

В. Н. Сыров

Современный джаз как стилевой феномен

Аннотация:

В статье современный джаз рассматривается как стилевой феномен. Формулируется понятие индивидуального стиля в джазе как своеобразия творческого облика джазмена и его музыки, которое выражается через комплекс звуковых, ритмических и интонационных «постоянств». Рассматриваются наиболее распространенные сегодня стилевые модели и сплавы: от боп-фьюжн до современных фри-джазовых образцов. Прослеживается их преломление в творчестве крупнейших мастеров джаза

Ключевые слова: джаз, джазовый стиль, мэйнстрим, боп, фьюжн, Монк.

V. N. Syrov

Modern jazz as a style phenomenon

Abstract:

The article examines modern jazz as a style phenomenon. A notion of individual style in jazz is formulated as originality of a jazz artist's creative character and music, which is expressed through a set of sound, rhythmic and intonational "constants". The article also analyses the most characteristic styles and trends: from bop-fusion to modern free-jazz. They are shown through their realization in the creative work of most prominent masters of jazz.

Keywords: jazz, jazz style, mainstream, bop, fusion, Monk.

Размышления о современном джазе логично начать с упоминания о дискуссии пятнадцатилетней давности, состоявшейся на портале Jazz.ru. Ее инициатор Михаил Бутов выступил в одном из выпусков журнала «Полный джаз» с рецензией на перевод книги Шапиро-Хэнтоффа «Послушай, что я тебе скажу», в которой высказал свою критическую точку зрения на нынешнее состояние джаза. По его мнению, главная проблема заключается в том, что джаз из самобытного искусства превратился в товар для потребления. Развивая эту идею, автор приходит к выводу, с которым здравомыслящему чело-

веку, наблюдающему и слушающему разногласный джаз, трудно согласиться: «Джаз умер, не пережил своего века, джаз на сегодня... исчерпал свои творческие ресурсы, и его лучшие времена — в прошлом» [1].

А как же, спросим мы, новаторы джаза? Где они? По мнению М. Бутова, творчество их давно коррумпировано, а якобы «свободные эксперименты укладываются в тесные, давно очерченные и известные рамки идеологий звукозаписывающих лейблов или культурных групп» [1].

Критически оценивая современный джаз («пережеванный, проглоченный и усвоенный»), Бутов противопоставляет ему джаз традиционный, прежде всего новоорлеанский, о котором отзывается с большой любовью: «Ранний джаз невероятно креативен, ни о каких монотонно повторяющихся примитивных моделях и кондовой архаике тут и речи нет. Требуется только читать его послание на его собственном языке — во всяком случае, не ждать того, чего он дать никак не может (звуковых красот, например), и не пропускать в то же время мимо ушей и ума все, что в нем обладает поистине ценностью бриллианта» [1].

Вступившие в дискуссию оппоненты подвергли подобную позицию критике, говоря о том, что современный джаз разнообразен и несводим к одному шаблону. При обсуждении был озвучен широкий спектр мнений, в которых, как в капле воды, отразилось многообразие творческих установок самих джазменов, следующих разными путями. А это противостоит «охранительной идее» объявить какое-то одно направление главным, сделать из него «икону» со всеми вытекающими последствиями. Кстати, а не здесь ли таятся зародыши мейнстрима и последующей гомогенизации языка джаза? Во всяком случае, энтропийные процессы в этой области реальны и представляют серьезную угрозу для джаза. Оттолкнемся от этой мысли.

Представим джаз как огромный звуковой массив. У обширного основания лежит низинный слой — *квазиджазовая* продукция,

рутина, псевдоджаз. Его можно услышать на джазовых фестивалях, в учебных заведениях, на песенных телевизионных конкурсах, в рекламных клипах и т. д. Здесь же — и музыка откровенно коммерческого плана, как, например, *smooth-jazz*. В профессионализме ей не откажешь, но главная ее функция — развлекательно-релаксирующая. Поднимаясь выше, мы пересекаем пласт музыки *ординарной*. В отличие от предыдущей, музыка эта вроде бы не вызывает негативных эмоций, но и радостных не сулит. Еще выше располагается пласт, который уже содержит проблески творческой индивидуальности, здесь нередко и «лица необщее выражение», а следовательно, — и приметы самобытности.

