

# РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_01\_111

СЯ ЮЙ

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## ВЛИЯНИЕ УИНТОНА МАРСАЛИСА НА АКУСТИЧЕСКИЙ ДЖАЗ 1990-Х ГОДОВ

Трубоч и джазовый деятель У. Марсалис оказал значительное творческое влияние на целый ряд музыкантов, пришедших в джаз на рубеже 1990-х гг. Успешные проекты Марсалиса, связанные с преломлением идей акустического джазового мейнстрима и постбопа, весьма позитивно воспринимались молодым поколением инструменталистов. В результате приоритетная роль направлений фьюжн и джаз-рок, представлявшаяся незыблемой в условиях джазовой сцены того времени, была поколеблена. Внимание автора статьи концентрируется на сольных записях, выпущенных известными трубачами последнего десятилетия XX века. Отмечается, что постбopовая составляющая этих работ запечатлелась в импровизациях, насыщенных хроматикой, многочисленными политональными и модальными оборотами. Как известно, упомянутые проекты Марсалиса опирались на идеи его непосредственных предшественников – второго квинтета М. Дэвиса. Основательно расширив и дополнив названный «фундамент», Марсалис смог продемонстрировать несомненные перспективы соответствующего музыкального материала. Подтверждением сказанному является творческое наследие трубачей Р. Ганна и Т. Бланшара, развивавшихся в очевидной взаимосвязи с более ранними устремлениями Марсалиса. В стилистическом плане записи этих исполнителей относятся к современному джазовому стилю постбоп, одним из ведущих инноваторов которого выступил Марсалис. Кроме того, Т. Бланшар и Р. Ганн тяготеют к индивидуальному развитию принципов, репрезентируемых Марсалисом. Р. Ганн в большей степени ориентируется на импровизационные модели хардбопа, нередко обнаруживая заметное сходство с работами таких мастеров, как К. Браун, Л. Морган и Б. Литтл. В наследии Т. Бланшара выделяется проект «Wandering Moon», принадлежащий к числу наиболее ярких и масштабных художественных достижений постбопа.

Ключевые слова: У. Марсалис, труба в джазе, импровизационные модели, бибоп, хардбоп, постбоп, Р. Ганн, Т. Бланшар.

*Для цитирования:* Ся Юй. Влияние Уинтона Марсалиса на акустический джаз 1990-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 111-116.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_01\_111

XIA YU

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## THE INFLUENCE OF WYNTON MARSALIS ON ACOUSTIC JAZZ IN THE 1990s

Trumpeter and jazz figure W. Marsalis had a significant creative influence on the generation of musicians who came to the jazz art in the 1990s. Marsalis' successful projects, based on the exploitation of the ideas of acoustic jazz mainstream and post-bop, were perceived by the younger generation of instrumentalists. As a result, the priority of the directions of fusion and jazz-rock, which seemed unshakable for the jazz scene, was reduced. The author's attention is focused on solo recordings of performers released in the last decade of the 20th century. It is noted that the post-bop component of their works manifested itself in the pronounced chromatic tendency of improvisations, numerous polytonal and modal phrases. Marsalis' improvisations were based on the ideas of his immediate predecessors, the second quintet of M. Davis.

Having thoroughly expanded and supplemented the ideological basis of M. Davis, Marsalis presented material that was then perceived and reinterpreted by a generation of trumpeters who came to jazz art in the 1990s. The article examines the legacy of trumpeters R. Gunn and T. Blanchard, whose work developed in an obvious relationship with the projects of Marsalis. Stylistically, the jazz works of the listed artists belong to the modern jazz style of post-bop. It is suggested that Marsalis is one of the main innovators of modern varieties of post-bop. In turn, T. Blanchard and R. Gunn have an individual reworking of the ideological principles laid down by Marsalis. R. Gunn is more correlated with the models of hardbop improvisation. His improvisations show obvious similarities with the jazz works of both more famous (C. Brown, L. Morgan) and more niche (B. Little) performers. In the legacy of T. Blanchard, a special place is occupied by the work "Wandering Moon", which is one of the most fundamental artistic achievements of post-bop.

