

## Джаз и академическая музыка: история, теория и композиторская практика

И. А. Рябушкина магистр искусствоведения, аспирант УО «БГУКИ»

*В статье предложено теоретическое осмысление процесса взаимодействия джаза и академической музыки в европейском музыкальном искусстве. В работе содержатся краткий исторический экскурс вопроса соприкосновения джаза и академической музыки, характеристика современного европейского концертно-исполнительского джаза и основных тенденций его развития. Также раскрываются основополагающие жанрово-стилевые принципы и особенности кросс-феномена в оджазированных композициях. Определяются способы, с помощью которых осуществляются корреляционные связи и принципы, позиционирующие джаз в неджазовых произведениях: мультипликация, аклассическая гармоническая логика, феномен синкопы, импровизационная интонация и свободный диссонанс. На примере произведений национальных композиторов Вячеслава Кузнецова (Рэгтайм) и Дмитрия Долгалева («Посвящение «Битлз») рассматриваются варианты претворения джазовой идиоматики в современной музыке белорусских композиторов академического направления.*

Соприкосновение джаза и академической музыки попало в поле зрения исследовательской мысли уже в 1920–1930-е годы, в частности композитора Д. Мийо. Позднее в работах У. Сарджента, Дж. Коллиера, С. Финкельстайна, Г. Шулера (США); А. Одера, Й. Берендта (Западная Европа) была осуществлена постановка вопроса о влиянии джаза на академическое искусство. В подобном направлении работали и работают российские музыковеды и джазологи: В. Конен, Ю. Чугунов, Е. Овчинников, Д. Ухов, А. Казурова, В. Сыров, Н. Светлакова, М. Матюхина, но сфера их научных интересов ограничивается первой половиной XX в. Среди вышеперечисленных трудов мы не находим специальных глубоких разработок феномена собственно современного европейского джаза, типов

связей между академической музыкой и джазовым искусством (и наоборот) во второй половине XX в. Все это сделало необходимым проведение специального исследования, позволяющего проанализировать подобные процессы в белорусском музыкальном искусстве, где эта проблема также не рассматривалась.

*Целью* статьи является рассмотрение способов осуществления корреляционных связей между концертно-исполнительским джазом и академическим композиторским творчеством, *задачами* – характеристика современного концертно-исполнительского джаза, раскрытие жанрово-стилевых принципов, определяющих его принадлежность к европейскому музыкальному искусству, и фиксация основных тенденции развития во второй половине XX века.

Соприкосновение джаза и академической музыки в Европе стало осуществляться уже в первом десятилетии XX в. Этот процесс начался во Франции – Мекке европейского искусства, когда К. Дебюсси, М. Равель, И. Стравинский, Д. Мийо начали использовать джазовую стилистику в своих произведениях. Это явление широко распространилось как в Западной, так и в Восточной Европе; в различных формах оно продолжается до настоящего времени (произведения Я. Ксенакиса, Л. Берио, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнитке, Э. Денисова, А. Эшпая). Своеобразные формы современного джаза, включая его производные, проявились и в музыкальном искусстве Беларуси: в композиторском творчестве Е. Глебова, В. Кузнецова, В. Доморацкого, Д. Автуховича, Г. Гореловой, Д. Долгалева, В. Полуэктова. Истоки развития джазовой музыки в Беларуси связаны с деятельностью Государственного джаз-оркестра БССР (руководитель Э. Рознер). В 60-е гг. к джазовой стилистике в своем творчестве обращались Е. Гришман, оркестр под управлением Б. Райского, оркестр Минского государственного цирка под управлением М. Финберга, а также аранжировщик А. Шпенев. На современном этапе существует творческое сотрудничество белорусских

композиторов (Е. Глебов, В. Раинчик, О. Елисеенков, Д. Долгалев) и Государственного концертного оркестра под управлением М. Финберга.

