

© Сыров В. Н., 2014

К ТИПОЛОГИИ СТИЛЯ ДЖАЗОВОГО ТВОРЦА

Джазовое искусство в статье рассматривается в типологическом аспекте. Автор отталкивается от идеи Мартина Уильямса о существовании в джазе «интуитивных импровизаторов» и «синтезирующих композиторов». Развитие этой идеи позволяет раскрыть феномен многообразия стилевых явлений джаза и понять логику его сложной эволюции.

Ключевые слова: джаз, стиль в джазе, история джаза, афроамериканские музыкальные жанры, джазовый импровизатор и композитор

Если появление джаза на свет видимо так и останется приблизительно датируемым событием, то сама история джазовых стилей исследована достаточно подробно, ее маршруты расписаны вплоть до мельчайших деталей. Чем ближе к нашему времени, тем более густой и запутанной становится сеть этих маршрутов. И все труднее пользоваться одновекторным, линейным графиком, который сложился в исторической топографии джаза. Авторы, как правило, начинают с афроамериканских истоков (африканский фольклор, театр менестрелей, спиричуэлс, блюз, регтайм) и излагают эволюцию джаза поступенно, этап за этапом, стиль за стилем (нью-орлеанский джаз – свинг – боп – кул – хард-боп – модальный – свободный и т. д.). При этом отмечается, что каждый новый стиль не просто сменяет, но и отрицает старый. Однако, что скрывается за этим? В чем логика и смысл джазовой эволюции? Неужели только в одном отрицании?

Несомненно, развитие стилей в джазе, как и в музыке вообще, подчиняется неким общим законам. И один из них – закон отрицания. Мы также хорошо знаем и диалектическое двойное отрицание («отрицание отрицания»), которое означает одновременный возврат к «хорошо забытому старому». Возврат на новом уровне, новом витке спирали. Перед нами одна из фундаментальных основ в развитии искусства, обеспечивающая последнему жизнеспособность и стабильность в условиях изменчивого мира¹. Назовем его законом сохранения. Особенно ярко он проявляется в джазе, который, по сути дела, есть череда отрицаний и возрождений, смена же направлений — ничто иное, как полемика и борьба нового со старым.

Например, нью-орлеанский джаз восстает против респектабельности классического регтайма, существенно меняет его жанровый канон, внося в него импровизационные «переключки» («call and response»), свинговый ритм, «скользящее» блюзовое интонирование, «горячий» звук, особую фразировку с интенсивным вибрато в концовках фраз. Но в 30-е годы сам оказывается беспомощным перед экспансией танцевального

«свинга», который несет с собой ограничения в свободе импровизации, коренные преобразования в сфере ритма, фразировки, звучания, гармонии. Свинг, в свою очередь, не выдерживает натиска новых направлений и после периода благоденствия уступает авансцену, с одной стороны, бунтарскому би-бопу, а с другой — традиционным дикилендам, возрождающим коллективную импровизацию ньюорлеанцев. Уступает, чтобы через несколько лет возродиться в гармонически-тембровой колористике кул-джаза и оркестровых пышностях «прогрессива». Би-боп, сменяя свинг, возвращает джазу спонтанность, утраченную им в условиях биг-бендового музицирования. Спонтанность эта, подвергаясь более жесткой регламентации в европеизированном кул-джазе, возрождается на новом уровне в джазе модальном и достигает апогея в радикальных формах «черного» фри-джаза — этом царстве *тотальной* импровизации. Наконец, фьюжн 70-х, развивая импровизационные потенции джаза, вновь привносит в поиски новых решений параметры европейских форм. Хотя и здесь неоклассические модели не задерживаются надолго и в очередной раз уступают первенство моделям импровизационным, афроамериканским, что подтверждает джазовый фанк. И так — отрицание за отрицанием, вплоть до наших дней — эйсид-джаза и хип-хопа.

Справедливости ради, отметим, что не все стороны музыкального языка джаза претерпевали фундаментальное реформирование, некоторые из них развивались более эволюционно (в частности, гармония). Самым существенным преобразованиям подвергались импровизация и ритм. Это, например, наглядно проявляется в смене основных моделей «граунд-бита»: «two-beat» (нью-орлеанский джаз), «four-beat» (свинг), «off-beat» (би-боп), «eight-beat» (джаз-рок), «sixteen-beat» (фьюжн) и т. д. Кроме того, существовали так называемые переходные формы стиля: от нью-орлеанского к свингу, от свинга к бопу, от бопа к кул-джазу и т. д., что усложняет классификацию. Да и чем ближе к нашему времени, тем явственнее видно, как стилевые пласты

утрачивают первоначальную чистоту и активно смешиваются. При этом первоначальные двадцатилетние и десятилетние циклы (900-е, 20-е, 30-е, 40-е годы) сжимаются до семи- и пятилетних, означая ускорение темпа эволюции. Особенно ярко это видно в 50-е годы, когда на авансцену друг за другом выходят кул-джаз, хард-боп (фанки), афрокубинский, модальный джаз и т. д.²

Но есть ли в джазовой истории иная логика, кроме отрицания и периодического возвращения к старому? Что скрывается за колебаниями эволюционного «маятника»? Каким образом разворачивается стилевой диалог школ и направлений, борьба за лидерство? Обратимся к этому вопросу.

