

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДЖАЗА И РОК-МУЗЫКИ В XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ

Статья освещает вопрос диалога и синтеза музыкальных языков джаза и рока. Этот вопрос актуален не только в силу того, что подавляющая часть музыкального материала, созданного в конце XX – начале XXI веков, написана на основе африканских блюзовых корней джаза и рока, но и потому, что труды по этому вопросу в отечественной литературе практически отсутствуют. Автор исследует, на каких «уровнях» музыкального языка джазовой и рок-музыки происходит синтез и как он развивался в исторической ретроспективе на основе анализа музыкального материала разных исполнителей. Делается заключение, что большинство музыкального материала на сегодняшний день является результатом диалога джазовой и рок-музыки.

Ключевые слова:

блюзовый лад, гармония, музыкальный синтез, музыкальный язык, джаз, рок-музыка.

Музыкальный язык бесконечно разнообразен в XXI веке. Он ярок, многогранен и не перестает развиваться. Ни одна из его сфер «не стоит на месте»: мелодия, гармония, ритм, тембр. Все эти аспекты находятся в постоянной трансформации под влиянием не только художественных, но также социально-экономических и культурных факторов. Музыкальная индустрия постоянно «подстраивается» под предпочтения публики, и этот процесс в «геометрической прогрессии» набирает темпы со второй половины XX века. Глобализация позволила диалогу, а точнее полилогу музыкальных культур и мышлений раскрыться со всей полнотой.

Несмотря на всю динамичность развития музыкального языка рока и джаза путем синтеза, вопрос о том, какие элементы их взаимодействуют и как они трансформируются в этом процессе, по сей день не имеет четкого теоретического осмысления. Синтез происходит стихийно, зачастую в движении андеграунд. В этой сфере музыканты экспериментируют в поиске новых сфер музыкального мышления. Элвис Пресли записал свои первые работы в качестве эксперимента [8, с. 62], а один из первых хитов рок-группы Queen, песня «Keep Yourself Alive», включала яркие открытия и по музыкальному языку, и по «саунду». The Beatles начинали с синтеза скиффла (оригинальный синтез американской музыки кантри и британских фольклорных традиций) и рок-н-ролла [1, с. 11]. В это же время в США рок-группы Chicago, King Crimson и другие экспериментировали в сфере синтеза средств выразительности рока, джаза, ритм-н-блюза и т. д. [6, с. 52]. Эта тенденция – формирование музыкальных идей в андеграунде и

их адаптация для массовой поп-сцены в творчестве одной или нескольких групп в каждом из направлений – сохраняется и сейчас.

Музыкально-теоретические работы по современной музыке в отечественной и западной литературе, как выявило исследование, немногочисленны, фундаментальных монографий и исследований в области мелодии, гармонии в современных направлениях на стыке джаза и рока (фьюжн, прогрессив-рок, математический рок и др.) практически нет.

В отечественной литературе можно отметить несколько монографий, в том числе труд В. Сырова «Стилевые метаморфозы рока», 2008. Также этой теме уделено внимание в книге Е. Костюк «Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера». В. Сыров в книге «Стилевые метаморфозы рока» совершенно справедливо отмечает: «В целом в западной журналистике и литературе о роке преобладает информативно-биографический, справочный или рекламно-аннотационный подход. Он, как правило, далек от анализа музыки, а порой и от самой музыки, проблем творческого порядка» [6, ст. 11].

В данной статье нам представляется актуальным осветить музыкально-теоретический аспект синтеза музыкальных языков джаза и рок-музыки, используя метод сравнительного анализа джаз- и рок-произведений по аспектам мелодии и ладогармонического мышления, ритма, «саунда» и формы. За методологическую основу взяты принципы традиционного музыкального анализа с акцентом на освещение важных для современной музыки аспектов – гармония, ритм, тембр и т. д.

В рамках традиционного анализа используется теоретическая база в области мелодии, гармонии и ритма. Такие авторы, как Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, М.И. Ройтерштейн и другие, сформировали и обосновали теоретические положения и методы, которые полностью применимы к анализу современной джаз-, рок- и поп-музыки. В то же время эта «база» нуждается, по нашему мнению, в расширении и дополнении, так как музыкальный язык за последние сто лет очень обогатился, расширив круг своих средств выразительности до масштабов, ранее не имевших места.

