

ИСКУССТВО ДЖАЗА: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ

Скрябина А.С.

Аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия, e-mail nastuerlich@gmail.com

Искусство джаза – это значительный пласт современной культуры. Часто в научных работах джазовая музыка подвергается исследованию с точки зрения стилевого феномена. Однако, на сегодняшний день в литературе о джазе ещё не существует законченной и стройной теории джазового стиля. В статье рассматриваются возможные пути подхода к поиску определения индивидуального стиля в джазе. Являясь проявлением художественного универсализма, категория индивидуального джазового стиля включает в себя все уровни исследования исконных черт джазовой музыки: проблемы исполнительства и импровизации, соотношение индивидуального и общего, принцип диалога в коллективном музицировании, проблемы эволюции джазового стиля, не мыслимые вне фона общекультурного исторического процесса. И, в первую очередь, исследование невозможно без знаний о личности импровизирующего музыканта – его мировоззрения, социальных отношений и некоторых физиологических и психологических факторов. Следовательно, рамки исследования индивидуального стиля в джазе охватывают множество научных сфер – от психологии, социологии до истории, политики, религии и философии.

Ключевые слова: джаз, история джаза, импровизация, композиция, индивидуальный стиль.

THE ART OF JAZZ: FEATURING OF AN INDIVIDUAL STYLE

Skryabina A.S.

Post-graduate student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia, e-mail nastuerlich@gmail.com

Jazz music represents a significant part of modern culture. As a subject of the scientific research jazz is often considered a stylistic phenomenon. There is no complete and developed theory of the jazz styles within the academic community, though. This article renders upon defining the 'individual style in jazz' (iStyle). Being a manifestation of the artistic universality the notion of iStyle includes numerous academic features of jazz as the musical genre, among them, performance vs. improvisation, individual vs. collective, artists communication, jazz styles evolution, to name a few. All these factors can be regarded valid only through viewing diachronical processes in culture. Besides, the current research incorporates the notion of an artist's personality seen through his/her mindset, social relations and psychophysics. Thus, it concludes that the study of an iStyle involves full range of academic interests from psychology and sociology to history, politics to philosophy and more.

Keywords: jazz, jazz history, improvisation, composition, individual style.

При всём многообразии, законченности и стройности концепций стиля в классическом музыкознании, единой теории джазового стиля ещё не существует. Казалось бы, она может быть выведена по аналогии с принятыми в классическом музыкознании представлениями о стиле. Однако неудача такого подхода изначально заключена в импровизационной специфике джазового мышления, производной от особенностей личности и поведения музыканта-импровизатора. основополагающая роль главной фигуры (импровизирующего музыканта) с его индивидуальностью, психофизическими особенностями, содержательной направленностью творчества и свободой выбора средств выражения музыкальной идеи, определяет изучение стилевых законов в джазовой музыке, что возможно лишь с помощью применения системного анализа явлений.

Академические музыковеды, обращаясь к феномену индивидуального стиля

(Михайлов, Назайкинский, Сенков и др.) акцентируют принцип аутентичности музыкантской интерпретации – ибо, главной задачей любого исполнителя является максимальное сохранение замысла и идеи первоисточника. Что же касается джазового исполнительства, ситуация здесь прямо противоположная: при сохранении заданного базового компонента, джазовый исполнитель в определённой степени ориентирован на уход от него ¹. Это принципиальное положение обращает исследователей к проблеме индивидуального стиля как к наиболее значимой для джазового искусства. Она включает в себя все исконные черты джазовой музыки: проблемы исполнительства, импровизации, соотношение индивидуального и общего, принцип диалога в коллективном музицировании, а также проблема эволюции джазового стиля.

Что такое джаз? «Род, вид, жанр европейского музыкального искусства? И по какому признаку характеризовать его жанровую специфику: форме, идейно-содержательному, способу исполнения?» [2, с. 97]. Понятия стиля, направления, течения в литературе о джазе на сегодняшний день смешаны и не всегда чётко разграничены. Существует много исторических работ, посвященных подробной классификации джазовой музыки. Но нерешенным вопросом в теоретических разделах джазоведения является поиск единой дефиниции джазового стиля. В трудах исследователей она получает различные наименования – исходный джазовый стиль [2], эстетическая нормативность [1], трансформирующая нормативность [7] и др. Даже исходя из самих названий, можно понять, что её границы могут сдвигаться. Разные точки зрения на определение рубежа одного стиля и начала другого создают определенную сложность в нахождении общего определения.

