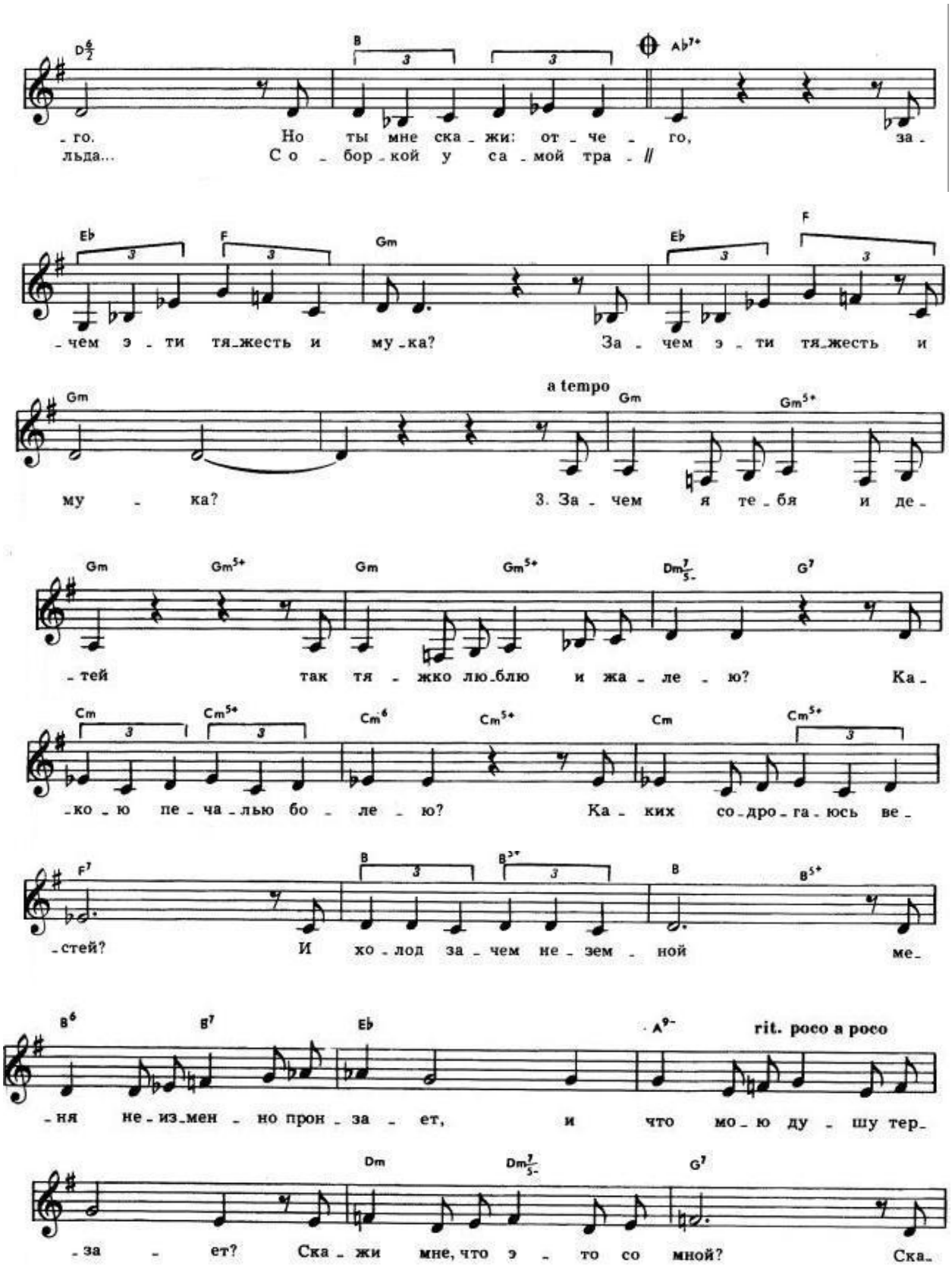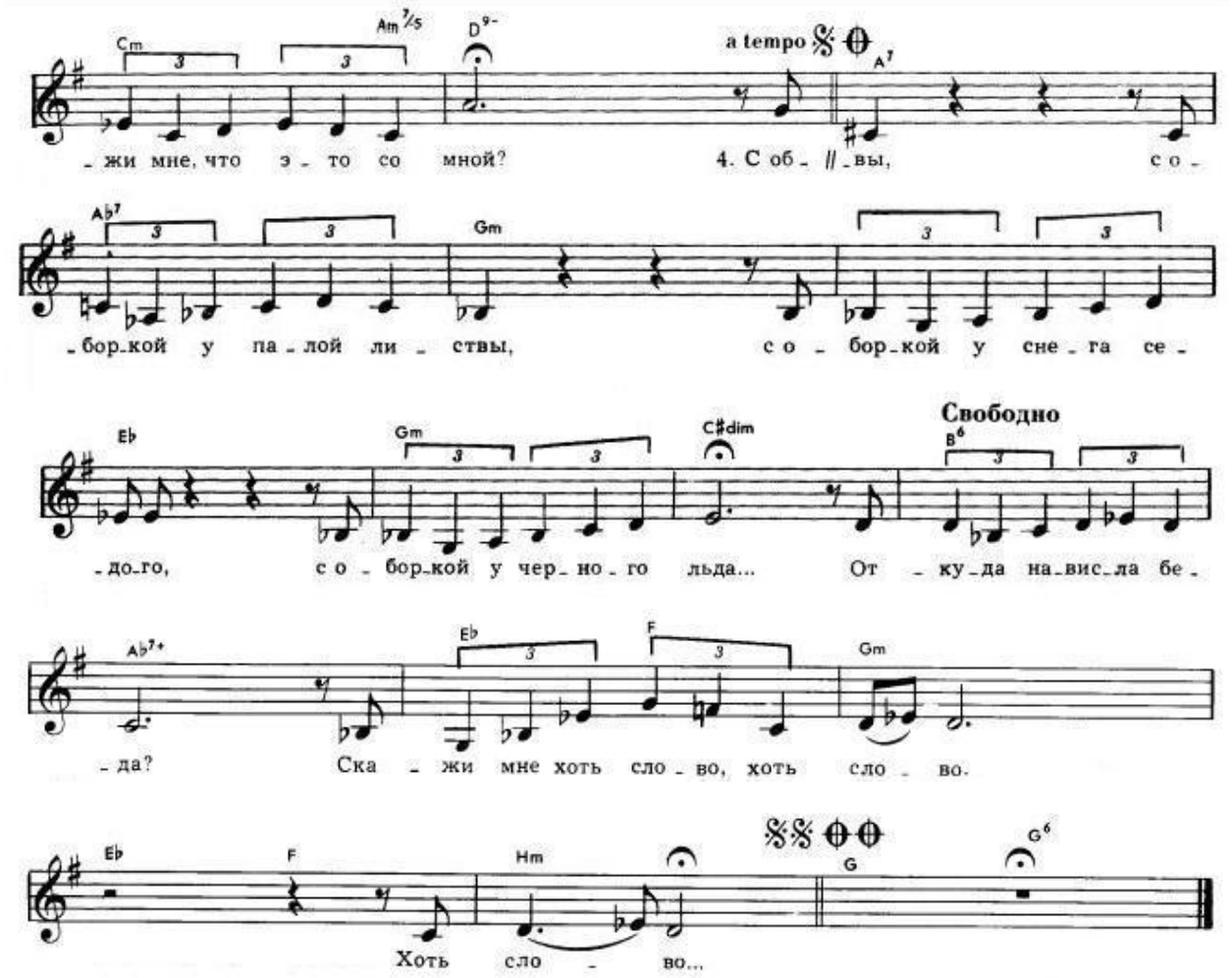


Приложение №32 Визбор Босанова



Приложение №33 Никитин «Куплю тебе платье»
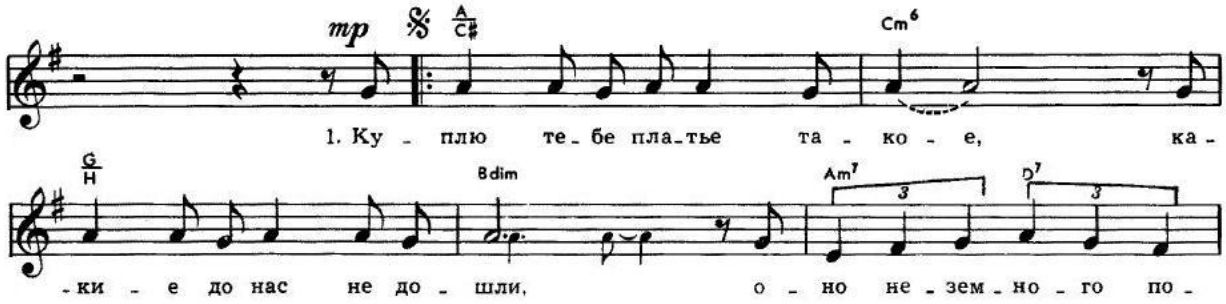



-го. Но ты мне ска-жи: от-че-го, за-
льда... С о-бор-кой у са-мой тра-//
-чем э-ти тя-жесть и му-ка? За-чем э-ти тя-жесть и
a tempo
му-ка? 3. За-чем я те-бя и де-
-тей так тя-жко лю-блю и жа-ле-ю? Ка-
-ко-ю пе-ча-лью бо-ле-ю? Ка-ких со-дро-га-юсь ве-
-стей? И хо-лод за-чем не-зем-ной ме-
-ня не-из-мен-но прон-за-ет, и что мо-ю ду-шу тер-
rit. poco a poco
-за-ет? Ска-жи мне, что э-то со мной? Ска-

