Ф. М. Шак

К ПРОБЛЕМЕ НОРМАТИВНОСТИ В ДЖАЗЕ

Работа представлена кафедрой музыкальных медиатехнологий.
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор П. С. Волкова

В статье автор предлагает привнести в область исследования джаза категорию трансформирующейся нормативности, позволяющую более ясно осмыслить границы правил и норм джазовой музыки.

Ключевые слова: джаз, импровизация, бибоп, постбоп, трансформирующаяся нормативность.

The author of the article proposes introducing the category of «transforming normativeness» into the sphere of jazz research. This would make it possible to understand more clearly the esthetic borders of rules and standards of jazz music.

Key words: jazz, improvisation, bebop, post-bop, transforming normativeness.

Формируя эстетические дефиниции, проясняющие развитие джазовой музыки, мы считаем необходимым ввести в научный обиход понятие «трансформирующаяся нормативность». Прослеживая развитие джазовой традиции, начиная с ее ранних новоорлеанских образцов и заканчивая современной ситуацией, мы видим, 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. На первый взгляд существует колоссальная разница между музыкой Сиднея Беше (Sidney Bechet) (1897–1959) и творчеством Джона Колтрейна (1926–1967). Примеры музыки Сиднея Беше и язык Колтрейна, представленный в интерпретированном варианте постколтрейновской порослью импровизаторов, оказываются в одинаковой степени «утрамбованы» в область джазовой традиции. Здесь следовало бы задаться вопросом: имеется ли взаимосвязь между новоорлеанским стилем, в котором угадываются образчики протоджазовой ткани, и сложной органикой духовых монад Джона Колтрейна и, далее, исходя из каких критериев тот и другой образцы музыки XX в. можно называть джазом? Дать ответ на поставленные вопросы можно лишь при условии введения дополнительных пояснительных структур. В данном случае такой объясняющей и упорядочивающей структурой может оказаться критерий трансформирующейся нормативности.

Внутри джазовой музыки просматривается бытование суммы уникальных критериев. В период временного отрезка с 1930-е по 1970-е гг. было наработано значительное количество стилистических систем (бибоп, хард-боп, кул джаз, третье течение), каждую из которых можно было четко дифференцировать и тем самым отделить от любой другой. Однако с начала 1970-х гг. вместе с совокупностью нерядовых творческих проблем в джазе развилась достаточно любопытная дезинтегрирующая ситуация, в рамках которой аспекты «чистоты» стиля стали стремительно нивелироваться. Прямым отголоском этой дезинтеграции мы можем назвать ситуацию, оформившуюся к 1990–2000 гг. Совершенно очевидно, что, если мы возьмем практически любую изданную крупными фирмами («Blue Note», «Verve», «Concord») современную джазовую пластинку, мы не сможем четко определить стилистические рамки фиксированной в ней музыки. В сложившейся ситуации следует говорить о полном нивелировании точек бифуркации, ранее хоть как-то дифференцировавших границы стилистических норм. Будучи способными дать определение той или иной современной записи, апеллируя к вторичным признакам, мы уже не в состоянии присвоить ей четкую стилистическую дефиницию, так как первичные признаки, позволяющие высказать суждение о стиле, к настоящему времени стали чрезмерно имплицитными. Причиной этому является ситуация элиминирования атрибутов и систем стилистических различий в джазовой музыке.

Говоря о современных записях джаза, многие слушатели этой музыки вынуждены пользоваться режущими академический слух определениями: *мягкий* авангард, *навороченный* постбоп и т. п. При этом подобные определения ни в коем случае не являются проявлениями дилетантской вкусовщины, представляя собой, по сути, единственно возможный семантический маркер, позволяющий поклонникам джазовой музыки хоть как-то коммуницировать и понимать друг друга. Другими словами, ввиду значительного размывания стилевых границ попытки описать особенности современной джазовой

музыки именно в вербальном ключе становятся крайне затруднительными. Во времена 1940-х гг. слушателям и критикам, обсуждающим ту или иную запись, не составляло труда понять друг друга. Сейчас же, в наше время, консенсус и взаимное понимание в аналогичной ситуации едва ли возможны. Вследствие этого подготовка серьезной аналитической рецензии к современной джазовой записи должна включать в себя четкое и, возможно, продолжительное описание, требующее изложения целого ряда деталей и атрибутов. В случае выполнения этих условий незнакомый с рецензируемой пластинкой слушатель сможет приблизительно представить себе общую направленность материала.