Keywords: W. Marsalis, jazz trumpet, models of improvisation, bebop, hardbop, post-bop, R. Gunn, T. Blanchard.

For citation: Xia Yu. *The influence of Wynton Marsalis on acoustic jazz in the 1990s // South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 111-116.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_01\_111

Джазовое искусство последних десятилетий XX века неразрывно связано с продуктивными «импульсами» творческой деятельности Уинтона Марсалиса – трубача, управленца от культуры и бэндлидера. Выдающийся музыкант с юных лет формировался «на перекрестье» двух художественных традиций, академической и джазовой, благодаря чему в его индивидуальной манере игры запечатлелись многообразные «отзвуки» и воздействия соответствующих школ и направлений. В частности, для ранних джазовых работ Марсалиса были характерны максимально рафинированный звук и высокий уровень контроля над инструментом, что роднило его игру с авторитетными представителями исполнительской «классики». Подобные «синтезирующие» устремления обнаруживались и в сфере джазовой стилистики. К настоящему времени профессиональный авторитет Марсалиса в качестве трубача повсеместно признан и в джазовом, и в академическом мире. Имя Марсалиса вписано в крупнейшие монографии, рассматривающие историю данного инструмента [1, p. 281]. На рубеже 1980–1990-х годов записи и концертные выступления трубача демонстрируют ярко выраженную эволюцию в области звукоизвлечения. Последнее характеризуется более активным использованием таких специфически джазовых выразительных приемов, как «гроул», «дерти-тон» и др. Индивидуальный саунд, присущий Марсалису, становится более насыщенным и экспрессивным.

Одним из важных следствий многогранной творческой деятельности Марсалиса явилось существенное влияние, оказанное им на молодые поколения джазовых музыкантов. В 1950–1970-х годах джазовое искусство подвергалось интенсивному воздействию со стороны тогдашнего рынка и индустрии звукозаписи, что привело к вынужденному насыщению аранжировок и

импровизационных моделей разнообразными коммерческими акцентами<sup>1</sup>. Марсалис выступил защитником традиционных принципов джазового искусства, подвергнув критике джаз-рок, фьюжн, смус-джаз и другие коммерческие разновидности импровизационной музыки. Помимо этого, он препятствовал и наиболее радикальным видам соответствующих практик, включая фри-джаз. Как отмечает Э. Шиптон, «в 1980-х годах Марсалис выработал весьма основательную позицию относительно предпочитаемой им джазовой стилистики, крайне резко оценивая современную ситуацию в джазе» [3, p. 236].

Согласно Т. Оуэнсу, в ранний период творческого развития, сотрудничая с легендарным хардбоповым ансамблем А. Блейки «Jazz Messengers», Марсалис тяготел к апробации различных импровизационных моделей, обращаясь к наследию К. Брауна, Ф. Хаббарда и Л. Моргана [4, p. 240]. Своеобразие индивидуального вклада Марсалиса заключалось в том, что он содействовал процессам концентрации джазового искусства в строго определенной сфере творческих идей, связанной со стилем постбоп как целенаправленным развитием и креативным осмыслением предшествовавших ему бибоба и хардбоба. Помимо этого, благодаря активной деятельности Марсалиса джазовое искусство 1980–1990-х годов вновь обратилось к традиционным акустическим форматам ансамблевого исполнения. По сути, Марсалис способствовал новому утверждению акустического мейнстрима, вовлекая в процесс распространения подобной музыки талантливых молодых солистов. Показательна и видимая близость Марсалиса к творческим проектам, осуществлявшимся вторым квинтетом его старшего коллеги – прославленного трубача М. Дэвиса. По мнению Л. Карта, «Марсалис, безусловно, восхищается Дэвисом,

но их глубочайшее родство предопределяется идеями не столько самого Дэвиса, сколько ансамбля Дэвиса – великолепного квинтета середины 1960-х, в который входили тенор- и сопрано-саксофонист Уэйн Шортер, пианист Херби Хэнкок, басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс. Марсалис явно чувствует, что инновации этого коллектива еще не были раскрыты должным образом» [5, р. 253].