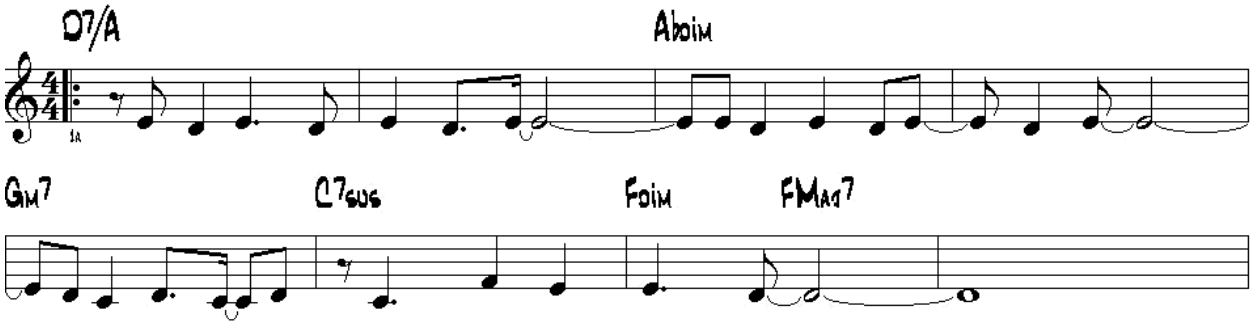


Приложение №34 Никитин — Жобим сравнение мелодии
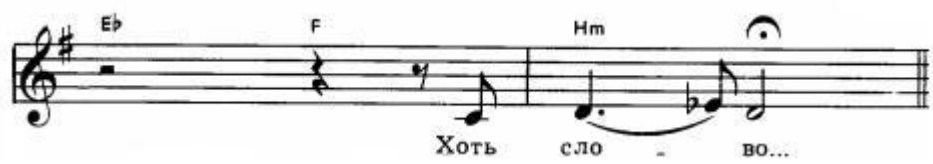
Куплю тебе платье (начало темы)
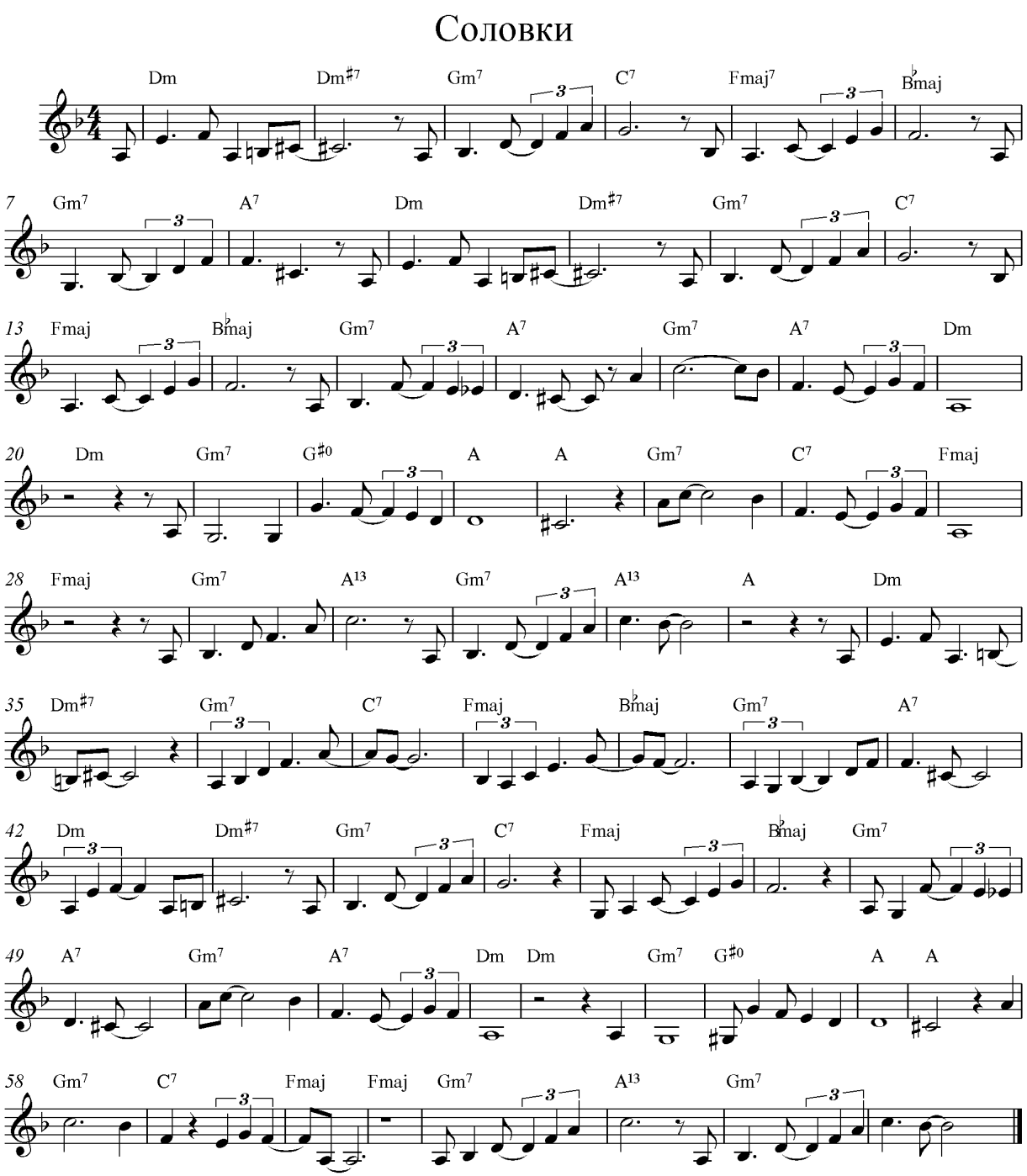


