

РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10014

Ф. М. ШАК, А. Э. ПОЛИЩУК

Краснодарский государственный институт культуры

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И ВОПРОСЫ СТИЛЕВОЙ ТИПОЛОГИИ

Появившееся в анклав экспериментов, связанных с синтезом музыкальных искусств, третье течение до настоящего времени остаётся художественным явлением, отличающимся целым рядом противоречивых свойств. В отечественных и западных исследованиях, посвящённых данному феномену, прослеживается определённый дефицит типологических конструкций, указывающий на подвижность и незавершённость стилевой демаркации и дифференцирования его эстетических признаков.

Уточнение дефиниций третьего течения, представляющего собой явление с незавершённой, своего рода – эскизной теоретической фабульностью, может осуществляться двумя способами. Первый из них основывается на изучении высказываний, доступных в интервью и статьях авторов, наделивших явление первичными дефинициями. Второй будет следовать субъективным теоретическим истолкованиям, представленным в работах музыкальных критиков и журналистов джазовой направленности.

В настоящей статье анализируются стержневые градации полемики, развернувшейся в ареале критических суждений, связанных с определением эстетической и стилевой специфики третьего течения. Важно понимать, что искусствоведческий дискурс, ориентированный на уточнение содержательных атрибутов рассматриваемого явления, будет неполным без аналитической проработки наследия композитора Гюнтера Шуллера, ставшего его основным теоретиком. Сочинения Шуллера коммуницировали с идейным пластом джаза на разных уровнях. Как будет показано далее, успешное выявление об-

щих закономерностей и противодействующих им антагонизмов, представленных в наследии Г. Шуллера, ведёт к уменьшению противоречий в определениях того, чем же в действительности является третье течение.

Одной из первых работ, представивших аудитории суть языкового синтеза третьего течения, следует назвать «**Conversation**», первоначально адресованную Шуллером легендарному коллективу Modern Jazz Quartet¹. Сочинение включает в себя пять разделов, построенных на колоритном стилевом контрасте. Первый раздел, отмеченный напряжённым полифоническим интонированием, явными признаками атональности и метрической нерегулярностью, апеллирует к содержательному уровню академической музыки XX столетия. Обманчивость стилевой однородности «**Conversation**» становится очевидна уже на второй минуте записи (CD – 1.29), когда Шуллер неожиданно переключается на джазовую субстанциональность. Атональная организация музыкального материала трансформируется в тональную, чему во многом способствует шагающий бас, ясная гармоническая основа, а также появление тематического образования в партии солирующего вибратона (CD – 1.54), реализующих идею гомофонно-гармонической фактуры с ярко выраженной мелодией. В процессе развития между струнным и джазовым квартетами в тематическом и тональном аспектах усиливается «противоречие», образуя явление стилистической полипластовости, а также политональности. Кульминация второго раздела «**Conversation**» предъясняет слушателю внезапную остановку оркестрового движения на диссонирующей

вертикали (CD – 2.26). Третий раздел сочинения (CD – 2.35) актуализирует возвращение к стилистическим фабулам, предъявленным в начале композиции с атональностью и непериодичной метрической структурой. В четвёртом разделе (CD – 3.32) проводится основательная «академическая» разработка первичного материала, в которой принимают участие инструменты джаз-квартета. Специфична, на наш взгляд, представленная в данном отрезке трактовка ударных, решённая в «академическом ключе», без метрической пульсации (CD 4.25 – 5.06). Эта каденция, по сути, – тихая кульминация всего произведения, центр композиции, после которого через уплотнение фактуры и резкое динамическое нарастание начинается заключительный, пятый раздел. Он отграничен от всего предыдущего материала генеральной паузой (CD 5.34 – 5.36), содержит контрастные свинговые элементы и импровизационные блоки, включающие в себя несколько квадратов на гармоническую прогрессию темы второго раздела композиции у вибратона: CD 5.36 – 8.24; два хора у фортепиано (CD 8.24 – 9.20). Параллельно с джазовыми солистами, импровизирующими в традициях джазовой практики спонтанно, в контрапункте «импровизируют», играя записанный текст, инструменты из академического состава, образуя стилистическую полипластовость (CD 9.08 – 10.00). В партитуре «**Conversation**» Шуллер отводит особую роль секции струнных, трактуя последние в импровизационных разделах формы в алеаторическом ключе.

