

А. Р. САБИРОВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.071.2-8

ТВОРЧЕСТВО БАШКИРСКИХ ДЖАЗ-АНСАМБЛЕЙ «ДУСТАР» И «ОРЛАН» В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ WORLD MUSIC 1980–1990-х ГОДОВ

Джаз – своеобразный феномен на пути развития мировой музыкальной культуры и искусства. Не являясь по большому счёту ни народной, ни композиторской и, одновременно, во многом будучи и народной, и отчасти «сочинённой», артифицированной, он соединяет в себе многое из обоих этих «родов» музыки. Обладая мощным импульсом к саморазвитию и зародившись на Юге США в немыслимом сплаве (fusion'e)¹ самых разнообразных традиций и культур, джаз способен ассимилировать практически любую музыкальную тему различного генеза, стиля или эпохи [15]. И далее (при условии несомненно талантливого воплощения), происходит обязательный процесс «микширования» собственно джазовыми средствами выразительности, что приводит к созданию новой композиции, точнее – нового *музыкального текста* с поистине синкретической целостностью. Во многом это обусловлено тем, что джаз вышел из синкрезиса (fusion'a, «плавильного котла») южных штатов².

В этом процессе следует всегда учитывать динамику джазового контекста и, в первую очередь – межрасовое и межкультурное взаимодействие. Джаз, возникнув как специфически афроамериканское музыкальное искусство, никогда не существовал в некоем «замкнутом, безвоздушном» пространстве (ещё в эпоху архаического джаза огромное влияние на него оказали жанры европейской массовой и академической музыки – от баллады до мазурки, польки и марша, а также музыка европейских военных оркестров и их инструментарий); джаз всегда был восприимчив к самому разного рода влияниям, в том числе из экстрамузыкальной сферы, став (в лучших своих произведениях), по сути, явлением общечеловеческой культуры.

Хотя до сих пор на бытовом уровне актуален тот стереотип сознания, что джаз – по преимуществу музыка афроамериканцев (полноценное «сотворение» и исполнение которой якобы неподвластно белым музыкантам)³, история постоянно опровергает это утверждение. Уже в 1920–30-е гг. сила обаяния джаза была столь велика, что его влияние быстро распространилось и на европейском континенте (и далее, став глобальным, общемировым явлением культуры), а соответственно, желание белых музыкантов играть джаз, освоить его «технику» (в первую очередь – технику импровизации) стало поистине безудержным.

В определённом смысле *первой волной* глобализации джаза (в его «свинговом варианте») можно считать конец 1920 – начало 1930-х гг., когда начался полномасштабный процесс расширения его границ, во многом обогативший мировую музыкальную практику. Стиль свинг (и сам феномен «свингования») во многом возник благодаря именно белым американцам – таким, как Бенни Гудмен, Арти Шоу, Томми Дорси, Гарри Джеймс и Гленн Миллер. Важно, что они не только заимствовали достижения афроамериканцев, но и сами активно участвовали в создании этого стиля и пропагандировали его своим творчеством⁴.

Именно невероятная восприимчивость джаза к любому музыкальному материалу и возможность сделать «чужое своим» (моментально «смикшировать» его) привело в начале 1970-х гг. ко *второй волне* процесса глобализации джаза – к собственно World Music. Можно сказать, что это была тенденция, «обратная» первой волне глобализации джаза: если в её контексте джаз воспринимался миром фактически как негритянский музыкальный фольклор (как «народная музыка» афроамериканцев), то контекст второй волны глобализации⁵ составил, напротив, внеевропейский фольклор, ставший для американских (и белых, и чёрных) джазменов материалом для дальнейшего «оджазирования, микширования».

Приблизительно к концу 1970-х гг. вторая волна доходит до СССР. Как пишет А. Баташёв в 1980-е гг., «уже по самой природе творчества джаз оказывается подобен ... внеевропейским профессиональным музыкальным культурам, основанным на бесписьменной традиции ... Материал здесь берётся не из одной культурно-этнической среды (как это было в Северной Америке на заре джаза), а охватывает весь мир. Но сама сущность джаза остаётся прежней. Таким образом, джаз в целом ... разновидность музыкально-импровизационного искусства, в котором сплелись традиции музыкальных культур крупных этнических регионов – африканского, американского, европейского и азиатского» [5, с. 81]. «В джазе соединяются музыкальные традиции разных народов, и тем интереснее предстаёт его развитие в СССР – стране с огромным этническим разнообразием» [там же, с. 95]⁶.

Процесс «микширования» джаза и народной музыки в национальных республиках СССР происходил с конца 1970 – начала 1980-х гг., и музыкальное джазовое

пространство буквально заполнилось подобного рода экспериментами, о чём свидетельствуют различные авторы в единственном на то время фундаментальном монографическом издании «Советский джаз»⁷.

