

ВЗАМОДЕЙСТВИЕ ЗАПАДНЫХ И ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ДЖАЗЕ

Работа представлена сектором инструментоведения

Российского института истории искусств РАН.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Ю. Е. Бойко

Статья посвящена проблеме взаимодействий различных культур, имеющих многочисленные примеры в современной художественной практике. Основным материалом составляет джаз, ставший к концу XX века настоящей ареной для апробации смесений различных традиций и направлений, которым в академической музыке не нашлось вариантов взаимодействий.

The paper deals with intercultural contacts which are illustrated by many examples of modern artistic practice. The basic material of the study is jazz. By the end of the XX century, jazz became the main field for approbation of mixtures of various traditions and directions which could not interact within academic music.

Развитие искусства и творчества в целом сегодня немислимо без межкультурно-

го диалога, составляющего необходимый элемент их развития. Взаимодействия меж-

ду культурами лежат и в основе современной музыкальной практики, осуществляясь различными путями – смешением исполнительских традиций и школ, поисками новых звучаний, личными творческими контактами и др.

Внедрение европейских традиций в восточную культуру происходит неспешно, большое значение имеет различность мышления, отсутствие мотивации многих восточных народов к переориентации своего слухового опыта, приводящее к отрицанию форм и принципов европейской академической музыки. Новая интонационная среда в странах Азии и Африки и сегодня не формируется на синтезе национальных пластов традиционной музыки и западной классики, которые, как казалось тридцать-сорок лет назад, должны были определить перспективы новых направлений развития. Немалое влияние оказывает и система традиций в музыкальном образовании, основанная на связке «мастер – ученик», направленная на подготовку исполнителя-творца. Широкое введение принципов европейского обучения привело бы к нарушению устоев и не смогло бы пройти безболезненно. Общей особенностью для слушателей большинства стран вышеназванных регионов является и отсутствие интереса в целом к композиторской музыке (за исключением песенных форм) а также, по мнению И. Еолян, приверженность самих художников к определенной жанровой сфере и содержанию. «Речь идет об их обращении по преимуществу к крупным музыкально-драматическим, концертным и ораториально-хоровым формам, которые наделены обычно определенной программой и выделяются своей четкой образной осязаемостью»¹. В качестве примеров И. Еолян приводит оркестровую поэму Юсефа Грейза «Монастырь в пустыне», музыку Халима эль-Дабба к драматическому представлению у древних египетских пирамид «Звук и свет», симфоническую картину «Абу-Симбел» Азиза эль-Шауана и другие, в которых конкретная семантика, игровой элемент и зрелищность восполняют собой нетрадицион-

ное музыкальное содержание. Основной сферой приложения творческой практики европейского типа в большинстве случаев составили прикладные, развлекательные жанры, эстрада, джаз и музыка кино.

Европейская музыка стремится многое заимствовать от Востока, при этом не отказываясь от своих фундаментальных завоеваний (не возвращаясь, например, к монодийности, составляющей основу музыкально-эстетического облика восточной традиции). Для европейцев искусство Востока воспринимается скорее в философском контексте, художественные факторы переплетаются с мировоззренческими. И тем не менее мы можем говорить о множестве творческих результатов у композиторов академической школы, вызванных характерными для XX столетия тенденциями к смене интонационного мышления и поиском новых тембров. Это произведения К. Дебюсси, М. Равеля, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Э. Вила Лобоса, О. Мессиана и др. Американский композитор Г. Коуэлл включал в свои произведения четвертитона и различные звучания, заимствованные им из китайской, яванской, индусской, японской музыки. «Препарированное» фортепиано Дж. Кейджа также возникло не без стремления к воспроизведению звучания индонезийского гамелана, превратив европейский инструмент в ансамбль ударных. Многие из пьес Кейджа вообще предназначены только для ударных, где наряду с литаврами используются восточные шумовые инструменты (тамтамы, том-томы, бамбуковые палки, турецкие и китайские цимбалы, японские гонги, африканские барабаны, трещотки).

О. Эльшек предполагает причины лояльного отношения к неевропейской (восточной) музыке в наличии различных форм инструментальной музыки (от традиционной до симфонической) в самой европейской культуре. Как известно, именно инструментальные жанры на Востоке являются ведущими, а вокальные формы структурно согласуются с ними. Отдельные этнические культуры Востока выступают в тради-

ционных, типических формах как сугубо инструментальные. «Здесь инструментальное начало значительно более рельефно, чем в европейской народной и, частично, даже профессиональной музыке. Наиболее характерные музыкальные жанры на Востоке тесно связаны с искусством исполнителей-инструменталистов. С этой точки зрения плодотворно рассмотрение индийской, китайской, арабской, индонезийской и японской музыки»².