И вот мы на вершине, где сосредоточен «цвет» джаза, его высшие достижения и открытия. Авторы их — это первопроходцы, реформаторы, самобытные личности, каждый со своей неповторимой аурой: Луи Армстронг и Дюк Эллингтон, Чарли Паркер и Телониус Монк, Майлс Дэвис и Джон Колтрейн, Джанго Рейнхардт, Чарли Мингус и многие другие, чье влияние на становление джаза со временем лишь возрастает. Таким образом, синхронический, одномоментный взгляд на наш объект сменяется аспектом диахроническим, эволюционным, существование которого находится в непрерывном движении и круговороте. Особенно сегодня, когда прямо на наших глазах созревают, живут и гаснут творческие импульсы, создавая динамичный и изменчивый звуковой мир.

Благодаря этой изменчивости в современном джазе, многоликом и пестром, возникают разнообразные комбинации стилистических «обертонов». Но при этом сохраняется тенденция, с одной стороны, к многообразию и индивидуализации выражения, а с другой — к единообразию и гомогенности. Это противоречие остается главной движущей силой, определяющей весь ход джазовой эволюции¹. Возвышение одной стороны ведет к расцвету самых разных жанров и форм джаза, а другой — означает уклон в стабильность, мейнстрим и

вероятность стагнации. Своеобразным индикатором данного процесса является стиль, что позволяет взглянуть на джаз как на стилевое явление, применить к нему методы стилевого анализа².

Как и в «большой» музыке, стили в джазе проявляются в разных аспектах: историческом, географическом, национальном, определяемом менталитетом и традициями данной культуры; также сложились индивидуальные стили, которые, в свою очередь, содержат стили отдельных этапов творчества, школ, направлений. При всей широте стилевого спектра индивидуальные формы заметнее всего. И основной критерий здесь — узнаваемость того или иного образца на жанрово-стилевом фоне³.

Исторические стили (они же — направления), формирующие эволюционный базис джаза, сменяют друг друга с регулярной и учащающейся периодичностью, и вряд ли мы спутаем новоорлеанский стиль со свингом, а би-боп — с «прохладным джазом». Но не все так просто: не всегда можно различить, скажем, кул-джаз и «третье течение» или бибоп и хард-боп. К тому же существуют промежуточные, переходные, гибридные формы и миксты, когда однозначная атрибуция в принципе невозможна.

На фоне исторических стилей выделяются стили индивидуальные. Например, есть классический бибоп, но какие разные преломления его у Паркера, Гиллеспи, Монка! И тут выясняется, что не так уж един этот бибоп, как кажется на первый взгляд. Да и кроме того, наряду с классическими образцами в его истории были и фигуры далеко не перворазрядные, например, саксофонист Сонни Ститт. Будучи неплохим альт-саксофонистом, он освоил паркеровскую манеру игры настолько, что, как говорят, и сам Паркер не всегда мог отличить свою запись от записи Ститта. Несомненно, это больше похоже на легенду, так как при внимательном вслушивании трудно не заметить, что паркеровский стиль здесь несколько упрощен, звучание более «плоское», а интонирование сглажено. Таким образом, анализ стилистической

стороны музыки позволяет отличить оригинал от копии.

Сформулируем понятие индивидуального стиля в джазе: это — своеобразие творческого облика джазмена и его музыки, которое выражается через комплекс звуковых, ритмических и интонационных «постоянств». Комплекс этот неотделим от импровизационной природы музыки, свингового ритма, блюзового интонирования, благодаря чему один импровизатор отличается от другого даже в рамках единого направления, одно стилевое направление — от другого и, более того, джаз как «музыкально-творческий вид» — от других музыкальных видов «третьего пласта». Это определение также позволяет говорить о своеобразной «джазовости», отличить оригинал от имитаций и подделок, а творца — от эпигонов.

Теперь обратимся к материалу. Какие же стилевые направления доминируют на концертной эстраде в наши дни? Какие «стилевые маршруты» существуют сегодня на карте джазового мейнстрима?

