

УДК 788.43 + УДК 78.03

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ДЖАЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© 2012 г.

А.Ю. Колесников

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

al.kolesnikoff@yandex.ru

Поступила в редакцию 09.12.2011

Рассматриваются основные этапы и характерные черты взаимодействия академической музыки с различными жанрами джаза, а также некоторые примеры влияния джаза на литературу.

Ключевые слова: джаз, синтез, музыка «третьего течения», фри-джаз.

История джаза едва насчитывает сотню лет. Появившись на заре XX века, джаз с тех пор является отражением большинства современных тенденций, определяющих развитие как академической, так и популярной музыки. Его основу составили множество различных источников, что позволяет говорить о синтетичности самой природы джаза. Наряду с другими сугубо американскими явлениями джаз – продукт смешения не только музыкальных жанров, но и различных культурных традиций.

Своеобразным скелетом для джаза стали европейские классицистическая и романтическая традиции, которые к моменту появления джаза уже являлись частью американского музыкального сознания. На этот скелет и стали накладываться элементы, отмеченные влиянием других культурных пластов. Внимание к ударной секции, полиритмия, частые модуляции тембра и изменения мелодической линии – вот лишь небольшой перечень тех особенностей джаза, которые явились результатом влияния африканской и афроамериканской музыкальных традиций. Джаз отмечен и влиянием сугубо американских явлений, таких, как спиричуэл, искусство менестрелей и др. [1]. В джазе также можно найти отражение влияния латиноамериканской, индийской и других культур.

Мы видим, насколько из разных источников складывался джаз. Подобные изначальные синкретичность и синтетичность позволяют утверждать, что сама природа джаза имеет некоторую генетическую предрасположенность к соединению и смешению в себе элементов различных традиций. И действительно, уже начиная с 20-х годов XX века, джаз начинает искать новые пути развития в еще большем проникновении в европейскую академическую традицию. Ярким примером проявления этой тенденции служит «Рапсодия в блюзовых тонах», написан-

ная американским композитором Джорджем Гершвином в 1924 году (George Gershwin, “Rhapsody in blue”). Попытку соединить две музыкальные системы предпринимал и отечественный композитор Игорь Стравинский. Плодом его разработок в этой области стали «Рэг-тайм» (“Ragtime”, 1917–1918) и «Чёрный концерт» (“The ebony concerto”), написанный специально для джазового кларнетиста Вуди Хэрмана. Похожие попытки предпринимали и другие академические музыканты, среди которых Дюк Эллингтон и Дариус Мийо.

Можно наблюдать и ответный интерес к академической традиции среди джазменов. Так, в 1935 году Арти Шоу записывает «Интерлюдия Си-бемоль» (Artie Show, “Interlude B-flat”). Произведение записано при участии струнного квартета и джазовой ритм-секции. Сам Шоу исполнил партии саксофона и кларнета.

Музыкальные критики середины 50-х годов уже прочили появление нового направления, в еще большей степени соединившего в себе элементы европейской композиции и концепцию джазовой импровизации. И в 1957-м году во время одной из своих лекций Гюнтер Шулер употребил термин ‘музыка третьего течения’, который и стал обозначением этого нового направления. Однако те же критики неоднозначно восприняли появление этой структуры. Многие утверждали, что стремление соединить столь разные по своей сути направления ведёт лишь к тому, что всё лучшее, что есть в музыке этих традиций, меркнет в попытке их синтеза.

Примером музыки третьего течения является альбом Хьюберта Лоуза «Дикий цветок» (Hubert Laws, “Wild Flower” – 1972). Композиции в начале альбома исполнены при участии классического струнного сопровождения, в то время как солирующая партия флейты носит импровизационный, джазовый характер.

Тем не менее, музыкальная структура не распадается на два различных потока. Партия флейты органично вписывается в музыкальную канву, создаваемую секцией струнных. Тщательная композиция струнного сопровождения и импровизационный характер партии флейты в результате создают целостное произведение, не распадающееся на две отдельных части, но находящееся в зыбком, диалектическом единстве.

Ближе к концу альбома секция струнного сопровождения сменяется на ударные, к которым затем присоединяются электрогитара и фортепиано. В этой части альбома Лоуз демонстрирует возможности джаза включать в свой музыкальный словарь язык рок-музыки.

Широкого распространения, тем не менее, эта музыка *третьего течения* не получила. С конца 50-х джаз начинает испытывать влияние академического авангарда, что ведёт к возникновению фри-джаза и других авангардных форм в рамках джазовых произведений.