Во второй половине двадцатого столетия основными взаимодействующими элементами музыкальных культур становятся массовая культура Запада и пласт современной городской музыки Востока. Художественные коммуникации, возникающие в сфере массовых музыкальных жанров, способны одновременно быстро реагировать как на различные творческие тенденции, так и на условия современного потребительского рынка. Рок, поп-музыка и джаз стали своеобразным гигантском полигоном, на котором опробовались многочисленные варианты соединения различных музыкальных систем. Даже музыканты британской группы «Битлз» не избежали влияния восточных музыкальных традиций. Показателен пример популярности песни «Норвежский лес» (1965 г.), где Дж. Харрисон играет на ситаре. Примеры последних лет – Панджаби-МС, певица Деспина Ванди, DJ Ravin, DJ Nasha, Mambayaga Project, Supervill, Kirpi, R. Eberspacher, Vargo, J. Padilla, K. Britt и многие другие поп-группы и певцы, стремящиеся использовать индийские и арабские «манеры» исполнения как на уровне имиджа, так и музыкальной лексики.

Результатом культурных взаимодействий – ассимиляции европейской (представленной англо-кельтской и креольской) и африканской традиций уже на первоначальном этапе своего развития – к началу прошлого века стал джаз. С точки зрения влияния самого джаза на различные академические жанры и направления можно констатировать лишь многочисленные факты симпатии и некоторого увлечения им за-

падноевропейскими композиторами. Однако важной заслугой джаза является то, что на собственном примере он показал широкие возможности слияния европейского и неевропейского в музыке. Современному джазу присущи методы импровизационного развития формы, схожие с арабскими мугамами и индийскими рагами, предполагающие вариационное или вариантное развитие темы, сочинение музыкального материала на основе выбранного звукоряда, комбинирование отдельных мотивов, ритмическое варьирование и др.

Сегодняшний джаз фактически не предусматривает для исполнителя творческих ограничений, в том числе и внемузыкальных. Джазовый исполнитель имеет свободу в выборе художественно-выразительных средств, видов коммуникации (вовлечение слушателей в импровизации, использование вокальных переключек, одновременное пение с залом), способов визуализации представления (включения танцев, художественного оформления сцены, видеоряда и др.) и т. д. Нередки случаи изменения сценического имиджа с помощью оригинальной прически, традиционной национальной одежды. Часто используются различная символика, значки. В списке исполнителей, практикующих те или иные дополнительные визуальные средства, стоят такие популярные в джазе имена, как М. Дэвис, Дж. Колтрейн, А. Шепп, Дж. Завенул, Дж. Скофилд, М. Брейкер, К. Гарретт, Р. Бона и многие другие.

Взаимоотношения джаза и индийской музыки имеют историю, ведущую отсчет уже с 50-х годов. Еще до того, как подобные взаимоотношения стали модными у поп-музыкантов (Э. Пресли, Кл. Ричардс и др.), Рави Шанкар записал альбом «Improvisations» с ансамблем, состоявшим из 8 инструментов: скрипка (Р. Шанкар), табла (К. Дата), тампура (Н.К. Муллик), дхолак (Х. Рао), флейта (Б. Шенк), гитара (Д. Баддимие), бас-гитара (Г. Пиакон) и ударная установка (Л. Хэйс). В альбоме наряду с композициями, построенными на традиционном импровизационном прин-

ципе раги, были и специально написанные для этого индо-джазового ансамбля. Необходимо отметить и то, что Р. Шанкар, благодаря своим выступлениям в США, начавшимся еще в 50-е гг., вообще имел огромное влияние на ведущих джазовых музыкантов того времени – Э. Долфи, Дж. Колтрейна, Д. Эллиота, что в немалой степени влияло на интернационализацию музыкального языка джаза в целом. Элементы индийской музыки часто использовали в своей работе трубач М. Дэвис, гитаристы и композиторы Дж. Маклафлин и Дж. Скофилд, перкуссионист Т. Гурту и др. Интерес к азиатским и африканским культурам обнаруживается у Ю. Латиффа, использовавшего в рамках блюзовой схемы арабские мелодии и ритмы и включавшего в ансамбль египетский гобой и рабаб, у Д. Черри, применявшего музыку африканских народов, у Л. Портера, чей гигант-диск «Волшебный рабаб Ларри Портера», записанный с Ф. Менусаном на табле в 1999 г., завоевывает признание многих музыкальных критиков. Аналогичные влияния можно найти и в творчестве пианистов Х. Хенкока и Ч. Кореа, певицы Азизы Мустафа-Заде, удиста Раби Абу Кхалила, группы «Around India», в составе которой, наряду с саксофоном, тромбоном, флейтой, включены уд, дарбука, табла и др.