Развитие перспективных тенденций постбопа, связанных с творчеством второго квинтета М. Дэвиса, в данном случае характеризовалось преодолением стереотипов 32-тактовой формы ААВА, использованием переменных и нечетных размеров, формированием многочисленных противосложений в ритм-секции ансамбля. Модели импровизации становились более современными благодаря преломлению модальных принципов мышления. Кроме того, сценическая карьера Марсалиса продемонстрировала, что отказ от тиражирования коммерческой музыки отнюдь не препятствует широкому успеху и признанию публики. Вот почему творческий опыт Марсалиса явился несомненным примером для подражания, профессиональным ориентиром для целого ряда молодых трубачей 1990-х годов. Среди них представляется необходимым особо выделить Т. Бланшара и Р. Ганна, чье поколение удостоилось в джазовой прессе образного именованья «молодые львы» (англ. *young lions*). Джазовым стилем, чаще всего привлекавшим внимание этих музыкантов, выступил постбоп.

Феномен «молодых львов» по-разному оценивается историками джаза. Согласно комментарию Р. Кука, данное поколение изначально «...в большей мере тяготело к стилям хардбоп и постбоп, идущим от джаза шестидесятых, чем к стилю фьюжн» [6, р. 212]. По мнению М. Гридли, возрождение акустического джаза 1980-х было связано с усиленной популяризацией этого явления в музыкальной и околomuзыкальной прессе. Названный автор скептически оценивает феномен «молодых львов», утверждая, что аудитория чрезмерно высоко оценила значение последних. Как отмечает М. Гридли, «некоторые слушатели, имевшие ограниченный доступ к записям новаторов прошлого, ошибочно предположили, что музыканты, появившиеся в 1980-х, были создателями этих стилей» [7, р. 256]. Подобные высказывания отличаются видимой субъективностью, поскольку характеризующее поколение инструменталистов несомненно тяготело к творческим инновациям. В частности, джазовые трубачи, вдохновленные успехом Марсалиса, стремились расширить сферу художественных идей акустического постбопа, обогащая данный стиль за счет привно-

симых элементов хроматики и модальной импровизации, «неквадратных» структур и весьма изобретательных ритмических смещений.

Одним из выдающихся мастеров, причисляемых к «молодым львам», явился Теренс Бланшар. Подобно Марсалису, Бланшар в ранний период сценической деятельности ориентировался на достижения великих мастеров прошлого, но затем смог обрести собственную манеру высказывания и саунд. Если у Марсалиса преобладали сопряжения творческих идей, репрезентируемых вторым квинтетом М. Дэвиса и Ф. Хаббардом, то у Бланшара на протяжении первой половины 1990-х доминировал более собирательный подход, учитывавший достижения ведущих трубачей хардбопа 1960-х. Обозначенная тенденция оказалась весьма продуктивной, что позволило Бланшару в дальнейшем выработать ясно очерченную индивидуальность и дистанцироваться от следования в русле заданного «ретро-стиля». Поскольку же названный музыкант никогда не демонстрировал особо выдающегося технического мастерства, вполне допустимо утверждать: основные характеристики этой индивидуальности корреспондировали с профессиональным обликом Бланшара-исполнителя. Как и его старший коллега М. Дэвис, довольно трезво оценивавший свою инструментальную технику, Бланшар достиг успеха благодаря оптимальной форме сценической активности, вуалирующей его недостатки и подчеркивающей достоинства ярко самобытного звучания.