Продолжая размышления о «вавилонском столпотворении», обнаруживающим себя в современной социокультурной ситуации, в центре которой находится джаз, обратимся к крайне любопытной фигуре коммерчески успешного и одновременно с этим вполне креативного альтиста Грега Осби (Greg Osby). В его сольной записи St. Louis Shoes мы сталкиваемся с обильными напластованиями исторически различных манер импровизации и стилистических исполнительских подходов. В открывающей пластинку композиции East St. Louis Toodle-Oo мы слышим два нагруженных изрядными количеством смыслов сольных проведения, авторами которых выступают сам Осби и трубач Николас Пейтон. При этом соло построены на стилистических контрастах, в которых происходит смыкание далеко отстоящих друг от друга художественных элементов. Первые такты соло Осби начинаются с достаточно простой мелодической лексики, для того чтобы потом в развитии обрасти столь характерными для этого исполнителя несколько аутистическими и по языку тесно привязанными к современному джазу сольными руладами. Такими же контрастными атрибутами фундировано соло Николаса Пейтона.

Наиболее очевидным для нас здесь является наличие одного проблемного фактора. Дело в том, что выстраивание подобных контрастов в нынешнее время не является новаторским элементом. В 1980–1990-е гг. оно во многом стало частью современного джазового языка, который за столетнюю историю своего существования развился в многообразном количестве направлений, для того чтобы теперь обнаружить очаги кризиса дальнейшего развития мелодических и фразировочных ходов. Обнаруживая этот кризис, джазовые музыканты начали извлекать дополнительные смыслы из уже существующих джазовых языковых единиц путем построения между ними многочисленных смычек, взаимных контрастов и наложений. С этой точки зрения наше обращение к записи Грега Осби неслучайно.

Дело в том, что эта запись, равно как и подобные ей, наглядно демонстрирует критерий трансформирующейся нормативности. Еще в конце 1970-х – начале 1980-х гг. саксофонист Дэвид Мюррей (David Murray) использовал в материале своих импровизаций контрастные сцепления, проводимые в отношении достаточно разных стилистических манер. В рецензии на диск «David Murray. Octet plays Trane» мы писали: «Мюррей способен совмещать агрессивные мелодические построения в духе Альберта Айлера и меланхоличные, подкрепленные пышным вибрато фразы, близкие манерой к саксофонистам послевоенного времени, по сути, проявляя этим модифицируемое на ходу импровизационное мышление, наделенное одновременно несколькими эстетически разнородными основами» [1].

Следует заметить, что находки Мюррея, сделанные им в 1970-е гг., воспринимались тогда в качестве чего-то нового в джазе. Вследствие этого определенный отрезок времени они находились вне нормативного джазового пространства и маркировались в качестве принципиально нового атрибута. Однако впоследствии прием Мюррея был интегрирован в джазовую лексику. Именно поэтому представители следующего за Мюрреем поколения джазменов – Г. Осби и Н. Пейтон, используя метод контрастов, транслируют подобный прием, находясь уже в категориях нормативности. Другими словами, имеются все основания говорить о проблеме изменения статуса, когда изначально новаторская идея, обнаруживающая себя внешней по отношению к джазовой традиции (Д. Мюррей), со временем поглощается, проходит процесс ассимиляции, получая возможность атрибутировать себя в качестве полноценного ее (традиции) сегмента (Г. Осби).

В данном контексте нельзя не обратить внимания на следующий факт. Традиционный джаз обладает одной весьма амбивалентной чертой. С одной стороны, территория этой музыки сохраняла высокую степень открытости к проникновению и ассимиляции новых идейных фигураций. С другой стороны, конвенциональный джаз определенно константен. При этом говорить о границах традиционного джаза как о чем-либо устоявшемся не представляется возможным, поскольку под категорию традиционного джаза в настоящее время подпадает громадный спектр самой разнообразной музыки. Вследствие высокой стилевой запутанности джаза второй половины XX в. проведение разграничительных черт и четкой стилистической верификации крайне затруднительно. Примечательно, что один из наиболее мощных интернет-ресурсов, предлагающих справочную информацию по современной музыке (All Music.com), публикуя материалы о джазе, отказывается от четких стилевых определений, вместо этого помещая в сопровождающую рецензии графу «styles» сразу по нескольку стилистических обозначений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. www.jazzguide.nm.ru