

В.СЫРОВ

## Европейский контекст в джазе

(опубликовано в книге «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции. Нижний Новгород, 1999)

Многие явления современной культуры, неевропейские по своему внешнему облику, при более внимательном рассмотрении обнаруживают европейские элементы. Танго, негритянский блюз, испанское фламенко, цыганская музыка, джаз - вот лишь некоторые из них. В их ряду джаз занимает исключительное место, так как, рожденный в глубоко противостоянии европейской традиции, он со временем сблизился с ней, отразив это в различных жанровых и стилевых метаморфозах. Как произошло это художественное превращение? Как получилось, что джаз перерос себя и, изменив свой фольклорный и легкожанровый облик, стал феноменом *искусства XX века*?

Говоря «европейская традиция и джаз», мы должны различать два момента: европейскую песенно-танцевальную традицию как непосредственный *исток* джаза и европейскую художественную традицию как *стилевое влияние*, которое джаз испытал на сравнительно поздней стадии своего развития. Первое обуславливается жанрово-танцевальной природой раннего джаза и как бы заложено в генетической структуре его хромосом, второе есть признак «приобретенный», возникающий в момент, когда джаз из музыки увеселительных заведений превращается в музыку концертных залов и престижных джазовых клубов. Оба преломления европейской традиции - исток и стилевое влияние - образуют нерасторжимое единство. Это единство можно также понимать и как диалог «своего» и «чужого», что делает джаз моделью универсальных культурно-стилевых процессов.

Характерно, что в первом случае европейскую традицию трудно вычленишь из комплекса других джазовых истоков, так как она существует с ними в неразрывном синкретизме, во втором же традиция эта дифференцируется сравнительно легко, представая в форме всевозможных заимствований, перефразирований, воздействий и влияний. Последние более заметны, они лежат на поверхности стилового процесса и дают благодатный материал для аналитика. Обе формы - синкретическая и синтетическая - требуют различных подходов к их изучению.

Так, например, если в первом случае актуальной становится проблема ассимиляции бытовой музыки Европы в контексте афро-американской культуры и джаза, то во втором возникает проблема «джаз и классическая музыка», которая в свою очередь обнаруживает два аспекта: 1) влияние джаза на европейских мастеров XX века (вопрос этот достаточно подробно изучен в исследованиях В.Конен, Г.Шуллера, У.Сарджента, Д.Ухова), 2) влияние идей и форм европейской классики на джазовую музыку. Второй аспект изучен в меньшей степени и поэтому составляет предмет данной работы. Но для начала вернемся к европейской традиции как одному из истоков джаза и понаблюдаем ее в рамках прото-джазовых форм.

Происхождение джаза изучалось многими авторами, глубоко и всесторонне это сделала В. Конен, в чьих трудах вскрыты многосторонние контакты европейской и африканской культур на американском континенте. В частности, речь идет о светской и духовной музыке Европы, которая активно переплавлялась в спиричуэлсы, блюзы, рэгтаймы, привлекалась как материал для «несерьезных» переработок и пародий в «менестрельной комедии», и в таком новом качестве становилась материалом раннего джаза. Активную ассимиляцию европейских песенных и танцевальных жанров на афро-американской почве отмечают практически все, кто писал о джазе (М.Стернс, Дж.Коллиер, У.Сарджент, Ю.Панасье, В.Овчинников и др.).

Однако симптоматичен факт, что в самом понятии «афро-американская культура» заключена известная неполнота - ведь фактически важный, *европейский* пласт здесь не обозначен. И дело не только в названии (словосочетание «афро-американо-европейская культура» было бы слишком тяжеловесно), а в том, что многие дефиниции джаза вольно или невольно вуалируют его европейское происхождение, тяготея к стандартным и однозначным формулировкам типа «джаз - музыка американских негров».

Другой их недостаток - чрезмерно резкое разделение в джазе африканского и европейского. Обратимся к Маршаллу Стернсу, который характеризует джаз, как разновидность «полуимпровизационной американской музыки, отличающейся мгновенным воздействием, особой выразительностью в трактовке человеческого голоса и сложным льющимся ритмом». Автор приходит к выводу, что «джаз стал результатом трехвекового смешения на американском континенте европейских и западно-африканских музыкальных традиций, и его главные компоненты - европейская гармония, афро-европейская мелодия и африканский

ритм» (1, с.282). При всей справедливости подобного определения, зададим себе вопрос - а не нуждаются ли сегодня в уточнении формулы «афро-американская мелодия» и «африканский ритм»?