Джаз и рок имеют общие корни, уходящие в африканский блюз [14, с. 29]. Как справедливо отмечают исследователи XX века, мелодическое и ладовое мышление блюза сохранилось в творчестве большинства современных исполнителей. В песне Beatles «Please, Please Me» 1963 года слышны не только элементы стиля кантри в общем звучании, но и блюз в мелодических ходах. В четвертом такте на рис. 1 мы можем видеть пониженные III и VII ступени гаммы ми мажор, что характерно для блюзовой пентатоники. Здесь же мы видим пример «стремления к подробной гармонизации» [7, с. 4] и «аккордовый параллелизм» [7, с. 4], характерный для джазовой гармонии.

Блюзовую минорную пентатонику мы видим в риффе Ричи Блэкмора в песне «Smoke On the Water» на рис 2.

На начальных этапах становления джаза мелодическое мышление было достаточно простым и определялось рядом сложившихся в рамках блюза, регтайма и спиричуэла правил: «именно предджазовые жанры «приутоновили» восприятие американской, а затем и европейской аудитории нового феноменального направления XX века – джаза» [5, с. 25]. Одно из главных правил заключалось в построении мелодий и мелодических линий в импровизациях на основе гамм, включающих офф-питч-тоны («микроотклонение от абсолютной (равномерно темперированной) высоты тона» [3, с. 132]), а также гармонических последовательностей [10, с. 31]. Например, ре-мажорный септаккорд обыгрывался соответственно нотами ре, фа-диез, ля и до (как «блюзовый» тон). Только в 1930-х годах такие музыканты, как Дюк Эллингтон, Арт Тейтум, стали играть аккордовые 9-ю, 11-ю и 13-ю ступени. То есть ладомелодическое мышление основывалось не столько на горизонтале, сколько на вертикали, гармонии. При

этом важно использование «блюзовых» офф-питч-тонов.

В песне группы Queen 1986 года «A Kind of Magic» мы видим «роковую» мелодию куплета и припева в ля-мажорной тональности. Уже во вступлении мы слышим мотив, напоминающий регтайм, с использованием III пониженной ступени в 3-м такте (рис. 3). Далее мы слышим гитарное соло в форме импровизации на основе блюзовой пентатоники на мотив припева.

Мы уже упоминали, что особенности джазовой гармонии проявились в рок-музыке (на примере группы Beatles). Надо отметить, что с эпохи арт-рока, а особенно в конце XX – начале XXI веков, джазовая гармония раскрылась в таких стилях, как джаз-рок, прогрессив-рок и др., во всем своем разнообразии. По нашему мнению, наиболее точно особенности гармонии в джазе перечислены в работе выдающегося отечественного исследователя и педагога в области джаза Юрия Чугунова «Гармония в джазе» 1988 года. Он отмечает такие характерные особенности гармонии джаза, как: «интенсивная диссонантность», «стремление к аккордовому параллелизму», «стремление к подробной гармонизации», «огромная роль блюза» [7, с. 4]. Последнюю особенность мы можем часто наблюдать и в роке. Алексей Козлов пишет: «Выделить стоит в первую очередь то, что музыкальный фундамент рок-н-ролла – негритянский ритм-энд-блюз» [2]. Приведенный пример «Smoke on the Water» свидетельствует об этом. Музыка группы Beatles, особенно в конце 1960-х – начале 70-х, изобилует «блюзовыми» нотами и гармонией. В репертуаре Элвиса Пресли можно найти множество блюз-композиций, примером может служить фильм «King Creole» (1958), где мы слышим не только блюзовые композиции, такие как «Don't Ask Me Why», но и рок-н-рольные, такие как «Dixieland Rock». Название последней говорит само за себя. Здесь ярко проявляется и джазовый язык, и зарождающийся музыкальный язык рок-музыки. В обоих случаях используются блюзовые лады с характерными III и V альтерированными ступенями.