Целостный и глобальный взгляд на джазовое искусство обнаруживает скрытую антиномию. О ней размышляют разные исследователи. Так, Леонид Переверзев в работе «Импровизация *versus* композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза» использует понятия Курта Закса «tumbling strain» и «horizontal melody»³. Связывая первое понятие со стихийным, а второе — с рациональным и абстрагирующим началом в музыке, Переверзев распространяет их на джаз, считая, что именно они раскрывают феномен, с одной стороны, джазового импровизатора, а с другой — композитора, конструктора.

Аналогичную мысль высказывает и американский джазовед Мартин Уильямс. В своем фундаментальном труде «The Jazz Tradition» он сравнивает Луи Армстронга с Дюком Эллингтоном, а Чарли Паркера — с Телониусом Монком и говорит о глубокой несхожести, с одной стороны, «интуитивных импровизаторов», а с другой — «синтезирующих композиторов» [3, p. 5]. Развивая эти параллели, заметим, что данные фигуры восходят к глубинным культурным архетипам, которые существуют не только в джазе. Но именно в джазе они предстают особенно рельефно, так как определяются дуализмом африканских и европейских корней. Проследим этот момент.

Для начала рассмотрим фигуру «интуитивного импровизатора». Сделать это непросто, ведь понятия «импровизация», «импровизатор» настолько отождествились с джазом, что их трудно представить в роли *частной* характеристики⁴. Тем не менее, если говорить о феномене «импровизатора», то он, несомненно, более ярко воплотился в творческом облике таких выдающихся мастеров, как Кинг Оливер, Луи Армстронг, Сидней Беше, Каунт Бейси, Лестер Янг, Чарли Паркер, Майлс Дэвис, Хорас Силвер, Джон Колтрейн, Орнетт Коулмен, Херби Хэнкок — ряд можно продолжать. К архетипу «синтезирующего композитора» ближе Скотт Джоплен, Джелли Ролл Мортон, Дюк

Эллингтон, Телониус Монк, Джон Льюис, возможно, Чарли Мингус, несомненно, Сесил Тэйлор, Чик Кория. При этом полнота раскрытия того или иного архетипа в каждом случае различна.

В цепочке джазменов-«импровизаторов», при всей их творчески-стилевой и жанрово-языковой несхожести, обращает на себя внимание одно: все они приверженцы открытого импровизационного высказывания. Несомненно, реализуется оно в разных формах: так, Армстронг в своем развитии в рамках нью-орлеанского и чикагского стилей остается во многом верен регтаймовой модели, Каунт Бейси и Лестер Янг опираются на традиционный песенный и блюзовый квадрат. Паркер тяготеет к блюзу и блюзовой интонационности, создает новые стандарты на основе переделки «старых». А вот у Девиса и Хэнкока импровизационность и блюз объединяются с открытыми формами модального джаза и джаз-рока.

Эволюционная цепочка «синтезирующих композиторов» иная. Ее образуют в большей степени джазмены-пианисты, воспитание и творческое становление которых так или иначе соприкоснулось с европейской традицией, в частности, традицией составных и сюитных форм. На раннем этапе джаза она раскрывалась в основном через регтайм. Сказанное не означает отсутствия импровизации. Да и в джазе это попросту немислимо. Другое дело, что импровизация в таком случае дозируется и помещается в более строгие рамки, получая филигранную оправу и подвергаясь большей художественной шлифовке. «Композиторская» линия, как и «импровизаторская», проявляется различно: у Мортон и Эллингтона — в культивировании составных форм, у Монка — в рационалистичной выверенности импровизации и риффовой техники, у Льюиса — в тяготении к контрапунктическим формам (барокко, Ренессанс), а у Чика Кория — в синтезировании огромного наследия: джазового, классического, фольклорного.

Одна из формообразующих традиций регтайма восходит к средневековым европейским медллям, кводлибетам, пастичио и более поздним поппури. Импровизация в этих условиях заключается в рамки четких структурных границ и в известной степени подчиняется принципу тематического составления — в этой связи вспомним многотемную структуру классического рега, которая, в отличие от однотемного блюза, действительно напоминает поппури (ABACD)⁵. Неслучайно Джелли Ролл Мортон — один из первых джазовых «композиторов» — вдохновлялся музыкой Джоплена и сам, в свою очередь, был предметом поклонения для Эллингтона, этого признанного мастера составных оркестровых форм. Отметим и другую общность

«композиторов» — их тяготение к фортепианной манере «страйд», продолжающей гомофонное мышление регтайма, основой которого послужили европейские танцевальные образцы.