В 1960 г. композитор представил произведение «**Abstraction**», написанное для О. Коулмана. «**Abstraction**» создавался для ансамбля, состоящего из струнного квартета, двух контрабасов, гитары и ударной установки, в то время как лидирующая партия была отдана монологической линии, проводимой саксофоном Коулмана. Сочинению свойственны: атональная звуковысотная организация, полифоническая фактура, нерегулярная (свободная) метрика, резко диссонантный гармонический язык и обилие пауз, приводящее к спорадичной прерывистости музыкального текста. Драматургия выстроена на интенсивном полифоническом развитии, разворачивающемся в условиях углубления динамического фактора. Любопытно, что Шуллер решил исключить важнейший метрический параметр джазовой идиомы – периодический пульс, чьё присутствие в джазе в своё время подвергалось критике И. Ф. Стравинским [1, с. 226]. Важно учитывать датировку появления «**Abstraction**», исторически совпавшую с выходом переломного для стилиевой эволюции джазового языка диска О. Коулмана «Free Jazz».

В первой половине 1960-х идеи фри-джаза находились в стадии первичного формирования, в то время как джазовый истеблишмент в лице рессантиментно ориентированных исполнителей и слушателей был вполне удовлетворён совокупностью идей, генерируемых бибоповыми музыкантами. Весьма показательной следует назвать реакцию критика Дж. Тайнана, опубликовавшего на страницах крупнейшего джазового издания Америки «Downbeat» рецензию на концептуальную запись двойного квартета Коулмана. Назвав «Free Jazz» «обанкротившимся продуктом философии ультраиндивидуализма», Тайнан усомнился в подлинности намерений коллективной импровизации: «Единственное подобие коллективности заключается в том, что восемь нигилистов были собраны вместе в одной студии, <...> руководствуясь общей причиной – уничтожить музыку, породившую их» [5, с. 28–29].

Вследствие коллективно разделяемых политкорректных представлений, в музыкальном критицизме США не принято углубляться в мысль, согласно которой прогрессивные свершения в джазе, включая бибоп и фри-джаз, традиционно считающиеся продуктом «чёрной» афроамериканской интеллектуальной культуры, на уровне интенции были созданы представителями образованного «белого» сословия. Благодаря активной поддержке, оказанной Коулману критиками Ф. Кофски, М. Уильямсом, музыкант оказался увековечен в качестве основателя фри-джаза, в то время как в действительности данное амплу следовало бы адресовать его менее известному коллеге Л. Тристано.

Основанные на высоком уровне импровизационного произвола ранние фри-джазовые работы О. Коулман и «**Abstraction**» Г. Шуллера представляют, таким образом, взаимное движение друг к другу, осуществлявшееся неравнодушным к джазу академическим композитором (Г. Шуллер) и нонконформистским джазменом, имевшим определённые представления о специфике современной европейской композиции, в частности двенадцатитоновой технике и додекафонии (О. Коулман). Уточняя вопрос художественной значимости «**Abstraction**», уместно сослаться на историческое свидетельство, приведённое эмигрировавшим в США отечественным музыковедом Н. Л. Слонимским. В 1962 г. представители грузинского союза композиторов обратились к нему с просьбой отобрать записи, наиболее полно отражающие эволюционное развитие современной композиции Нового Света. Помимо вполне ожидаемых в подобной ситуации работ Ч. Айвза, Э. Картера и А. Копленда, наш соотечественник поспешил добавить к со-

бранию и Jazz Abstraction², диск, в который входит рассматриваемая композиция [4, с. 173].

В «Transformation» Шуллер синтезировал двенадцатитоновую композиторскую технику, джазовую импровизацию и метрическую пульсацию регулярного бита. Партитура предполагает смешанную инструментовку: два деревянных духовых инструмента (флейта, фагот), три саксофона, две трубы, тромбон, валторна, арфа, гитара, фортепиано, вибрафон, бас, барабаны – всего пятнадцать музыкантов. Композиция записана в июне 1957 года в Нью-Йорке. Представленная во вступлении двенадцатитоновая мелодия постепенно преобразуется в импровизационные природы хорусы с шагающим басом и хроматическими заменами. Импровизационные квадраты демонстрируют постепенную тональную организацию музыкального материала. Развитие идёт по линии полифонизации фактуры, демонстрируя в результате усложнение звуковысотной системы (CD 4.23). Важная грань формы – кульминационная зона – обозначенная яркой ритмической сбивкой ударных (CD 4.54), не единожды нарушающей метрическую регулярность остановками, – акцентировала идею частого чередования «академических» и джазовых ритмов. В дальнейшем материал развивался в сторону атональной организации с кластерной диссонансной гармонией до финального вертикального комплекса, включающего весь звуковой спектр двенадцатитонового ряда. Обратимся к прямой речи самого Шуллера, проясняющего концепцию «Transformation»: «Намерение в этом сочинении никогда не состояло в том, чтобы соединять джазовые и классические элементы в совершенно новый сплав, а скорее представить их первоначально по очереди, подряд, в мирном сосуществовании, и позже, в близком, более конкурентоспособном сопоставлении» [2, с. 131], «... Идея была в показе двух отличных миров музыки, <...> одного (джазового) – энергично свингующего, другого (классического) – придерживающегося его собственной давней ритмической традиции» [3, с. 1043]. Столкновение элементов джазового и академического языков с доминированием в разные моменты времени каждого из них заканчивалось на том же самом аккорде с двенадцатью тонами, который начал пьесу. В «Transformation» собственно композиция перевешивала реальную импровизацию, большая часть которой звучала не в сольном, но в ансамблевом формате. Также отметим, что все краткие импровизационные фрагменты сочинения были глубоко связаны с базисным двенадцатитоновым рядом.