Важным аспектом является тот факт, что гармония джаза, несмотря на свои яркие особенности, основана во многом на европейской классической музыке: «Другими словами, джазовая гармония следует тем же правилам и установкам, на которых основана гармония фуг Баха, сонат Моцарта или рапсодий Брамса» [12, с. 6].

Во времена free-джаза гармония крайне усложнилась. Джаз стал использовать хро-

Moderato

1.3. Last night I said these words to my girl,
2. You don't need me to show the way to love,

"I know you nev - er e - ven try girl.
Why do I al - ways have to say love. Come

Puc. 1. The Beatles. «Please, Please Me».

2nd. Guitar

It's a kind of mag - ic, it's a kind of mag - ic,

Puc. 2. R. Blackmore (Deep Purple). «Smoke On the Water».

(A)

It's a kind of mag - ic, it's a kind of mag - ic,

Puc. 3. Queen. «A Kind of Magic».

матические, очень сложные гармонические последовательности. Джон Колтрейн был одним из самых ярких представителей этого стиля, и его композиция «Giant Steps» (1960), в которой гармония следует за мелодией и аккордовые последовательности не повторяются на протяжении шестнадцати тактов, раскрывает все особенности гармонического языка джаза. Хроматическая гармоническая прогрессия составляет основу вступления еще одной примечательной джазовой композиции Майлса Дэвиса «Kind of Blue» (1959).

В 1975 году рок-группа Led Zeppelin создала композицию «Kashmir». Это одна из немногих композиций группы в стиле прогрессив-рок, и именно в ней наиболее объемно проявился синтез джазовой гармонии и гармонии рок-музыки. Вступительный рифф основан на хроматических движениях в аккордах на тональности ре мажор, он достаточно прост, что характерно для рок-музыки, при этом хроматические движения с пониженными VI и VII ступенями говорят нам о джазе, несмотря на «ориентальность» звучания. В инструментальном проигрыше мы слышим подробную гармонизацию на каждый звук мелодии с использованием мажорных и уменьшенных аккордов с пониженными III, VI и VII ступенями.

Композиция «Kashmir» примечательна не только своей гармонией на стыке рока, джаза и восточной музыки, но и своим ритмом. Здесь обилие акцентов на слабую долю и полиритмию, которая характерна и для джаза с его африканскими корнями.

Одним из наиболее важных, по мнению исследователей, музыкальных нововведений джаза, а впоследствии и рока стал ритм с регулярным акцентом на слабую долю. Джон Мехиган пишет об этом факте: «Именно в области ритмики джаз добился наибольших достижений. Именно ритмические особенности, которые поразили людей по всему миру, стали универ-

сальным символом музыкального языка джаза» [12, с. 7]. Мехиган пишет далее, что в классической музыке аналогов ритмическим элементам музыкального языка джаза нет [12, с. 8].

Основа ритмического своеобразия джаза кроется в его африканских корнях. В музыкальной ткани джаза и рока всегда присутствует пульсация, или граунд-бит, который является фундаментом. Именно ощущение граунд-бита заставляет нас двигаться. Даже если только послушать игру джазового музыканта, создается ощущение движения или «качания». Одним из ярких примеров такого эффекта ритмопульсации является композиция «Blues for Howard» в исполнении биг-бенда звезд джаза под руководством Дэйва Грусина. Вступление, которое исполняется только на фортепиано самим Грусиним, представляет собой мелодическую импровизацию с достаточно простым аккомпанементом, но этот аккомпанемент и мелодия исполняют в стиле свинг с небольшим опережением в ритме гармонии. На этом фоне очень отчетливо ощущается граунд-бит.

В. Конен пишет: «Чувство «конфликта ритмов» в общем плане проявляется через синхронность двух контрастных ритмических пластов: регулярной маршевой двухдольности в басах и «вольного» ритмического движения в верхних голосах, нарочито нарушающего эффект регулярности» [3, с. 161]. Мехиган упоминает о трех ритмических пластах [12, с. 8].