Для понимания форм претворения джазовой идиоматики кратко охарактеризуем современный исполнительский европейский джаз. Здесь необходимо выделить, во-первых, органичный синтез европейского и неевропейского музыкальных начал, который проявил себя особенно ярко с развитием стиля фьюжн. Во-вторых, каждой европейской джазовой школе – шведской (О. Свенссон), норвежской (Я. Гарбарек), французской (Р. Гальяно), эстонской (У. Найссоо), литовской (П. Вяшняускас), российской (О. Киреев, Ю. Парфенов) – присуще трепетное отношение к своему национальному фольклору. В семидесятых годах XX в. этот сплав музыкальных традиций получил широкое распространение и обрел вид нового стилевого течения под названием этнофьюжн в рамках более крупного стиля фьюжн. В-третьих, в концертную практику вводятся новые для джаза тембры – фольклорные инструменты, или нетрадиционные для классического американского джаза скрипки и виолончели, аккордеон, басовый рог и т.д.: например, басовый альпийский рог А. Шилкопера, губная гармошка Т. Телеманса, аккордеон Р. Гальяно и В. Данилина. В-четвертых, европейские музыканты частично, а иногда и полностью уходят от экспрессивной манеры исполнения, предпочитая сдержанно-интеллектуальную игру. В-пятых, появилась и неформальная обстановка концертов, символизирующая равенство статуса исполнителя и слушателя. В-шестых, европейский джаз не остался в стороне от новых веяний в европейской культуре в целом, в частности от такого принципа постмодерна, как театрализация (эта черта имманентно присуща африканской традиции музицирования в виде вовлечения в ритуальное действие всех окружающих без подразделения их на исполнителей и слушателей; перейдя в джазовое искусство, она приняла вид так называемой интерактивности), свойственная исполнительской манере музыкантов как бигбэнда, так и малых составов (творчество В. Чекасына (Литва). В-седьмых, современный европейский джаз

тяготеет к программности: концерты, как правило, подчинены определенной концептуальной идее (например, программа И. Бутмана и Ю. Башмета «Классика встречает джаз»), а композиции на альбомах исполнителей обычно следуют некой «сюжетной линии». Главной особенностью и магистральной тенденцией до настоящего времени является мощный дух экспериментаторства и смещения как эстетических концепций, так и композиторских стилей (трио В. Ганелина, О. Свенссона, ансамбли Ж.–Л. Понти, Р. Гальяно, М. Порталья).

Таким образом, современный европейский джаз обладает целым рядом специфических черт, которые отличают его от своего прародителя – американского джаза. Остановимся теперь на особенностях развития европейского джаза. Изначально в нем сформировались две глобальные стилевые тенденции. Первая – это интерпретация американской джазовой традиции, то есть использование исконно джазовой техники (освинговывание, построение композиций по определенной схеме с применением африканских музыкальных средств выразительности – экмелики, граул- и шаут-манеры, респонсорного принципа, полиритмии, остинатности, тембрики) в европейском музыкальном материале. Эта тенденция прослеживается в творчестве Я. Гарбарека, П. Даниэльссона, Й. Кристенсена, Д. Гойковича, Т. Станько, Д. Голощекина, М. Финберга и музыкантов его бигбэнда. Следует отметить, что названных музыкантов нельзя однозначно причислить к какому-либо одному направлению или стилю, поскольку на современном этапе наиболее распространена практика проектов (то есть практика мобильных исполнительских составов, собранных для реализации конкретных концертных программ или студийных записей), когда музыканты играют в любом стиле и в любой манере. Вторая тенденция может быть названа Новой импровизационной музыкой, куда входят такие стили как World Music («Музыка мира») и New Age («Новая эра»). Название *импровизационная музыка* говорит о сохранении свободы разработки музыкального материала, без ограничений рамками только джазовой

идиоматики. В данном направлении используются и европейская полифоническая традиция, что свойственно творчеству О. Свеннсона и его трио, и традиции музыкального авангарда, что характерно для творчества трио «ГТЧ» (В. Ганелин, В. Тарасов, В. Чекасин), для совместных проектов джазменов В. Чекапина (Литва), И. Бутмана (Россия) с музыкантами академического направления, а также для ансамбля «Арсенал» А. Козлова (Россия).

Принципы, сформировавшиеся в исполнительском джазе, были оригинально преломлены академическими композиторами. Этот союз не случаен, поскольку в основе джазового искусства лежат те же принципы, что и в академической музыке – равномерная температура; централизованная тональность; двенадцатиступенный звукоряд; ладовая сущность; фиксированный метроритм, а также динамика, агогика и прочее. Однако характер бытования и исполнительская манера этих видов музыкального искусства различны, поскольку в основе джаза лежит идея импровизации, являющаяся олицетворением свободы с одной стороны, и легкого эстрадного музицирования с другой. Хотя по сути своей джаз – это серьезное и сложное искусство. В XX в. «несоответствие» между двумя видами творчества постепенно стало стираться, в результате чего возник их синтез. Для джазовых композиторов стало характерно использование стилевых и жанровых идиом и принципов формы Новой и Новейшей (академической) музыки – алеаторики, сонорики, серийной техники; атональности; электронной музыки (произведения Ю. Саульского, И. Якушенко, Г. Лукьянова (Россия), представителей так называемого «третьего течения» – М. Леграна (Франция), И. Дадимова, Д. Долгалева (Беларусь), для академических – джазовой идиоматики. Этот процесс встречного взаимодействия мы обозначаем как *кросс-феномен*, где формой претворения иного на уровне материала являются *трансплантация*, включающая в себя цитирование, *стилизация* и *ассимиляция*, а способом внедрения

иного на уровне структуры – апплицирование, инкрустация и коллажирование.