Фри-джаз стал итогом развития идей академического авангарда на джазовой почве. При этом интерес джазменов к академическому авангарду середины XX века не остался безответным. В то время как джазовые музыканты (такие, как Орнет Коулмен, Сесил Тейлор, Энтони Брекстон и др.) привносят в свою музыку элементы традиции европейского и американского авангарда, многие академические композиторы ищут решение своих задач именно среди джазовых форм. Ярким примером этого явления служит сочинение польского композитора Кшиштофа Пендерецкого «Actions для джазового ансамбля» (Krzysztof Penderecki, “Actions for free-jazz orchestra”).

Из числа джазменов, идеи академического авангарда активно развивал в своих произведениях середины 60-х годов Джон Колтрейн (John Coltrane). Яркими иллюстрациями его наработок в этой области служат альбомы «Солнечный корабль» и «Первая медитация» (“Sun ship” и “First meditation” соответственно).

Не секрет, что значительная часть музыки XX века продолжает черпать вдохновение в идеях немецких романтиков начала XIX столетия. Не остаётся в стороне и джаз, продолжая исследовать природу «экзотических» культур, проявлять интерес к народному и фольклорному. Так, во второй половине XX века появляются исполнители и коллективы, синтезирующие фольклорные традиции с джазом.

Ярким представителем балканского джаза является болгарин Иво Папазов. Кларнетист, родившийся в цыганской деревне, записал не-

сколько альбомов, в которых традиционные балканские мелодии подвергаются джазовой интерпретации. Наиболее известным и характерным примером подобного синтеза является его альбом «Балканология» (Иво Папазов, “Balkanology” – 1991), при сочинении которого музыкант подверг джазовой обработке традиционные турецкие, румынские, болгарские, македонские и даже греческие мелодии. Большое внимание уделено цыганской традиции и обрядовому фольклору. Альбом даёт картину балканских мелодий, переосмысленных через призму джазовых стандартов.

Еще более радикальной трансформации и интерпретации народные мелодии подвергаются в произведениях джазового квартета Бояна Зулфикарпашича (Бојан Зулфикарпашић), боснийца, родившегося в Белграде, а джазовое образование получавшего во Франции и США. В совместных записях Бояна и французского саксофониста Жюльена Луро (Julien Lourau) традиционные балканские мелодии переосмысляются и исполняются с участием не народных инструментов, а традиционно джазовых. В одном из интервью Жюльен Луро отмечает, что ему пришлось полностью перестраиваться, едва ли не переучиваться, чтобы играть эту музыку.

Если говорить о более традиционных для джаза синтетических формах, то нельзя не вспомнить Майлза Дэвиса (Miles Davis), который поучаствовал в формировании едва ли не всех джазовых направлений второй половины XX столетия, начиная с фри-джаза и фьюжина, заканчивая джаз-хопом. В 1985-м году он выпускает альбом «Вы под арестом» (Miles Davis, “You are under arrest” – 1985) на котором делает интерпретации нескольких важных произведений популярной музыки 80-х годов. Так, например, «Human Nature» является интерпретацией одноимённого произведения Майкла Джексона, а “Time After Time” – джазовой версией популярной композиции американской певицы Синди Лаупер (Cyndi Lauper). И если на “You’re under arrest” Дэвис пытается совместить джаз и популярную музыку 80-х, то на последнем альбоме его внимание привлекает еще одно направление в эстрадной музыке – хип-хоп. Альбом, получивший название “Doo-Vop”, не был закончен по причине смерти музыканта, однако Дэвис успел записать и свести 6 треков, которые явились отражением его экспериментов в области синтеза этих двух культур. В качестве основы Дэвис использует хип-хоп бит, на который накладывает партии саксофона и сэмплы. Некоторые треки отмечены наличием характерной хип-хоп читки.

Таким образом, мы можем видеть, что джаз, уже по природе своей являющийся синтетическим образованием, продолжает скрещивать внутри своих произведений традиции, культуры и жанры, соединить которые в рамках одной музыкальной структуры до этого не представлялось возможным.

Не остаются в стороне и немusикальные виды искусства, заимствуя у джаза идеи, методы и приёмы. Влиянием джаза, например, отмечена литература XX столетия.