Несмотря на то что ритмоощущение в роке более прямолинейно, элементы свинга и акцент на слабую долю ритмические роднят его с джазом. Акцент на слабую долю в виде «клэпов» и других перкуссионных звуков мы можем слышать в самых ранних образцах рок-н-ролла. Со времен рок-н-ролла музыкальный язык рока сильно обогатился и преобразился, но ритмические принципы джаза остались. Символ ритмического языка рока и джаза

Рис. 4. Michael Jackson. «Bad».

136 проявился и в популярной музыке. Композиция с альбома Майкла Джексона «Bad» 1982 года под названием «Smooth Criminal» основана на «риффе» (рис. 4), который четко вписан в ритмическую сетку, но при этом изобилует «движениями» на слабую долю в сетке «восьмых» нот, что создает ощущение аналогично более свободному свингу джаза.

Корни африканской музыки проявились не только в свинге, но и в полиметре. В уже приводившейся в пример композиции «Kashmir» полиметр используется в комбинации размеров 4/4 в партии ударных и 3/4 в мелодической и гармонической линиях [8, с. 97]. В песне Фрэнка Заппы «Toads of the Short Forest» присутствуют четыре перекрестных размера. Шведская группа Meshuggah в начале XXI века создает еще более сложные перекрестные ритмы, в которых совмещаются размер 25/16 в партии гитары и баса и 4/4 в партии ударных [13, с. 220].

Кроме полиметра, джаз принес полиритмию, или «перекрестные ритмы» [4, с. 162]. Преподаватель и барабанщик Хейко Малмберг в учебном пособии называет полиритм «диалогом» [11, с. 3]. Композиция Монго Сантамарии «Afro Blue» является одной из первых композиций джаза с ритмом «2 через 3».

Полиметр и полиритм перешли в процессе диалога не только в рок, но и в поп-музыку. Перекрестные ритмы можно встретить в песнях групп Beatles («Happiness Is a Warm Gun»), Queen («The March of the Black Queen») и таких исполнителей, как Джастин Тимберлейк и Бритни Спирс («Till the World Ends»).

Таким образом, имея общие корни и находясь в постоянном полилоге, джаз, рок и поп-музыка постепенно стирают границы между музыкальными языками, и только аранжировки и общая звуковая картина («саунд») создают заметные стилистические различия. То есть набор средств выразительности музыкальных языков джаза и рока практически одинаков. Рок имеет более строгую ритмическую организацию, более «жесткое» звучание и зачастую более простую музыкальную форму, но в таких стилях, как прогрессив-рок, джаз-рок, фьюжн-рок, мат-кор, джаз-кор, музыкальные языки джаза и рока находятся в полном синтезе. В поп-музыке также наблюдается синтез средств выразительности джаза и рока, но уже на уровне «саунда», что начало проявляться в творчестве М. Джексона и продолжает создавать новые образцы музыкального синтеза в творчестве, например, Джастина Тимберлейка, Рианы и других исполнителей.

Список литературы:

- [1] Бондаровский П. The Beatles // Студенческий меридиан. Спецвыпуск – 1991, июнь.
- [2] Козлов А.С. Рок. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://alexeykozlov.com/?p=2065>
- [3] Конен В.Д. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с.
- [4] Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. – М.: Музыка, 2006. – 168 с.
- [5] Костюк Е.Б. Популярное музыкальные направления и жанры XX века. – СПб: изд-во СПбГУП, 2008. – 196 с.
- [6] Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока. – СПб: Композитор, 2008. – 312 с.
- [7] Чугунов Ю.Н. Гармония в джазе. – М.: Советский композитор, 1987. – 152 с.
- [8] Courtright K. Back to Schooling. – Maitland, 2009.
- [9] Guralinck P. Last Train to Memphis: the Rise of Elvis Presley. – 1994.
- [10] Levin M. Jazz Theory Book. – Petaluma. – 1995.
- [11] Malmberg H. Superimposed Subdivision. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.onlinedrummer.com/pdf.php?id=1895>
- [12] Mehegan J. Tonal and Rhythmic principles of Jazz improvisation Vol. I. – N.Y.: Amsco Publication, 1984.
- [13] Prieslak J. Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah // Music Theory Spectrum. – 2007, № 2.
- [14] Smith S. Jazz Theory. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>