Среди примечательных работ Бланшара, корреспондирующих с хард- и постбопом, выделяется проект середины 1990-х годов «*Romantic Defiance*» (Columbia, 1995). Названная работа включает в себя и тривиальные, даже рутинные, и бесспорно удачные композиции, отличающиеся высоким постбоповым уровнем. В частности, следует назвать тему «*Devine Order*», с ощутимыми влияниями художественных идей Марсалиса 1980-х годов, которая воспринимается как современный мейнстрим. Исполнители весьма тонко интерпретируют некоторые аспекты творческого наследия бибоповых мастеров прошлого, при этом обнаруживая заметную склонность к использованию модальных импровизаций и политональных сопряжений. Вероятно, подобной изобретательности благоприятствовало активное участие Дж. Баттлера, наделенного функциями исполнительного продюсера «*Romantic Defiance*»: несколько ранее, в первой половине 1980-х, Баттлер сотрудничал с Марсалисом, курируя выпуск тогдашних постбоповых записей этого музыканта.

Полномасштабная репрезентация идей постбопа была осуществлена Бланшаром позднее.

В феврале 2000 года фирма Columbia выпустила амбициозный и однородный в плане стилистической ориентации диск «Wandering Moon» (2000). Упомянутая запись преимущественно опиралась на авторский материал самого Бланшара и участников его комбо. В ритм-секцию проекта был специально приглашен многоопытный контрабасист Д. Холланд, успешно зарекомендовавший себя в джазовых проектах самого разнообразного стилистического диапазона – от современных биг-бэндов и фри-джаза до продюсерских записей немецкого лейбла ECM Records. Холланд, известный своей склонностью к «вторжениям» в верхний регистр на фоне исполнения сольных эпизодов другими музыкантами, продемонстрировал органичное взаимодействие с барабанщиком Э. Харландом, ритмическое мышление которого, заметим, едва соприкасалось не только с творчеством крупнейших барабанщиков эпохи бибоба, но и с достижениями Э. Джонса и Дж. Уоттса, принципиально важными для переходных фаз постбоба. Актуальность индивидуального мышления Харланда, порожденного музыкальной практикой рубежа XX–XXI веков, удостоверялась, помимо прочего, использованием ритмических «новаций» клубной электронной музыки. Среди них выделялись широко востребованные в 1990-х – начале 2000-х годов направления: джангл и драм-энд-бейс, – характеризующиеся преобладанием высокотемповых ритмических линий. Последние создавались путем семплирования партий ударных и дальнейшего ускорения, производимого с помощью современной цифровой обработки. Некоторые экспрессивные элементы, присущие индивидуальной манере Харланда, в дальнейшем более прямолинейно трактовал европейский ударник Джорджо Майер. Как отмечает Ю. Кинус, «в 1990-х годах европейский джаз встречается со стилем современной электронной музыки “драм-энд-бейс”, который возник в лондонской клубной культуре. Этот стиль, с его дробными, путанными ритмами – брейкбитс – имеет свои корни в музыке рэггей, которая, опять же, своими корнями уходит в калипсо, ритм-энд-блюз и соул» [8, с. 104].

К работе над «Wandering Moon» были привлечены пианист Э. Саймон, саксофонисты Б. Уинстон (тенор) и А. Флетчер (альт). Художественная монолитность альбома предопределяется абсолютной однородностью представленных в нем опусов. Здесь нет бродвейских тем, стандартов, эстрадных шлягеров в джазовых обработках и других аналогичных элементов, столь характерных для современного продюсирования аналогичных проектов. Музыканты,

участвующие в записи, не склонны к уступкам или компромиссам – например, изложить определенную тему «попроще», сократить количество импровизируемых квадратов, дабы то или иное соло легче воспринималось неподготовленным слушателем. Помимо этого, в «Wandering Moon» утрачены видимые связи с хардбопом классической фазы, вследствие чего диск в целом воспринимается как высказывание, принадлежащее другому периоду джазовой истории – постбобовому.