Среди множества стилей и подстилей, которые джаз накопил за свою более чем вековую историю, особенно актуальны сегодня два: во-первых, боп в его различных модификациях (хард-боп, нео-боп, пост-боп) и, во-вторых, фьюжн, включающий в себя и модальный пласт. За ними следуют свинговая и фри-джазовая стилистики, обе легко соединяются с иными стилями (особенно с бопом). В меньшей степени востребована новоорлеанская модель, по которой ностальгирует М. Бутов и которая в диксилендовом формате звучит как музейный экспонат. Тем не менее не является музейной сама идея коллективной импровизации, идущая от новоорлеанцев и получившая новую жизнь в «черной музыке» фанки и госпел-джаза. Вспомним Чарли Мингуса с его экспериментами в этой области.

Стилевой микст боп-фри весьма характерен для наших дней, о чем свидетельствует творчество таких мастеров, как Стив Колмен, Мухал Ричард Абрамс, а из более молодых — Виджай Айер и Рудреш Махантаппа. Все они ис-

ходят в целом из боповских идиом, обогащая и усложняя их разнообразными, в том числе и фри-джазовыми, элементами. Перед нами — один из перспективных путей обновления джазового языка, у истоков которого стоял создатель фри-джаза Орнетт Коулмен, накрепко связавший его с боп-традицией. Сегодня уже всем ясно, что традиционный боп с его исхоженными маршрутами требует капитального реформирования. В частности, именно это еще в 60-е пытался осуществить Майлс Дэвис, когда внедрял в импровизацию модальные лады.

Вполне реально, что на наших глазах формируется и другая модификация бопа — боп-фьюжн. Интересно то, как, смешиваясь и обогащая друг друга, два по времени далеких стиля входят в резонанс, образуя новые сплавы и модификации. К такому сложному стилю тяготеют многие мастера фьюжн — Джо Завинул, Чик Кория, Дэйв Холланд, каждый из которых создал свой вариант этого сплава.

Стилистические схождения и переклички возможны не только на базисе бопа. Вот, например, альбом пианиста Джейсона Морана “ALL RISE: A Joyful Elegy For Fats Waller”, в котором темы основателя фортепианного страйда в окружении музыки эпохи свинга раскрываются неожиданно по-новому. Например, известная “Honeysuckle Rose” звучит в духе джаз-рокового фанка, а знаменитая “Handful Of Key” соединяет страйд 30-х и фри-джазовые структуры. Уоллеровский стиль прорывается здесь сквозь «алеаторические» звуковые массы, что вносит в музыку мощный заряд озорного веселья — а это неперменный атрибут джаза всех времен. «Толстяк» Уоллер жив!

Наряду с новыми стилевыми ориентирами джаз обнаруживает интерес к собственным корням и после очередного расширения своих территорий пытается осмыслить пройденный путь, сохранить то, что было найдено в этой области. И это, кстати, корреспондирует с тем, что происходит в академической музыке в ее эволюции после авангарда. Известно, что начиная с 40—50-х годов, с возникновения бибопа, джаз стремительно усложняется, достигая

в 60—70-е своего апогея, а в наиболее радикальных формах перерождается в качественно новую разновидность «пост-джаза». Но к концу века центробежный вектор сменяется центростремительным, полистилистика — моностилистикой, радикализм — умеренностью. Возникает джаз, который возвращается к своим истокам, он ценит школу, традицию.

Каковы мотивы такого возврата? Возможно, они связаны со слушательской аудиторией: неслучайно именно в это время происходит оживление интереса поклонников джаза к забытым пластам джазовой классики. Переиздаются старые записи, растут продажи дисков, проводятся соответствующие фестивали. С другой стороны, показательна творческая эволюция многих корифеев, которые в 70-е удивляли своими новациями, рейдами «к новым берегам». В 90-е их маршруты несколько меняются, они черпают вдохновение в музыке прошлого, в самой джазовой традиции.

Один из них — Джон Маклафлин, создатель уникального Mahavishnu Orchestra, в 90-е выступает в различных камерных, в том числе акустических, составах, а в альбомах “Time Remembered — John McLaughlin plays Bill Evans” 1993 г. и “The Promise” 1997 г. охотно работает с джазовой классикой (“Waltz for Debby”, “Django” и “Thelonius Melodies”)⁴. Его соратник по стилю фьюжн, пианист Херби Хэнкок в 90-е записывает “The New Standard” и “Imagine Project”, в которых в качестве джазовых стандартов берутся мелодии поп- и рок-музыки. Героем альбома 1997 года становится Джордж Гершвин (“Gershwin’s World”). Даже Кит Джарретт выпускает в 1999 году необычный для него альбом «ночной музыки» “The Melody At Night, With You”.