Различие двух типов проявляется и в другом. «Интуитивные импровизаторы» отличаются от своих более культурных собратьев-«композиторов», которые чаще были цветными креолами или белыми (Мортон, Эллингтон) и реже — «черными», как, например, самородок Монк или разносторонне образованный Джон Льюис. «Импровизаторы», как правило, были чернокожими, не владеющими музыкальной грамотой (как Армстронг) или самоучками (как Паркер или Колтрейн) и практиковали более стихийную и спонтанную манеру игры. Они были ближе не регтайму, а блюзу и госпелс с их ярко выраженным вариационным мышлением⁶.

Типологический подход, о котором идет речь, оправдывает себя и при сравнении музыкантов в рамках *одного* стиля. И это самое интересное — ведь оппозиционные пары образуют музыканты единых «конфессий»: Кинг Оливер и Джелли Ролл Мортон (нью-орлеанский джаз), Луи Армстронг и Бикс Бейдербек (чикагский стиль) Каунт Бейси и Дюк Эллингтон (свинг), Чарли Паркер и Телониус Монк (би-боп), Майлс Дэвис и Бил Эванс (кул-джаз), Орнетт Коулмен и Сесил Тэйлор (фри-джаз), Херби Хэнкок и Чик Кория (фьюжн) и т. д.⁷ Особенно необычно, когда разные типы объединяются в одном творческом проекте, как, например, «импровизатор» Милт Джексон и «композитор» Джон Льюис в ансамбле **Modern Jazz Quartet** или Херби Хэнкок и Чик Кория — крупнейшие мастера фьюжн — в рамках знаменитого акустического концерта 1978 года (концерт записан на альбоме *An Evening With Chick Corea and Herbie Hancock*) и дает яркое представление о диалоге двух джазовых типов).

Поэтому можно сказать, что оба феномена на протяжении джазовой истории не только соперничают, но и тесно взаимодействуют. При этом каждый обнаруживает противоположный признак второго плана, как бы отбрасывает свою «тень». Так, «интуитивный импровизатор» — как и всякий импровизатор — не мыслим без элемента конструктивного мышления. Известно, что джазовая импровизация не хаотична. В ней присутствует своя логика. Она многопланова: от логики общей формы, плана импровизации, построенной на «квадратах», от общей «драматургии» до мотивно-тематической реализации. Примером подобной мотивной реализации может послужить соотношение строгих тематических риффов (джазовая «horizontal melody») и свободных импровизируемых секций («tumbling strain»).

Интересна, в частности, и кристаллизация самих риффов, которые могут возникать в процессе импровизационного «поиска»: в этом случае рифф словно всплывает в мелодическом потоке и, продержавшись на бурлящей поверхности некоторое время, медленно погружается в его глубины. Кристаллизация может охватывать и начало изложения, например, когда сама тема строится на риффе. То есть рифф, как тематическая структура, выступает и как порождающий интонационный импульс, и как сгусток некой мотивной энергии в процессе концентрированного мелодического развертывания. Вот почему структурирование импровизации — важнейший показатель музыкального интеллекта крупнейших мастеров джаза от Армстронга до Паркера и от Колтрейна до Херби Хэнкока и Кита Джаррета.

Свою «тень» отбрасывают и «синтезирующие композиторы». Надо заметить, что в данном понятии скрыт двойной смысл: 1) широта жанровых и стилевых истоков и 2) акцент на музыкальной форме. Мы сейчас имеем в виду второе. Это не столько умение облечь высказывание в четкое и ясное построение, сколько само стремление использовать формообразующий потенциал в целях выразительных, коммуникативных и стилевых. Если у творцов-«импровизаторов» форма как бы вуалируется, отодвигается на задний план, уступая место потоку импровизационного самовыражения⁸, то у «композиторов» она выявляется и обнажается (в этом можно убедиться, прослушав оркестровые шедевры Дюка Эллингтона — «Черно-коричневую фантазию», «Концерт для Кути», «Диминуэндо и крещендо в голубом» и др.).