Попробуем скорректировать их несколько иначе и скажем так: «джаз это европейская гармония, *американская* мелодия (а она, конечно же, в большей степени европейская) и африканский ритм». Но и в таком случае, что есть «африканский ритм»? - ведь ритмическая система джаза впитала и переплавила не только традиции африканской полиритмии и синкопирования, но и ритмической раскачки, идущей от европейских маршей и танцев. Более того, ритмика джаза базируется на типично европейском принципе *главной* ритмической пульсации - в джазе она называется граунд-битом (от английского «ground-beat») - в то время как для африканской музыки граунд-бит не характерен, поскольку она основана на принципиальной *множественности* ритмических пластов. Что же касается самой ритмической раскачки - свинга (этой «святая святых» джаза) - то позволим себе высказать следующее предположение: свинг никак не противоречит европейской маршево-танцевальной традиции. В этом нас убеждает не только марш с его раскачивающимся шагом, но и многие европейские танцы. Например, ирландская жига, итальянская тарантелла, польская мазурка, французский канкан, европейский вальс - каждый из них по-своему воплощает идею ритмического раскачивания. Конечно, автор далек от намерения видеть в вальсе или мазурке непосредственных прародителей джазового свинга. Речь совсем о другом, о неких праосновах ритма, которые не реализовались в полной мере в европейской музыке Нового времени, проявившей склонность к более «организованному» концентрированному метру, но продолжали жить в народной и бытовой музыке, а затем проросли в ритмике джаза.

Возвращаясь к свингу в узком смысле слова, отметим, что в образцах традиционной африканской музыки он не обнаруживается. Как не обнаруживается там и характерное для джаза блюзовое интонирование с его знаменитой «блюзовой» терцией. Не найдем мы всего этого и в латиноамериканской музыке, которую справедливо считают важнейшим истоком джаза. Откуда же возникли свинг и блюзовые тона? Не стали ли они продуктом длительной ассимиляции европейских ладовых и ритмоинтонационных формул? Кстати, рассматривая африканский пласт в джазе, В.Конен справедливо замечает, что «родство между африканской музыкой и джазом представляется сходством скорее *чисто формальных*, чем выразительных приемов. Эротичность джаза, нервоз-

ность темпов, его сравнительно развитая мелодика европейского типа не имеют связи с африканской культурой». Исследователь подчеркивает, что «черты африканской музыки явно видоизменились под влиянием иной музыкальной среды и иного типа эстетического мышления» (2, с 265).

Вторая сторона обозначенной выше проблемы - *влияние* европейской культуры и, в частности, классической музыки на джаз. Здесь следовало бы начать с регтайма, который, помимо европейских маршево-танцевальных истоков, обнаруживает и непосредственное влияние европейской фортепьянной традиции. Можно сказать, что в регтайме истоки и влияния совпадают, и их не всегда возможно разделить.

Овладение европейской традицией в джазе протекало по закону от внешнего к внутреннему: от прямых заимствований, цитат, транскрипций и адаптаций к опосредованному претворению материала (позже по этому пути пойдет и рок-музыка). Вначале (20-30 гг.) это были робкие заимствования из популярной классики, позже (30-40-е) появились транскрипции и обработки, и только с 50-х годов возник и утвердился более широкий подход к ассимиляции европейской традиции.

Изобретатель термина «третье направление», Гюнтер Шуллер в своей статье «Джаз и классическая музыка» также прослеживает две стадии в процессе европеизации джаза. Первая датируется 20-ми годами, когда у музыкантов возникает желание породнить язык джаза и высоко почитаемой ими классики. Имеется в виду старшее поколение джазменов: Джон Пит Джонсон, Дюк Эллингтон, Пол Уайтмен. Последний оказал ощутимое влияние на Джорджа Гершвина, который посвятил ему свою «Рапсодию в стиле блюз». Кстати, в оркестре Уайтмена в 20-е годы играл выдающийся белый трубач, пианист и композитор Бикс Бейдербек, уже в 20-е годы мечтавший о создании «джазовой симфонии» и выработавший самобытный стиль, во многом близкий звучанию камерной музыки.

Вторую стадию, возникшую в 50-е годы, Шуллер связывает с поколением музыкантов нового типа. Это были первые профессионалы, которые одинаково свободно чувствовали себя как в джазе, так и в классике. Среди них Джон Льюис, Билл Эванс, Джимми Джуффри, Лени Тристано, Дейв Брубек. У многих за плечами был опыт консерваторий и университетов, и может быть именно это обстоятельство помогло им свободно ориентироваться в европейской традиции.

Несмотря на интенсивную эволюцию джаза, можно смело утверждать, что, активно привлекая и перерабатывая «чужое слово», он, тем

не менее, остается самим собой, *не сливается* с музыкой европейской академической традиции. Удивительная способность конденсировать окружающую информацию, сохраняя при этом самобытность и высокую «пассионарность», составляет главное качество настоящего джаза. Хотя, говоря об издержках, отметим и здесь примеры поверхностного европеизирования, кокетничанья с классикой, следования моде или коммерческим целям. Такой музыки за свою многолетнюю историю джаз накопил немало, в частности, в области свит-джаза («sweet» - приятный, развлекательный).