В главе «The avant-garde and third stream», ставшей частью комплексной монографии 1986

года, Гюнтер Шуллер представил анализ ряда произведений, написанных в период 1946–1961 годов: «Summer Sequence» Р. Бернса (1946), «The Clothed Woman» Д. Эллингтона (1947), композицию Л. Тристано на тему Дж. Керна «Yesterdays» (1949), «Mirage» П. Руголо (1950), «Eclipse» Ч. Мингуса (1953), «Egdon Heath» Б. Руссо (записано в 1954), «Concerto for Billy the Kid» Дж. Рассел (1956), «Transformation» Г. Шуллера (1957), «Piazza Navona» Дж. Льюис (1960), композиция Р. Блэйка и Д. Ли на тему «Laura» Д. Раскина и Дж. Мерсера (1961). Все они, как считал композитор, демонстрировали волю к слиянию двух или более эстетически самостоятельных видов музыки [2, с. 124-133]. Преодолевая характерную для невызревших искусствоведческих конструкций теоретическую легковесность, подчас рождающую у компетентной аудитории ощущение бутафорности, – процесса, возникающего ex nihilo – из ничего, Шуллер выделил основные признаки, позволяющие локализовать третье течение в качестве самостоятельного эстетического феномена.

Выступающий сущностным атрибутом третьего течения сплав академических и джазовых языковых характеристик и приёмов подразумевал, согласно его мнению, практическую реализацию трёх моделей. В первой из них синтез воплощался линейно, по горизонтали, в следующих друг за другом разделах композиции. Вторая модель предполагала вертикальную координацию, в рамках которой разностилевые элементы подвергались одновременному объединению, проводимому в параллельных пластах фактуры. Третья модель опиралась на обобщённую схему, предполагавшую совмещение двух вышеприведённых подходов. Концепция Шуллера, как мы видим, актуализировала углублённый синтез музыкальных элементов и методов, избегая при этом поверхностного экстраполирования одной техники на другую. Приведённая методология неизбежно предполагала различные пути решения, подразумевающие индивидуальные особенности, проявлявшиеся в каждом отдельном опусе.

«Conversation», с присущими им равноправным развёртыванием сменяющих друг друга академических и джазовых пластов, сосуществующих на паритетных началах, следует в большей степени относить к первой модели. «Abstraction», в которой элементы фри-джазового спонтанного произвола соседствуют с подготовленными композиционными структурами и двенадцатитоновой техникой, производя в целом ощущение гомогенного композиторского высказывания, апеллирует ко второй модели. Заметим при этом, что как в рассмо-

тренных, так и в других сочинениях Шуллера, в большей или меньшей степени представлены все три типологических приёма, причём вертикальный принцип синтезирования часто используется композитором на гранях разделов формы, в местах стилистического «шва», обеспечивая постепенный переход от одной стилевой модели к другой.

Снова возвращаясь к вопросу о стилевой типологии и демаркации третьего течения, поставленному в начале данной статьи, выделим следующие положения. Некоторыми джазовыми критиками третье течение мыслится как явление, объединяющее прогрессивную оркестровку, включающую струнную группу и расширенную биг-бендовую секцию (флейты, гобои, валторны, фаготы, позже туба, арфа и другие инструменты) с приёмами современной академической композиции. Важно понимать, что такая точка зрения идёт вразрез с определениями, вербализованными самим Шуллером. Обратимся ещё раз к прямой речи композитора, дабы привести краткий компендиум отрицательных дефиниций. Как полагал Шуллер, третье течение, рассматриваемое как самостоятельное явление, не является: 1) джазом, исполняемым на инструментах академического оркестра; 2) классической музыкой, исполняемой джазовыми музыкантами; 3) джазом в форме фути. Произведение, выдержанное в парадигме третьего течения, в определении Шуллера, не предназначено для того, чтобы покончить с джазом или классической музыкой. И, вероятно, самое важное пояснение маэстро, – «нет такого понятия, как “третье течение джаза”» [2, с. 120].