Рассмотрим наиболее яркую форму внедрения современного джаза в академическую музыку – *оджазирование*, которое есть не что иное, как интенция к созданию нового варианта продуцирования музыкальной реальности. Здесь существует великое множество форм и способов воплощения джазовых идиом в различных жанрах – от симфоний и концертов до небольших пьес. Выделим *пять* основополагающих признаков, которые позиционируют джаз в неджазовых произведениях: *мультипликация* как исконно джазовая форма остинато; *аклассическая гармоническая логика* каденционного оборота (DST вместо SDT); *феномен синкопы* (действует на уровне ритма, что связано с т.н. «рваным ритмом»); *фразировки*, что связано со смещением эмфатического ударения местной кульминации, фразы, а также акцентированием нового смысла путем выделения нетрадиционного слова в предложении, с точки зрения грамматики, при наличии текста в вокальном произведении); *импровизационная (изобретательная, причудливая) интонация*; *свободный диссонанс* в условиях классико-романтической тональности. Если три последних признака относятся к средствам музыкального языка, то первые два – к архитектонике. При этом наиболее важным является, на наш взгляд, мультиплицирование. Остановимся на нем более подробно.

*Ostinato* в форме мультипликации\* (термин Т. Кочаровой, примененный в уточненном значении) означает множественное или многократное повторение гармонического оборота, ритмической или мелодической формулы *без перерыва, перманентно*, в результате чего создается своеобразный эффект монотонного продуцирования элемента музыкальной речи. В звуковысотной плоскости мультипликация подразделяется на интонационную (горизонталь) и гармоническую (вертикаль). В области

---

\* Мультипликация (анг. multiplication) – умножение, перемножение, вычисление произведения; мультипликация; размножение (документов); разведение; расширенное воспроизводство; увеличение; усиление.

аккордики это связано с сочетанием и многократным повторением высотных вариантов одного и того же аккорда, что нивелирует гармонический контраст. Итогом такой гармонической процессуальности является тождество элементов. Гармоническое мультиплицирование в свою очередь подразделяется на точное (*не* предполагающее высотных изменений) и видоизмененное (высотное изменение, которое может иметь вид секвенций). Видоизмененное мультиплицирование нередко представлено сопоставлением структурно-подобных аккордов на расстоянии. Оно образуется за счет расширения или сужения интервалики, комбинирования противоположного или параллельного движения голосов, тембрового и регистрового варьирования. Таким же образом осуществляется ритмическое и интонационное мультиплицирование; в последнем случае наиболее интересна полигармоническая фактура, которая основывается на соединении однотипных (видоизмененных и точных) тематических элементов, которые непрерывно «умножаются» и повторяются, то есть мультиплицируются.

Многообразные приемы мультиплицирования способствуют гибкому соотношению непринужденности тематического развития и структурной регламентированности в организации музыкальной ткани оджазированной академической музыки. Этот исключительно джазовый атрибут позволяет выделить в его лексике стабильную гармоническую или тематическую (интонационную, мотивную) модель как устойчивый композиционный элемент, относительно которого выстраивается структура в целом. Поэтому в крупном плане формы прием мультиплицирования выполняет формообразующую функцию.

В оджазировании академической музыки широко используются и производные формы гармонического и интонационного мультиплицирования – в виде инверсий, обращений, транспозиций, регистровых перемещений. Особенно широко мультиплицирование используется в таких производных джаза, как рок-н-ролл, электронный танцевальный фьюжн, или так называемый эйсид-джаз, в том числе и в «третьем течении», и пр. В качестве

примера приведем произведение В. Кузнецова Рэгтайм, где характерным являются «зеркальное» расположение элементов полигармонии, а также акцентированное повторение, выявляющее гармоническую ось как джазовую фоноидею сочинения, написанного в целом согласно законам академической музыки. Напротив, в пьесе «Посвящение «Битлз» Д. Долгалева прием мультиплицирования, также связанный с аккордикой и ритмом, репрезентирует себя видоизмененным мультиплицированием – линия баса в первой части, и точным – в материале второй части.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что кросс-феномен явился инспиратором для создания новых музыкальных реалий и форм бытия и джаза, и академической музыки. В основу корреляционных связей легла идиоматика исполнительского джаза, которая обрела вид трансплантации, включающей в себя цитирование, стилизации и ассимиляции на уровне музыкальной материи, и инкрустации, апплицирования и коллажирования – на уровне композиции.