Одним из наиболее ярких и убедительных достижений этого проекта является композиция «If I Could I Would». Ее вступительная часть с предельно лаконичной вводной темой представляет собой импровизационное построение, опирающееся на тематические идеи второго квинтета М. Дэвиса. Впрочем, указанные параллели не свидетельствуют об эпигонстве, поскольку различные аспекты звучания «If I Could I Would» сопряжены с ощутимыми сдвигами в мышлении джазовых музыкантов, произошедшими за три десятилетия. К примеру, Э. Харланд позиционирован в рассматриваемой записи совершенно иначе, чем барабанщик Т. Уильямс, новаторски мыслящий музыкант 1960-х годов, участвовавший в реализации основных концептуальных проектов второго квинтета М. Дэвиса. В партии Харланда изначально концентрируются многообразно сопрягаемые полиритмические элементы. Следуя за солистами, он практически непрерывно генерирует собственные идеи, формируя изменчивое звуковое пространство иррегулярных ритмов. Среди исполнителей, участвовавших в работе над проектом, выделяется тенор-саксофонист Брэнфорд Марсалис – старший брат Уинтона, который весьма органично дополняет художественную панораму целого фри-джазовыми импровизационными моделями. Пианист Э. Саймон, в основном тяготеющий к латино-джазу, представлен на протяжении «Wandering Moon» интеллектуальными импровизациями.

Другим авторитетным музыкантом, активно включившимся в диалог с работами Марсалиса, явился Рассел Ганн. В отличие от Бланшара, Ганн не смог достичь всеобщего признания, однако это не помешало ему выдвинуться на лидирующие позиции среди молодого поколения джазовых трубачей. Авторские постбобовые проекты Ганна, реализованные во второй половине 1990-х годов фирмой звукозаписи Soul Note, сегодня представляются образцами пуристского акустического джаза. Предположительно Ганн рассматривался продюсерами в качестве «искателя новых путей» акустического постбоба, однако скромный рыночный успех, который

сопутствовал обозначенным проектам, закономерно повлек за собой прекращение инвестиций. На уровне импровизационного мышления Ганн испытал влияние трубача Б. Литтла (1938–1961). Карьера последнего была прервана ранней смертью, что не позволило ему раскрыться в амплу солиста, однако Литтл как сайдмен успешно фигурировал на записях крупных джазовых исполнителей – М. Роуча и Э. Долфи. При этом Литтла как неортодоксального хардбопового музыканта в целом отличало весьма оригинальное восприятие структуры и масштабов импровизации. Сопоставление записей Ганна и Литтла позволяет обнаружить сходство некоторых приемов, особенно фразировки. По-видимому, Ганн основательно изучал творческое наследие Литтла.

Первым релизом Ганна, безусловно апеллирующим к работам Марсалиса, явился проект под ироничным названием «Gunn Fu» (Soul Note, 1997). Джазовые музыканты – коллеги Ганна по записи – на всем ее протяжении демонстрируют ярко выраженную экспрессию. Параллели с эталонной манерой Марсалиса могут быть продолжены при рассмотрении стандарта «Solar»: вступление к нему характеризуется ритмической вариабельностью, которая задается ритм-секцией. В процессе импровизационного развития Ганн ориентируется на стилистику выдающихся мастеров хардбопа, тогда как ритм-секция звучит местами в сугубо постбоповом ключе. Две позднейшие записи Ганна последовательно развивают названную тенденцию. «Yung Gunn Plus» (Soul Note, 1998) отличается еще более значительным удельным весом хардбоповых элементов. В некоторых местах возникает ощущение, что при условии акустического «ретуширования» записи (скажем, «под старину») ее вполне можно было бы идентифицировать с одной из работ какого-нибудь зрелого классика хардбопа, к примеру, Л. Моргана. Следующий важный этап хард- и постбопового цикла в творчестве Ганна – «Love Requiem» (High Note, 1999), где присутствует тема «Deceit», вызывающая несомненные параллели с альбомом Марсалиса «Think of One» (Columbia, 1983). Во временном интервале 3:15–3:40 импровизация Ганна содержит характерные обороты, восходящие к знаменитой версии «Knozz-Мое-King» раннего Марсалиса. Постбоповые элементы служат весьма удачным обрамлением и