Исходным джазовым стилем, с точки зрения авторитетного отечественного исследователя джаза Е. Барбана, является «некое эстетическое и структурное ядро, из которого "произрастают" затем последующие джазовые направления и стили» [2, с. 105]. Таким вариантом исходного джазового стиля автор предлагает новоорлеанский стиль (т.е. стиль ранней джазовой музыки), обосновывая это тем, что в каждом из последующих направлений (до появления авангарда) можно различить вариативные элементы его системы.

Немного иную позицию занимает исследователь Ф. Шак. Во-первых, он значительно расширяет временные рамки предполагаемого «исходного джазового стиля»: «Первоначальная дефиниция джаза сложилась в 20 – 40-х годах прошлого века. Другими словами, говоря о джазе как о сформировавшемся жанре, мы в первую очередь подразумеваем основу – хот джаз двадцатых, бибоп сороковых и современный постбоп [7, с. 56]. Следовательно, согласно исследователю, базовыми формами джаза являются новоорлеанский стиль, хот джаз, а также бибоп. Во-вторых, он рассматривает это явление

¹ Это и обусловило калейдоскопичность в смене стилевых направлений второй половины XX века.

под другим углом и вводит в научный обиход термин «трансформирующая нормативность»: «Если проследить развитие джазовой традиции, начиная с её ранних новоорлеанских образцов и заканчивая современной ситуацией, мы увидим, что поле традиционного джаза изменялось именно в области нормативности, границы которой с течением времени в значительной степени пересматривались, ассимилируя и интегрируя в основной музыкальный пласт новые идейные построения» [Там же, с. 24].

История джаза представляется как определённое количество стилевых систем, каждая из которых характеризуется набором присущих ей критериев. Трансформация этих критериев, постоянное стремление к обновлению, связаны с множеством причин – социальных, расовых, эстетических, но прежде всего, психологических – уход от нормы является защитной реакцией художника от эстетического, а, соответственно, эмоционального застоя.

Исследователи, изучающие проблемы бытования джаза в общекультурном процессе, предлагают различные толкования феномена джазового стиля: от эпохального до индивидуального. Причём, понятие индивидуального стиля в крайней степени размыто. Прежде всего, это понятие включает в себе *личность музыканта*, притом, личность не изолированную, а сосуществующую с другими личностями – музыкальными и социальными.

Е. Барбан представляет историю развития джаза как «этапы созревания личностного самосознания» [1, с. 234]. По его мнению, джаз прошел путь от абстрактно-нормативных признаков к индивидуально-антропологическим. Итогом такого становления автор признаёт музыку «нового джаза» (иначе «свободный джаз» или «авангард»). Это время, когда главным в джазовой эстетике в очередной раз стал вопрос борьбы с шаблонами массового искусства и устаревшими формами и средствами музыкального самовыражения. Если для первой «революции» джаза (бибоп) реакция последовала на коммерциализацию и заштампованность свинговой музыки, то революционеры авангарда старались уйти от массовости и, по их мнению, безыдейности, джаз-рока. Различные эстетические, социальные и этнические причины, объединившие группу музыкантов, породили «новую форму духовной активности» [1, с. 230], которая оказывается предпочтительной даже перед соображениями единства художественного стиля.

Исторически, первым кризисом с точки зрения слушательского восприятия считается эпоха бибопа. Именно этот период характерен наиболее острым конфликтом между приверженцами «старого» джаза и последователями новых направлений. Наличие двух систем, руководствующимся разными эстетическими принципами было связано с изменением содержательных ориентиров: в 1940-е годы был намечен путь выхода джаза за пределы лёгкой музыки, что обусловлено различными социальными, расовыми,

эстетическими и психологическими причинами. Музыканты, объединённые общей идейной направленностью, начали создавать музыку, значительно отличающуюся от прежде звучавшей на сценических площадках. Социальное положение джаза резко изменилось.

Как и в любую эпоху, на развитие национальной культуры в XX веке непосредственно повлияли особенности истории этого периода, социальной структуры, политики, экономики, а также расовых вопросов.