Corcovado



Приложение №35



Приложение №36 Иваси Соловки


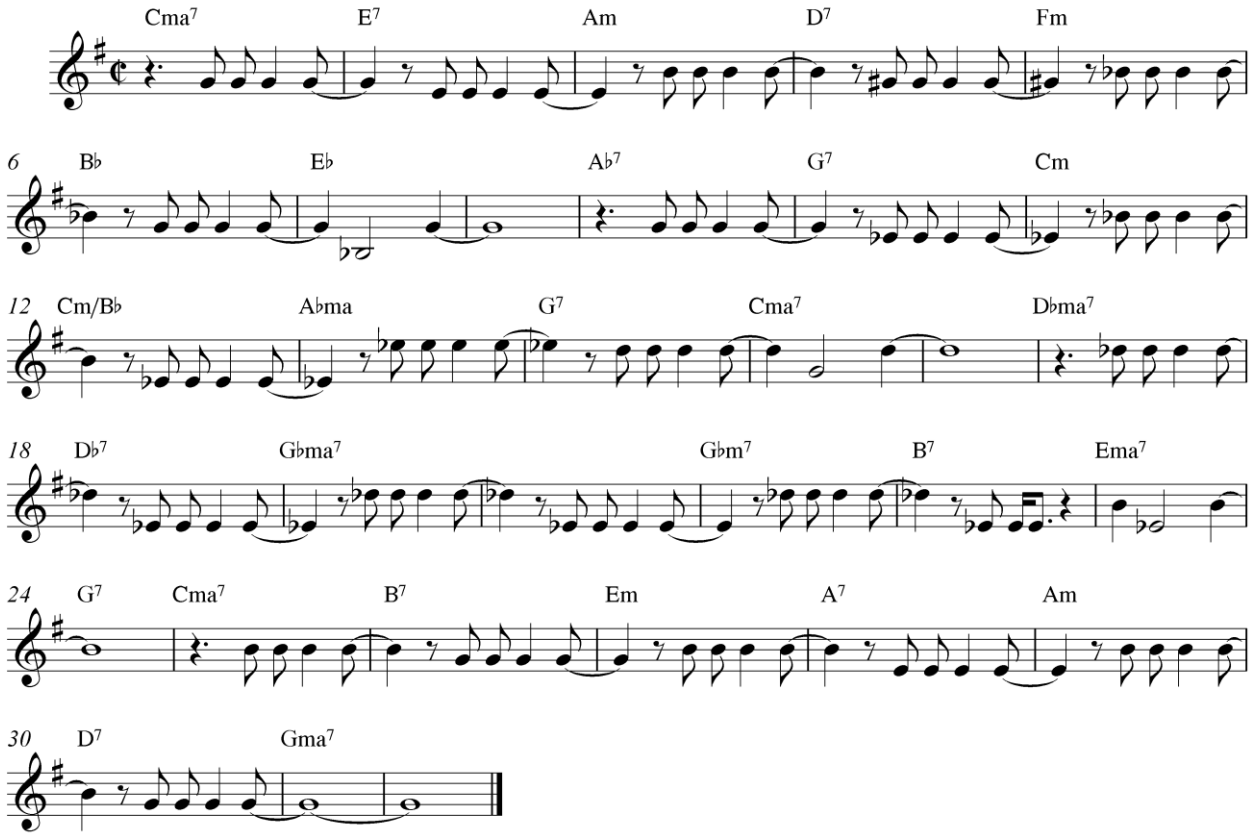
Приложение №37 Кондаков«*Salute to Jobim*»