В свете этих перемен выделяется фигура Чика Кории, создавшего в 70-е такие джазовые шедевры, как «Испания», «Фиеста», “Armando’s Rumba”, «Хрустальная тишина», в которых открылся мир небывалых звучаний, ритмов и интонаций. В 90-е он со своими музыкантами отходит от гегемонии «электрического» стиля, записывает в «акустическом» формате серию

традиционных стандартов, обнаруживая вкус к джазовой классике, о чем свидетельствуют альбомы “Acoustic Band” (1989), “Expression” (1994) и “Remembering Of Bud Powell” (1997).

В 2000-х тенденция получает новое подтверждение в «именных» композициях и музыкальных портретах, в этой галерее — Телониус Монк, Бад Пауэлл, Арт Тэйтум, Билл Эванс и др. Воссоздавая стиль гигантов джазового искусства, Чик Кория использует не только их темы, но и характерные стилистические краски, фактурные рельефы, аранжировки, композиционные схемы — словом, весь богатейший «словарный» арсенал современного джаза. Показательно, что к процессу парафразирования подключается и материал неджазовый — пьесы Бартока, прелюдии раннего Скрябина и др.⁵ Стилевая техника у Чика Кория необыкновенно тонка — несомненно перед нами один из мастеров-стилистов. Недаром за его плечами школа Майлса Дэвиса, которого многие считают джазовым Стравинским. Блестящим примером «променада» по стилям и одновременно их пародирования является композиция “Autumn Leaves”, записанная в дуэте с Бобби Макферрином в 1991 году в альбоме “Play”.

Говоря о джазовой традиции, отметим фигуру, которая сегодня воспринимается как некий эталон этой традиции. Это фигура Телониуса Монка. Не будет преувеличением сказать, что современный джаз, по крайней мере, фортепианный, развивается под знаком его музыки. Сегодня она востребована как никогда. Во-первых, записываются и переигрываются темы и композиции Монка, а во-вторых, развивается само монковское мышление, оно воссоздается опосредованно, иногда в форме «вариаций на стиль», иногда — пародий или загадочных намеков-аллюзий. Джазмен здесь может дать волю своей изобретательности и фантазии. Примеров много. У того же Кории это — “Monk’s Mood” в альбоме “Expressions” (1994), “Blue Monk” в альбоме “Solo Piano. Portraits” (2014), а также альбом “Solo Piano: Standards” (Part 2; 2000), где монковские темы занимают значительное место.

Более сложная работа — пьеса “The Only One” из нового альбома “The Art Of Conversation” Кенни Баррона и Дэйва Холланда. Музыка с первых же звуков погружена в монковскую ауру, это именно мышление в монковском духе — все здесь, начиная с угловатой темы с пониженными квинтами в гармонии и кончая ритмической раскачкой, служит созданию этого духа. И хотя музыка в целом тяготеет к боп-свинг-мейнстриму, сделана она тонко, со вкусом, изобретательно, без малейшего налета традиционности.

Из других рефлексий отметим альбом “TEN” Джейсона Морана с пьесой “Crepuscule With Nellie” и особенно альбом “Epistrophy” Рэна Блэйка, большинство пьес которого построены на монковском материале. Метод Блэйка отличается самобытностью: это не стилизация, не парафраз и не транскрипция. Скорее перед нами глубинное, опосредованное претворение первоисточника и одновременно взгляд на него как бы со стороны (“Criss-cross”, “Epistrophy” и особенно “Round Midnight”). При этом атмосфера энигматики Монка сохраняется. Несомненно, Блейк — пример попадания в стилистическую «десятку», несмотря на то что знаменитый монковский свинг смещается куда-то на второй план, как бы размагничивается (“Criss-cross”). То, что делает Рэн Блэйк, далеко по звучанию от комфортности современного smooth или фанка. Перед нами существенно переосмысленная европейская традиция, которая побывала в лабиринтах постмодернистической деконструкции. Удивительно, что европейское в джазе в данном случае инициирует темнокожий музыкант, что заставляет вспомнить другого афроамериканца — Джона Льюиса, вклад которого в артизацию джаза и превращение его в высокое искусство трудно переоценить.