Это уравнивание двух сторон неизбежно присутствует в любой настоящей живой музыке, о чем свидетельствуют не только лучшие джазовые творения, но и шедевры европейских гениев: Моцарта, Шопена, Скрябина... Последний, например, наделяет свои формы-кристаллы удивительными мелодическими и ритмическими вибрациями, что помогает сгладить жесткий каркас композиционной структуры. Соединение архетипов «импровизатора» и «конструктора» в музыке (не только в джазовой) — интересная проблема, которая несомненно должна привлечь исследователей. И один из путей прогресса в этом направлении — изучение психологических типов. Речь идет, прежде всего, о психологических типах «иррационала» и «рационала» с их «правосторонней» или «левосторонней» ориентацией в мире звуковых и интонационных феноменов (когда-то этим занимался В. Медушевский, см. его статью «Единство импровизационности и композиционности как универсалия музыкально-

го мышления» в №17 «Джазового квадрата», вышедшего под редакцией Е. Барбана в 1983 году). Первый из них несомненно ближе к «интуитивному импровизатору», а второй — к «синтезирующему композитору». И изучение типов в сфере музыкального мышления — композиторского, исполнительского, импровизаторского, слушательского — могло бы дать многое для понимания фундаментальных процессов в музыке⁹.

Итак, мы завершаем рассмотрение вопроса о типологии джазового творца. Если говорить о начальном периоде существования джаза, то здесь более или менее чистые типы — не редкость, и вплоть до 40–50-х годов выявление «импровизаторов» и «композиторов» не вызывает особых затруднений (что и подтверждает идея Мартина Уильямса). Но в последние десятилетия в джазе происходит активная диффузия: явления сближаются, взаимодействуют, смешиваются. Образуются типы интегрированные, инверсивные, например, «синтезирующий импровизатор» или «импровизирующий композитор». Все это усложняет исходную бинарную логику, требует более дифференцированного подхода. И в какой-то момент классификация начинает терять свой первоначальный структурообразующий смысл — настолько крайности сближаются¹⁰. И это означает, что мы вступаем в новую эпоху — эпоху постмодернистических микстов, смесей, полистилистических сочетаний всего со всем. Время, когда меняется сама структура творческой личности. Но это уже тема для отдельной работы.

Примечания

¹ Так, классицизм, отвергая барочные каноны, оказывается более созвучным гармоничному мироощущению Ренессанса, а романтизм в борьбе с классицизмом возрождает художественные открытия барокко. И сам, в свою очередь, уступает место неоклассическим формам рационализма XX века. Чередование классических и аклассических формаций предстает отчетливо.

² Закон ускорения наблюдается и в эволюции европейской классической музыки, что лишний раз подтверждает общие универсальные закономерности развития искусства. Джаз не является исключением. Более того, он может послужить некой моделью для изучения культурных, художественных и стилевых процессов в музыке.

³ См.: [1]. Переверзев переводит их как «падающая попевка» и «горизонтальный узор».

⁴ Более того, бытует мнение, что джаз есть всецело интуитивное искусство, противостоящее какому-то ни было рациональному осмыслению.

⁵ Хотя европейское восприятие, скорее всего, обнаружит здесь либо сложную 3-частную форму

без репризы, либо трансформированное рондо.

⁶ Конечно, речь идет, прежде всего, о ранних образцах. Сегодня в джазе «импровизатор» и «композитор» в меньшей степени зависят от цвета кожи, ведь джаз уже давно ассимилировался и стал искусством внерасовым.

⁷ К примеру, если говорить о Паркере и Монке, то известно, что они были единомышленниками и создателями новой музыки — би-бопа. Но насколько несхожи творческие личности этих музыкантов! Недаром за Паркером, творящим спонтанно, как «птичка певчая», закрепилось прозвище «Bird» («Пташка»), а «enigmatic» Монк всегда отличался особой рационалистичностью и чувством архитектоники. Неслучайно Джон Колтрейн называл его «архитектором высшего ранга». Но при этом «импровизатор» Паркер *понимал* «композитора» Монка, а вот «импровизатор» Майлс Дэвис Монка не понимал и не принимал. И здесь мы вступаем в область, которая требует самостоятельного и углубленного изучения — это коммуникация разных стилевых типов (психологическая, творческая, стилевая и т. д.). Она и в «большой» музыке не изучена: почему, казалось бы, различные композиторы понимают друг друга, а близкие не находят общего языка?

⁸ Хотя, как уже говорилось, импровизация в джазе всегда развивается в рамках «квадрата»: песенного 32-тактового или блюзового 12-тактового (модальный и свободный джаз пока не берется во внимание). Интересно было бы изучить технику вуалирования квадратности в творчестве мастеров-импровизаторов.

⁹ На примере композиторского стиля это рассматривается в статье [1].

¹⁰ В чем и заключается противоречие *любой* типологии — давая возможность по-новому взглянуть на привычные явления, она быстро превращается в отработанный материал и начинает тормозить движение мысли. И важно уловить момент, когда необходимо перейти от типологически стилевому рассмотрению к индивидуально-стилевому.

Литература

1. *Переверзев Л.* Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // Музыкальная академия. 1998. №1. С. 125–133.
2. *Сыров В.* Типологические аспекты композиторского стиля // Стилиевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. педагогического университета, 1994. С. 53–70.
3. *Stearns M.* The Story of Jazz. New York, 1956. 367 p.