Рассматривая этот период, исследователь Б. Гнилов отмечает, что музыка, существовавшая до конца 30-х годов «олицетворяет подчёркнутую оптимистичность (...), победоносное настроение процветающей страны в звучании больших свинговых оркестров» [4, с. 35]. Но бешеный ритм экономического и культурного развития, олицетворяющий материальный прогресс, новейшие достижения науки и техники, стремительное преобразование быта в США сочетались с ростом консерватизма и воинственного индивидуализма. Социальные конфликты внутри страны принимали всё более обострённую форму.

И если музыкальными идеалами так называемого традиционного джаза, существовавшего до конца 30-х годов, являлись стереотипность и подражание достижениям музыкантов-лидеров направления, то в основе «современного» джаза лежит «идея плюрализма эстетической истины, представление о свободе индивидуальных суждений о ней и об относительности существующих эстетических идеалов и художественных систем» [2, с. 101]. Музыканты, создававшие новую музыку, имели уже другое мировоззрение, будучи опылёнными социальной средой, их окружавшей. Новое поколение было радикально настроено против положения афроамериканцев в обществе и социальной функции джаза как таковой. Главное место стала занимать личность музыканта.

Развитие джазового искусства и появление новых направлений строится по принципу реакции на предыдущее течение, изжившие себя с точки зрения нового поколения.

Знакомая по опыту истории искусства модель развития европейской музыки, прошедшая путь от замкнутых канонических стилей эпох и направлений к становлению индивидуальных и неповторимых черт свободного художника, воспроизводилась и в истории джаза. Отличие лишь в скорости развития джазовой музыки: Е. Барбан находит объяснение такому стремительному темпу (возникновение – исчерпание – вырождение стиля) в «идейно-содержательной незначительности и мировоззренческой узости старых джазовых направлений» [1, с. 238].

Эта современная точка зрения зеркалит совершенно обратное соотношение джазовой традиции и новаторства в 40-е годы XX века. «Это событие, которое сбilo публику с толку...», – пишет Ю. Панасье в книге «История подлинного джаза» [6, с 67]. По его

мнению, с появлением боповских оркестров, связь с настоящим джазом оборвалась. «Настоящим» джазом он называет музыку, господствовавшую до конца 30-х годов: эра свинга, корифеями которой были трубач и певец Луи Армстронг, альт-саксофонист Джони Ходжес, бендлидеры Каунт Бейси и Дюк Эллингтон и др. Основными критериями, отличающими подлинный джаз от новой музыки, по мнению Панасье, являются, во-первых вокализированный характер звучания и подражание инструментов человеческому голосу, а во-вторых – непрерывный свинг, особое, присущее только джазу ощущение времени.

Музыканты бибоба преследовали совершенно иные цели. У них не было времени на выразительность (в понимании этого слова эрой свинга), – так как очень ускорился темп исполнения композиций. Также существенно сузился контакт с негритянским фольклором. Бибоп перестал обслуживать танцующую публику, джаз приобрёл сугубо камерный и закрытый характер. Эксперименты со сложными гармониями, новый ритм, новое содержание... Музыканты называли это «современный джаз». Но Панасье считает, что такое определение было придумано для того, чтобы «прикрыть новую шаткую музыку надёжным испытанным названием», а понятие «современный» значит «более продвинутый» [Там же, с.67]. Исследователь считает, что бибоп – не эволюция джаза. И слияние с европейской музыкой – не тот путь, по которому должна идти эта музыка; утрата исконной негритянской основы пресекает её естественное развитие.

С художественной точки зрения бибоп стал неким синтезом: не теряя связи с традиционным джазом (в области формы, гармонии и общих принципов музыкального языка), он в корне изменил отношение к джазовой музыке. Решающим критерием при определении стиля теперь должна выступать не столько общность музыкально-выразительных средств, сколько единство идейных установок художественного направления.

Каждое стилевое направление в джазе имело своего «главного» композитора, обобщавшего идеи соратников, кристаллизующего замыслы и определяющего траектории дальнейшего развития джазового стиля. Перенимая опыт, идеи и материалы прошлых лет, приспособливая и модифицируя их, в соответствии с законами новой стилевой ветви, музыкант вкладывает в исполнительское искусство особенности своего восприятия музыки, добавляет новые идеи, ранее никем не использовавшиеся. Из этого в итоге и складывается новый музыкальный язык, в свою очередь порождающий новые стилевые течения. Таким образом, происходит бесконечный процесс обновления и обогащения музыкального языка.