Ярый поклонник джаза аргентинский писатель Хулио Кортасар не только зачастую упоминал в своих произведениях сочинения знаменитых джазменов, но и сам пытался перенести музыкальные приёмы на литературную почву. В одном из своих эссе он пишет:

«Рассказы <...> и поэзия, в том смысле, какой мы в них вкладываем после Бодлера, – одного происхождения <...> Жизнь им дают изумление и неожиданность, некий сдвиг, нарушающий “нормальное” состояние сознания <...> Мой опыт подсказывает мне, что рассказы, во всяком случае те из них, какие я пытаюсь охарактеризовать сейчас, лишены структурных особенностей прозы. Когда бы мне ни приходилось просматривать переводы моих рассказов (или пытаться переводить чужие, например, Эдгара По), я снова и снова убеждаюсь, насколько сила воздействия и смысл рассказа зависят от тех особенностей, которые составляют своеобразие стихов, а также джаза: напряженность, ритм, внутренняя пульсация, непредвиденные в рамках предвиденных параметров, та роковая свобода, для которой любая замена таит в себе невозможные утраты» [2, с. 7].

Какими же приёмами пользуется автор для создания подобного *джазового* эффекта? Постараемся ответить на этот вопрос, внимательно ознакомившись с рассказом Кортасара «Ночью на спине, лицом вверх» из сборника «Конец игры». В основе рассказа два повествовательных пласта, которые можно сравнить с мелодическими линиями в музыкальном сочинении. На протяжении первой половины произведения они чередуются, имея равное значение. Двухголосие начинает нарушаться ближе к концу произведения, когда *индейская* линия начинает вытеснять *современную*. При этом элементы одной «темы» неожиданно начинают всплывать в тексте другой (на одно-два предложения, или даже фразы), создавая ощущение дополнительного напряжения. Подобную манеру повествования можно сравнить с тем, что в джазе называется *свинг*.

Свинг – музыкальный приём, при котором музыкант (чаще всего исполнитель солирующей

партии) начинает притормаживать и как бы оттягивать развитие мелодии на себя, при этом основной ритм продолжает пульсировать, как часы. Ритмические бреши, образованные таким образом, создают дополнительное напряжение на 2–3 секунды и тут же исчезают.

Вернёмся к рассказу. В конце повествования обе линии сливаются в одну, действуя подобно музыкальному контрапункту, пока акценты окончательно не смещаются. Линия с мотоциклистом, которая была ведущей, утрачивает свой доминирующий характер и становится ведомой (в рассказе это реализуется следующим образом: то, что было сном, становится реальностью, а то, что изначально было реальностью, становится сном, и уже индеец видит сон про человека на «огромном металлическом насекомом»). Коды не следует, наоборот, рассказ обрывается в момент наибольшего напряжения.

Это далеко не единственный случай подобного полифонного повествования с использованием рваного, буквально синкопированного ритма. Подобный приём можно увидеть в таких рассказах Кортасара, как «Непрерывность парков» и «Аксолотль».

Джазовым влиянием, идеей импровизации отмечены целые направления и техники. Достаточно присмотреться к романам Уильяма Берроуза (с его концепцией *нарезки*), Джека Керуака или вспомнить технику «автоматического письма» сюрреалистов. Так, исследователи творчества Берроуза отмечают, что одной из отличительных черт его стиля являются образы и фразы, то и дело повторяющиеся в разных работах. Эти «частицы» складываются вновь и вновь в бесконечном множестве комбинаций, принимая характер музыкальной темы, которая просто по-новому обыгрывается и интерпретируется. Будь Берроуз джазменом, его бы непременно следовало отнести к импровизаторам вариационного типа, таким, как Луи Армстронг, который брал тему и снова и снова по-новому её обыгрывал. Отсюда и странная форма романов Берроуза, который не был удовлетворен теми рамками, которые навязывала ему литературная традиция. Именно импровизация, свинг, синкопа даруют необходимую свободу, которая ведёт к написанию таких романов, как «Интерзона» у Берроуза или «Игра в классики» и «Книга Мануэля» у Кортасара.

Список литературы

1. Meeder C. Jazz: the basics. New York: Routledge, 2008. P. 19–30.
2. Кортасар Х. Эпосы и мэопы: стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2004. 224 с.

SYNTHETIC FORMS IN JAZZ MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

A.Yu. Kolesnikov

Main stages and peculiarities of the interaction of classical music with jazz are considered. Some examples are given of the influence of jazz on literature.

Keywords: jazz, synthesis, "third stream" music, free jazz.