Выстраивая непротиворечивую стилевую типологию, открытую логике высказываний Шуллера, вынесем суждение, согласно которому третьим течением следует называть образцы, традиционно причисляемые к академическому искусству музыки, подразумевающие слияние академических и джазовых элементов до максимальной степени взаимной гомогенности. Таким образом, сочинения Стравинского «**Ebony Concerto**», «**Рэгтайм**», Л. Бернштейна («**Prelude, Fugue and Riffs for Solo Clarinet and Jazz Ensemble**»), Р. Греттинджера («**City Of Glass**»), М. Бэбитта («**All Set**») нужно определять в качестве объектов, причастных к миру третьего течения. Ярким образчиком современных опытов с третьим течением следует назвать произведение «**R.A.P.**», созданное учеником Г. Шуллера, джазовым пианистом, композитором, преподавателем New England Conservatory У. Маккинли (1938–2015).

Вышеприведённая фактология позволяет очертить границы третьего течения, избегнув

при этом гипертрофированного расширения данного феномена. Не следует также забывать о существовании целого ряда пограничных художественных явлений, определённым образом пересекающихся с некоторыми из дефиниций третьего течения, но не являющихся таковыми. Среди них следует выделить прогрессивную биг-бендовую музыку, представленную работами Г. Эванса, М. Шнайдер. Опусы Эванса представляют собой интеллектуальное переосмысление формата джазового биг-бенда, осуществлённое за счёт более свободной, не ограниченной стереотипами мейнстримного джаза оркестровки с добавлением расширенной инструментальной секции. Работы Эванса, воспринимавшиеся в 1960 годах как нечто инновационное, к настоящему успели стать частью устоявшегося джазового мейнстрима, что вполне подтверждается присутствием идейного базиса его творчества в музыке современных аранжировщиков (Д. Аргью, Д. Ли). Однако заметим, что ряд музыкальных опусов Эванса, традиционно причисляемых к прогрессивному джазу, при углублённом рассмотрении обнаруживают характеристики, относящиеся к третьему течению. Речь идёт о «*Sketches of Spain*», наименее джазовом альбоме, ряд пьес которого демонстрирует синтез джаза, европейской академической традиции и этнической музыки. Эта же тенденция наблюдается в работах М. Шнайдер: «*Allegresse*» (2000), «*Concert in the Garden*» (2004), «*Sky Blue*» (2007), «*The Thompson Fields*» (2015).

В особом художественном и идейном противоречии с теоретическими фабулами Шуллера находятся исполнители, конформистски интерпретирующие тематизм академической музыки в джазовом ключе. Наиболее архетипическим их представителем следует назвать пианиста Ж. Лусье, прославившегося джазовыми прочтениями музыки И. Баха. Лусье адаптирует баховскую музыку под формат фортепианного трио, добавляя специфические, свойственные джазу ритмические смещения и синкопирование. При всей прямолинейности творческих замыслов Ж. Лусье, следует не без сожаления признать, что его музыка беспрепятственно вписывается в стихийные процессы рынка. Представленное у Лусье и других исполнителей аналогичной направленности пересечение тематизма академической музыки с собственно джазовым словарём на дефинитивном уровне нередко приравнивается к третьему течению. Отметим особо – приравнивается совершенно ошибочно, поскольку то, чем занимаются музыканты уровня Лусье, едва ли могло быть одобрено пассионариями от третьего течения Г. Шуллером, Р. Греттинджером и У. Маккинли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ LP: The Modern Jazz Quartet – Third Stream Music. 1960. Atlantic.

² LP: Jazz Abstractions – John Lewis. Atlantic. 1961. Большинство сочинений на этой пластинке

(*Abstraction, Variants on a Theme of John Lewis, Variants on a Theme of Thelonious Monk*) принадлежат Г. Шуллеру, кроме композиции *Piece for Guitar and String*, написанной гитаристом Джимом Холлом (Jim Hall).

ЛИТЕРАТУРА

1. Игорь Стравинский. Диалоги. Л.: Музыка. 1971. 415 с.

2. Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, 1986. 328 p.

3. Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. University of Rochester Press, 2011. 700 p.