Адепты бибоба – Чарли Паркер, Диззи Гиллепи, Бад Пауэл – были верны своему детищу на протяжении всего существования направления. На их фоне появлялись другие художники, которые стремились преодолеть набор канонизированных правил и жесткое

требование соответствия известной нормативности языка, свойственной музыке бибоба. Телониус Монк, Майлз Дейвис, Фредди Хаббард, Декстер Гордон – каждый из них в той или иной степени уходил от этих норм, постепенно совершая трансформацию направления. Верная мысль, что «для подлинного художника норма не объект для подражания, а стимул для эстетического отталкивания» [1, с. 252] доказывает, что приемлемым для развития джаза является, скорее, обновление (преодоление) некоторой завершенности и замкнутости стиля с помощью введения индивидуальных способов выражения сходных идей. Для Паркера, Гиллеспи, Пауэлла таким трамплином оказалась музыка свинга, Для Монка, Дейвиса и других, музыка бибоба. Такая цепная реакция и творит джазовую историю.

Для любого художественного явления характерно соприсутствие нормы и отклонения от неё. Когда это отклонение ассимилируется в сознании музыкантов и слушателей, автоматически рождается новый стиль. Первыми аудиально-опознавательными знаками являются особенности музыкального языка и структуры, по которым слушатель относит воспринимаемое к тому или иному направлению.

Вторым уровнем в постижении авторского замысла являются некоторые психо-физические особенности личности. Здесь необходимо рассмотрение внесмузыкальных факторов как определителей стиля. Таковыми могут являться тип личности, социальная среда, в которой проходил жизненный путь творческой единицы, мировоззрение, повлиявшее на творческий метод, особенности психики и физиологии. Ведь культурный и эмоциональный контекст, накапливаемый с самого рождения, естественным образом отражается в создании музыкальных идей. И на содержание этого контекста влияет множество факторов. Так, место рождения подразумевает под собой национальные традиции, которые, так или иначе, неизбежно впитывает в себя индивидуальный музыкальный язык. Равно как и обычаи, свойственные семье и социальной среде, в которой воспитывался музыкант, коренным образом влияют на его творческий путь. Равно как и психо-физиологические особенности, свойственные данной личности, целиком и полностью отражаются в уровне экспрессии, моторике и общей эмоциональной тональности музыкальных композиций: так утверждался индивидуальный джазовый стиль в 40-х – 50-х годах.

Отсутствие стилевого единства в последующие после бибоба направления (в главной степени – авангард) ещё больше выводило музыкантов к усилению значимости «индивидуальный стиль»: их количественное многообразие соседствовало с такими качествами, как неустойчивость, временность и открытость стиля. Другими словами, средства выражения идей внутреннего мира личности становились всё более мобильными,

чем в «доавангардные» эпохи. Устоявшиеся эстетические нормы и каноны сменяются стихийным выражением музыкальной мысли, управляемым самим художником.

Таким образом, наличие константных критериев, характерных для определённой джазовой эпохи – понятие неустойчивое. Начало этому процессу положено в 40-х годах XX века, когда стилевые направления стали меняться очень быстро, с интервалом в несколько лет. В условиях такого стремительного процесса обновления фактическое наличие неких констант побуждало музыкантов уходить от них в сторону более интенсивного развития музыкального языка, путём привнесения в заложенные кем-либо и когда-либо правила, своих творческих идей и особенностей внутреннего мира. Это стало тенденцией, побудившей стремительный и бурный процесс развития джазовой музыки в бесконечных синтезах, и появления большого количества самобытных творческих индивидуальностей.

Список литературы

1. Барбан Е. Чёрная музыка белая свобода. – Спб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. – 284 с.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.; Сов. Композитор, 1987. – 592 с.
3. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.; Сов. Композитор, 1987. – 592 с.
4. Гнилов Б. Джазовый пианизм и фортепианное искусство. – М., МГК, 2003.
5. Кинус Ю. Джаз. Истоки и развитие. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 491 с. + CD-диск.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 127 с.
7. Шак Ф. Феномен джаза. Монография. – Краснодар, Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 155 с.

Рецензенты:

Шак Т.Ф., д.искусствоведения, доцент, и.о. профессора, зав. кафедрой звукорежиссуры ФГБОУ «Краснодарский государственный университет культуры и искусств», г. Краснодар;

Волкова П.С., д.искусствоведения, д.филос.н., профессор кафедры культурологии и социологии ФГБОУ ВПО «Кубанский государственный аграрный университет», г. Краснодар.