к теме «Psychosis». Ее вступительная часть репрезентируется Ганном при поддержке ритм-секции без рояля. При этом и манера звукоизвлечения, и общий характер импровизационного высказывания солиста порождают непосредственные ассоциации с записями Ф. Хаббарда. Последний из рассматриваемых постбоповых проектов – диск «SmokinGunn» (High Note, 2000), выпущенный в канун XXI столетия и по целому ряду параметров воспринимаемый сейчас как одна из работ Ганна, особенно близких к раннему стилю Марсалиса. Диск включает в себя россыпь неординарно подобранных тем, среди которых отсутствуют «вечнозеленые» хиты и набившие оскомину джазовые стандарты «первого и второго ряда». Постбоповые идеи главенствуют в лаконичном прочтении темы «Delfayo's Dillemma» Дж. Уоттса – барабанщика, сотрудничавшего с Марсалисом на протяжении 1980-х. Упомянутый номер исполняется Ганном и ритм-секцией без поддержки рояля. В «Amnesia» и некоторых других темах Ганн и его коллеги периодически обращаются к элементам модального мышления. Примечательно и появление на указанном диске темы «Crescent», принадлежащей Дж. Колтрейну и довольно редко исполняемой трубачами.

Акустический мейнстрим Марсалиса был воспринят и продуктивно развит в творчестве целой плеяды джазовых музыкантов 1990-х годов. Помимо Т. Бланшара и Р. Ганна, характеризующих выше, следует упомянуть О. Дэвиса, Н. Пейтона, Р. Харгроува и др. В значительной мере благодаря Марсалису постбоп успешно ассимилировал хроматическую технику импровизации, разработанную еще в послевоенные годы Ч. Паркером, Д. Гиллеспи и их последователями. Обретя повсеместное распространение, названная техника адаптировалась не только джазовыми инструменталистами, причисляемыми к «элите», но и множеством исполнителей среднего уровня. «Неквadraticность» импровизационных построений, регулярно используемые политональные и модальные элементы в 1990-х годах также стали неотъемлемой частью современного постбопа. В целом, творческая деятельность Марсалиса явилась основным проводником «инноваций», обогатившим постбоп рубежа XX–XXI столетий разнообразными и перспективными художественными идеями.

### • ПРИМЕЧАНИЯ •

<sup>1</sup> Важнейшие проблемы, связанные с коммерциализацией джаза, подробно рассматриваются в современной монографии [2, с. 103–142].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Wallace J., McGrattan A.* The Trumpet. New Heaven: Yale University Press, 2011. 352 p.
2. *Шак Ф. М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. Краснодар: КГИК, 2018. 342 с.
3. *Shipton A.* Jazz Makers: Vanguard of Sound. New York: Oxford University Press, 2002. 263 p.
4. *Owens T.* Bebop: The Music and Its Players. New York: Oxford University Press, 1995. 344 p.
5. *Kart L.* Jazz in Search of Itself. New Heaven: Yale University Press, 2004. 342 p.
6. *Cook R.* Blue Note Records: The Biography. Boston: Justin Charles & Co., 2003. 282 p.
7. *Gridely M. C.* Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.
8. *Кинус Ю. Г.* Становление европейского джаза. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 140 с.

### REFERENCES

1. *Wallace J., McGrattan A.* The Trumpet. New Heaven: Yale University Press, 2011. 352 p.
2. *Shak F.* Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI v. [Jazz and mass music in the social-cultural processes of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2018. 342 p.
3. *Shipton A.* Jazz Makers: Vanguard of Sound. New York: Oxford University Press, 2002. 263 p.
4. *Owens T.* Bebop: The Music and Its Players. New York: Oxford University Press, 1995. 344 p.
5. *Kart L.* Jazz in Search of Itself. New Heaven: Yale University Press, 2004. 342 p.
6. *Cook R.* Blue Note Records: The Biography. Boston: Justin Charles & Co., 2003. 282 p.
7. *Gridely M. C.* Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.
8. *Kinus Yu.* Stanovlenie evropeyskogo dzhaza [The formation of European jazz]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. 140 p.

#### Ся Юй

аспирант кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
992009176@qq.com  
ORCID: 0000-0003-0023-7748

#### Xia Yu

Postgraduate student at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
992009176@qq.com  
ORCID: 0000-0003-0023-7748