4. Slonimsky N. Cultural Explosion in U. S. S. R. // Writings on music. Volume II. Russian and Soviet music and Composers. Routledge, 2003. 272 p.

5. Tynan J. Review of Ornette Coleman recording, Free Jazz // Down Beat, January 18, 1962. P. 28–29.

REFERENCES

1. Igor' Stravinskij. Dialogi [Igor Stravinsky. Dialogues]. Leningrad: Music Press. 1971. 415 p.

2. Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, 1986. 328 p.

3. Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. University of Rochester Press, 2011. 700 p.

4. Slonimsky N. Cultural Explosion in U. S. S. R. // Writings on music. Volume II. Russian and Soviet music and Composers. 272 p.

5. Tynan J. Review of Ornette Coleman recording, Free Jazz // Down Beat, January 18, 1962. P. 28–29.

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И ВОПРОСЫ СТИЛЕВОЙ ТИПОЛОГИИ

В статье рассматриваются проблемы, связанные со стилиевой демаркацией и дифференцированием эстетических признаков третьего течения. Представлен выявляющий *суть языкового синтеза* анализ ряда сочинений композитора Гюнтера Шуллера, основоположника «третьего течения» («*Conversation*», «*Transformation*», «*Abstraction*»). В статье приводятся отрицательные дефиниции того, чем, по Шуллеру, третье течение не является. Высказывается суждение, согласно которому третьим течением следует называть сочинения, традиционно причисляемые к академической музыке, подразумевающие слияние академических и джазовых элементов до максимальной степени взаимной гомогенности («*Ebony Concerto*» И. Стравинского, «*Prelude, Fugue and Riffs*» Л. Бернштейна, «*City Of Glass*» Р. Греттинджера, «*All Set*» М. Эббитта). Затрагиваются вопросы, относящиеся к прогрессиву и выявлению в нём сущностных характеристик,

относящихся к третьему течению (Г. Эванс, М. Шнайдер). Рассматривается яркий образец современных опытов с третьим течением – произведение «*R.A.P.*», созданное учеником Шуллера, джазовым пианистом, композитором, преподавателем New England Conservatory Уильямом Маккинли (1938–2015).

В особом противоречии с теоретическими фабулами Шуллера находятся исполнители, конформистски интерпретирующие тематизм академической музыки в джазовом ключе (Ж. Лусье). Их сочинения нередко приравниваются к третьему течению, что является ошибочным, так как они не вписываются в эстетическую и стилиевую специфику, первоначально декларированную Г. Шуллером.

Ключевые слова: третье течение, академическая музыка, языковой синтез, джазовая традиция, прогрессив, сочинения Г. Шуллера.

THIRD STREAM
AND ISSUES OF STYLE TYPOLOGY

The article deals with the problems associated with the style demarking and differentiation of aesthetic features of the third stream. The author analyzes the essence of the language synthesis of a number of works by the composer Gunther Schuller, who became its main theoretician (*"Conversation"*, *"Transformation"*, and *"Abstraction"*). The article contains negative definitions of what, according to Schuller, the third stream is not. It is argued that the third stream embraces compositions traditionally regarded as academic music, implying the fusion of academic and jazz elements to the maximum degree of mutual homogeneity (*"Ebony Concerto"* I. Stravinsky, *"Prelude, Fugue and Riffs"* L. Bernstein, *"City Of Glass"* R. Graettinger, *"All Set"* by M. Babitt). Questions pertaining to progressive and revealing in it the

essential characteristics relating to the third stream (G. Evans, M. Schneider) are discussed. A vivid example of modern experiences with the third stream is the work "R.A.P.", created by Schuller's student, jazz pianist, composer, New England Conservatory teacher William McKinley (1938–2015).

In a special contradiction with the theoretical plot of Schuller are the performers who conformally interpret the themes of academic music in the jazz vein (J. Loussier). Their works are not infrequently equated with the third stream, which is erroneous, since they do not fit into the aesthetic and style specifics originally claimed by G. Schuller.

Key words: third stream, academic music, language synthesis, jazz tradition, progressive, works by G. Schuller.

Шак Фёдор Михайлович

кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукорежиссуры
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: fedorshak@gmail.com

Полищук Аэлита Эдисоновна

старший преподаватель кафедры эстрадно-джазового пения
аспирант КГИК
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

Shak Fyodor M.

PhD in Art History, associate Professor, Chairman, Sound Engineering
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: fedorshak@gmail.com

Polishchuk Aelita E.

senior lecturer at the Chair of Jazz and Variety Art Singing
post-graduate student at Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