Различный вес природного и приобретенного определяет внутреннюю неоднородность жанрово-стилевой системы джаза. Здесь, в частности, прослеживаются две линии: первая ведет от регтайма к страйд-пиано и далее к различным европеизированным гомофонным формам, получившим огромное распространение в джазе, вторая коренится в блюзе и тяготеет к свободной вариационности. Связь с европейской традицией в последнем случае более опосредована, раскрывается лишь через общий вариационный принцип.

Можно говорить о внутреннем противоречии, а точнее, о *дуализме* джаза. Так, Мартин Уильямс в своей книге «The Jazz Tradition» размышляет о существовании в джазе «синтезирующих композиторов» и «интуитивных импровизаторов»(3). К первому типу он относит Эллингтона и Монка, ко второму - Армстронга и Паркера. Продолжая мысль Уильямса, можно сказать, что «синтезирующие композиторы» джаза - кроме Эллингтона и Монка это Джелли Ролл Мортон, Джон Льюис, Чарли Мингус, а в наши дни Чик Кория - все они демонстрируют близость к художественной традиции Европы, каждый по-своему разрабатывая ее различные стилевые и жанровые пласты. Воспитание и творческий облик этих столь несхожих по манере музыкантов свидетельствуют о прочной преемственности с этой традицией, что выражается в приоритете составных форм, европейском гармоническом мышлении, в более мягком звучании музыки, особом «артистизме» и т.д.. В отличие от них «интуитивные импровизаторы» - кроме Армстронга и Паркера этот тип олицетворяют ранние ньюорлеанцы, в новом джазе - Джон Колтрейн, Майлс Девис, Херби Хэнкок - все они ближе к афро-американским корням, музыка их тяготеет к большей интуитивности, текучести, импровизационности, ориентируется в большей степени на блюзовую лексику. Если здесь и можно говорить о проявлении европейского начала, то скорее в ее прото-художественных, фольклорных выражениях.

Сказанное подтверждает огромную значимость европейской традиции в джазе. Ее изучение по-настоящему еще не начиналось, и данное сообщение - лишь попытка обозначить контуры будущего исследования. Несомненно две формы преломления европейского (исток и влияние) должны быть главным объектом этого исследования. Анализ можно было бы продолжить на примере творчества многих джазовых мастеров: Джелли Ролл Мортон, Дюка Эллингтона, Арта Тэйтума, Ленни Тристано, Билла Эванса, Дэйва Брубeka, Чика Кория и др. Кроме того, интересно преломление их опыта в творчестве европейских джазменов, в частности, наших, отечественных. Интересен также вопрос о различиях в *восприятии* европейской традиции белыми и черными импровизаторами. В каком случае последняя предстает рельефнее? В частности, почему именно белые склонны недооценивать (и даже игнорировать) ее роль в джазе? Не потому ли, что для европейца его родная традиция - обыкновенное явление, которое он попросту не замечает, как не замечает окружающий воздух, которым дышит? И не случайно ли, что один из наиболее ярких образцов творческого преломления европейской традиции в джазе мы находим именно в полифонических композициях *негра* Джона Льюиса?

В сегодняшнем джазе наблюдается парадоксальное противоречие. С одной стороны, в нем несомненно возрастает роль белых, а вместе с тем, и вес европейского начала. Современный джаз как бы «белеет» и все более европеизируется. Афро-американский пласт при этом растворяется или занимает иные ниши массовой музыки (соул, рэп, хип-хоп). Оазисы «черного» джаза, например, фри-джаз, также европеизируются, о чем свидетельствуют опыты Джона Цорна и Фреда Фрита, создавших альтернативный, «белый» вариант фри-джаза. В них больше влияния западного авангарда нежели собственно импровизационного джаза. С другой стороны, время летит стремительно, и сама европейская культура трансформируется вместе с культурами Азии, Африки, Латинской Америки в некую глобальную планетарную мегакультуру. Можно ли будет в недалеком будущем вести речь о европейской традиции в ее чистом виде? Или же она - пройденный этап, хотя и давший прекрасные, по сей день не утратившие своей ценности, плоды? И в связи с этим, конкретный вопрос - каково будущее джаза? Сохранит ли он единство в новом «мэйнстриме» или же, как дельта могучей реки, разбежится на множество рукавов и протоков? Думается, ответы на все эти и другие вопросы мы получим лишь в грядущем XXI веке.

## Примечания

1. Stearns M. The Story of Jazz. New York, 1956.
2. Конен В. Пути американской музыки. М., 1977.
3. Williams M. The Jazz Tradition. New York, 1970.

Сборник «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции. Нижний Новгород, 2000.