Сегодня европейское в джазе предстает как неоднородный и противоречивый процесс. С одной стороны, это уважаемые транскрипции классики в духе Жака Люсьера (пусть мало вдохновляющий), с другой — претворение самой европейской ментальности, что мы видим у Льюиса, Блейка, Джаррета и др.

В этой связи заслуживает внимания продукция известного лейбла ECM, адресованная европейскому интеллектуалу и сосредоточенная в большей степени на созерцательных образах и состояниях. На ECM записывались Чик Кория, Кит Джаррет, Ян Гарбарек, Пэт Мэттини, Авишаи Коэн и др. С одной стороны, несомненно, это один из пластов, связанных с европеизацией джаза, с другой — выход на просторы вневропейской, так называемой «мировой» музыки. Эксперименты Яна Гарбарека свидетельствуют об этом.

Завершая экскурс в область стилистики современного джаза, мы убеждаемся в активности и многообразии его форм, видим, что джаз «непоседлив», живет достаточно полноценной жизнью, а «страхи» о его поглощении потребительской средой сильно преувеличены. Конечно, проблемы есть. Так, несмотря на то что джаз давно перестал быть *popular music*, его пробуют «на зуб» шоу-бизнес и реклама. Используют как торговую марку, бренд, видимо, по той же причине, что и классику, которая в рекламных клипах и заставках становится символом настоящего.

С другой стороны, девальвация происходит и внутри джазовой среды, и в этом уже повинны сами джазмены с их консерватизмом, приверженностью к привычным схемам, бесконечным тиражированием одних и тех же прогрессий и паттернов. Такова, в частности, идеология и практика мейнстрима. Когда-то он означал направление в музыке 30—40-х, то есть был понятием стилевым. Сегодня мейнстрим меняет свой статус и становится все больше понятием оценочным, причем с отрицательным смыслом — как консервативный элемент джаза, ослабление творческого импульса.

Остается надеяться, что в противоборстве индивидуализации и гомогенизации последняя не перевесит. Тем не менее идет напряженный поиск настоящего, подлинного, и итог станет ясен в ближайшем будущем. Возможно, открытием станет новая этника или электроника в соединении с джазовой медитацией. Либо это будет необыкновенный стилевой импульс, при-

зыв к объединению и синтезу лучшего в джазе, либо, наоборот, — к обособлению в рамках многочисленных культур, стилей и жанров. В любом случае эта являемая в стиле суть джазовой экзистенции и дает надежду на будущее джаза.

Примечания

- 1 И не только джазовой: подобное мы наблюдаем и в других видах музыки «третьего пласта», например, в рок-музыке, для которой оппозиция «индивидуализация — гомогенизация» весьма актуальна [См.: 3].
- 2 Одним из первых у нас этот вопрос поставил О. Коваленко [См.: 2].
- 3 На Западе давно существует методика так называемого «слепого тестирования» (“blind test”), которая прекрасно подходит для стилевой атрибуции джаза.
- 4 Впрочем, не оставляет основной ориентальной индийской сферы (проект “Shakti”).
- 5 По пути оджазирования музыки романтизма следуют многие европейские мастера. Среди них — голландские музыканты Фрэнсиен Ван Тюнен и Джесси Ван Руллер. Они вдохновились поэзией Бориса Пастернака и записали в 2006 году альбом «Музыка», где собраны транскрипции произведений Шумана, Брамса, Дебюсси, Сати, Равеля, Шостаковича. Скрябин там также присутствует (Этюд си-бемоль мажор ор. 8). В целом, заметим, что переигрывается ранний Скрябин, видимо, поздний, «прометеевский», джазменам пока еще «не по зубам». Или же это нереально в принципе?

Список литературы

1. *Бутов М.* [Эссе на перевод книги Шапиро-Хэнтоффа «Послушай, что я тебе скажу» // Полный джаз. — 2000. — 15 ноября. — Вып. 38 (96). — URL: <http://www.jazz.ru/mag/96/review.htm>. Дата обращения: 13.04.2016.
2. *Коваленко О.* Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1997. — 204 с.
3. *Сыров В.* Стилиевые метаморфозы рока. — СПб: Композитор, 2008. — 312 с.