Существуют многочисленные примеры, где джаз активно взаимодействует не только с восточной традицией, но и с европейским и латино-американским фольклором. Среди них – творчество Орнетта Коулмена, еще в 1973 г. начавшего эксперименты по соединению джаза, рок-музыки и африканских ритмов, введя в свой ансамбль электрогитару; Криса Мак Грегора – пианиста, объединившего фри-джаз с африканской народной музыкой; композитора и саксофониста Эрметто Паскуалья, привнесшего в джаз бразильские и северо-восточные туземные напевы; Душко Гойковича, совместившего достижения джаза с южно-славянским фольклором (джаз-сюита «Югославия»); Милчо Левиева, использовавшего сложные размеры, основанные на

болгарских народных мелодиях. В этот список можно включить также творчество крымского гитариста Энвера Измайлова, альт-саксофониста, флейтиста, исполнителя на различных восточных инструментах Чарли Мариано, его коллеги Кенни Гаррета, гитариста Джона Скофилда, бас-гитариста Ричарда Бона и многих других. Немало примеров совмещения элементов фольклора и джаза можно встретить и в практике российских музыкантов – «Болгарские композиции» А. Вапирова, «На завалинке» К. Носова – Г. Гольдштейна, «Древнерусские картины» Ю. Маркина, «Не растет трава зимой» И. Бриля, «Господин Великий Новгород» Н. Товмасына, композиция «Ой, мороз» Ю. Бойко, опыты Н. Зубова с ансамблем «Крещендо», П. Уинтера и фольклорного ансамбля Дм. Покровского и др.

Факты взаимодействия джаза и фольклора не являются случайностью. Джаз (особенно его ранние формы, истоки и первые стили, до Нью-Орлеанского включительно) имеет сходства с исполнительскими формами народной инструментальной музыки (НИМ), что дает возможность рассматривать его согласно критериям, аналогичным НИМ, в силу как минимум четырех обстоятельств.

Первое – основные истоки самого джаза лежат в африканской традиции, в дальнейшем ставшей основой для формирования афро-американской субкультуры. Второе – джаз в целом не отрицает эстетику академической музыки, но в идеале стремится формировать собственную, которая по некоторым исполнительским принципам (способам хранения и передачи музыкального материала, форме исполнения и др.) все же близка к НИМ. Третье – НИМ и джаз ориентированы на импровизационные формы развития музыкального материала. Четвертое – НИМ и джаз имеют схожие устно-диалогические формы общения между музыкантами и механизмы коммуникации на исполнительско-артикуляционном уровне. Инструменталисты как в фольклоре, так и в джазе вступают друг с дру-

гом в постоянные контакты. По мнению А. Ромодина, они «присматриваются, прислушиваются к манере игры своих коллег, иногда даже тайно подглядывают за ними, стремясь запомнить отдельные колоритные мелодические обороты, интересные исполнительские приемы. Некоторые музыканты с пристрастием хранят личные творческие секреты. Тем не менее происходит постоянный обмен информацией, опытом; играют порой и на чужих инструментах, стараясь опробовать темброво-звуковые новшества»³. При этом вершиной диалогических форм будут имитации индивидуальной исполнительской манеры других музыкантов. В фольклоре важнейшие определяющие мотивы (по выражению А. Ромодина, мелодические «зерна», присутствующие в любом наигрыше) образуют индивидуальную исполнительскую стилистику, а употребляемые другими музыкантами формируют локальную инструментальную традицию. В джазе подобные мотивы-паттерны играют важнейшую роль, способны индивидуализировать стиль отдельного музыканта и одновременно быть характеристикой целого направления. Многие джазовые музыканты получили удачные результаты в соединении, казалось бы, «несоединяемого» – западной гармонии и восточной монодии.

Можно выделить два основных пути смешения восточных и западных (евро-американских) музыкальных традиций и стилей. Первый – адаптация отдельно взятых элементов (мелодика, ритм, лад, тембр и т. д.). Второй – изучение и применение базовых принципов построения и развития музыкального материала, что более сложно. В джазе и эстрадной музыке, как правило,

используют первый путь, чаще можно встретить заимствования джазовыми музыкантами элементов восточной музыки, реже – создание восточными исполнителями на собственной национальной основе оригинального гибрида. Смешения музыкальных традиций в джазе происходят благодаря общности методов построения и развития музыкального материала. Один из них – *процессуальность* как общая характеристика восточной исполнительской традиции и джаза одновременно. Например, джаз и узбекская традиция, по мнению Л. Юсупова, имеют общие «процессуальные принципы варьирования и импровизации, а также *секвенцирование* как схожие методы развития музыкального материала и имеющие важное значение в драматургии всей формы»⁴. Общим в джазе и мугаме является *построение фразы по принципу респонсорности*. Можно найти параллели и в *метроритмике*: аналогом свинга в монодическом искусстве Узбекистана служит усуль – четкая ритмическая формула, лежащая в основе произведения устной традиции.

При анализе конкретных примеров взаимодействий джаза и традиционной музыки целесообразным представляется их рассмотрение по следующим категориям: 1) форма и метод построения музыкального материала; 2) использование ладов (соотношение различных ладовых конструкций с заданными гармоническими последовательностями); 3) тембр (использование восточного инструментария или ориентация на его звучание); 4) орнаментика и особенности интонирования; 5) ритмоструктура (отсутствие или присутствие метра, одновременность размера и т. д.).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Еолян И. Р. Традиционная музыка Арабского Востока. М., Музыка. 1990. С. 206.

² Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки. М., 1974. С. 24.

³ Ромодин А. Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 35.

⁴ Юсупов Л. Джаз в городах и республиках. Узбекистан // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. М., 1987. С. 487.