Не миновали этого «микширования» и башкирские джазовые ансамбли «Дустар» (руководитель Марат Юлдыбаев)⁸ и «Орлан» (руководитель Олег Киреев)⁹, творчество которых началось в этот же период. Российский джазолог В. Фейертаг в своей аннотации к «дустаровскому» диску «Караидель» (1988) указывает: «Знание народного искусства, деликатное соединение джазовой импровизационности с изысканной узорчатостью башкирских напевов впечатляет благодаря тому, что Марат Юлдыбаев и его партнёры владеют секретарями музыкальной драматургии ... Пожалуй, уфимский саксофонист – один из немногих наших джазовых лидеров, кому удаётся добиться естественного сплава музыки джазовой и народной».

Их путь в освоении джаза и последующего микширования джазовых и фольклорных средств выразительности был, в сущности, аналогичен уже вышеупомянутым творческим поискам музыкантов СССР и других стран мира. Начав с исполнения джазовых стандартов, джазмены продолжили свой творческий поиск через освоение «базы» академической музыки. В дальнейшем их интерес начинает концентрироваться на изучении модальных ладов (ладов народной музыки) и затем переходит к модальному и неофольклорному (этно) джазу с сохранением собственно джазовых средств выразительности (инструментария, способов звукоизвлечения, специфической ритмики, фразировки, динамики и агогики).

Творчество башкирских джазовых коллективов «Дустар» и «Орлан» стало частью второй волны глобализации джаза; исходной целью музыкантов (по их же словам) было создание собственного неповторимого исполнительского стиля посредством «микширования» средств выразительности джазовой музыки со специфическим башкирским мелосом. Алгоритм их движения предельно прост: использование фольклора как *тематического материала* для дальнейшего создания импровизаций (в традициях как «классического», так и современного, фьюжн-джаза), его переинтонирование и переосмысление. Это привело к синтезу джаза и башкирского фольклора и к созданию авторских композиций («Караидель» и «Картатай» М. Юлдыбаева), где воплощается качественная стилизация башкирского мелоса, вызывающая иллюзию звучания фольклорного первоисточника.

В отношении *синтеза, переосмысления и стилизации* их творчество стало показательным: подобное отношение к фольклору закономерно привело к созданию башкирской национальной джазовой исполнительской школы с яркими, своеобразными традициями¹⁰, основой которых стал поиск собственного sound'a на основании предполагаемого «звукового идеала» с сохранением исконно джазовой специфики¹¹. Этот поиск собственного оригинального «звукового идеала» фактически лёг в основу принципов построения нового музыкального

джазового текста, более того, при его исполнении – всякий раз несколько *иного* (в силу импровизационности самой джазовой музыки).

По признанию самих музыкантов, они *сознательно* стремились к органичному «микшированию» фьюжн (как стиля джаз-рок), современного джаза с башкирским фольклором¹². И действительно, надо признать, что такие композиции ансамбля «Дустар», как «Седой беркут», «Танец пчёл» и, особенно, «Карт байк» (где стилистически верно были выбраны темп и ритмический рисунок *самбы*) стали наиболее удачными в плане подобного микширования.

В чём состояла эта органичность (стилистическая точность)? В первую очередь, в отказе от композиционных моделей традиционного («классического») джаза, квадратности структуры и равномерной метрики. В области формообразования исполнители избегали общепринятой в джазе схемы (тема – квадраты импровизаций – тема), используя различные ладотональные отклонения, элементы полифонии, смены ритмического рисунка и т. д. Помимо этого, понимание музыкантами своеобразия и оригинальности башкирской народной музыки (в первую очередь – её импровизационной, монодийной природы) позволили воплотить в своём исходно джазовом творчестве интересные эксперименты с башкирским фольклором. И прежде всего, – на основе мелодий протяжных башкирских народных песен со свободным переменным размером (*узун-кюй*, которые исполняются и вокально, и инструментально – на курае). Так, в композиции «Кахым туря» некоторые принципы музыкально-тематического развития джазовой мелодики, с одной стороны, и сходные с ними моменты «развёртывания» традиционной мелизматике башкирской народной музыки, – с другой, «помогли» музыкантам в составе стандартного джазового квартета органично микшировать два достаточно далёких, на первый взгляд, музыкальных пласта.

Во многом схожим с группой «Дустар» был творческий поиск и «орлановских» джазменов: начав с изучения джазовых стандартов и известных аранжировок, они пытались создать собственные авторские композиции в духе Чика Кория, Хэрби Хэнкока; первые попытки синтезировать, микшировать джаз и фольклор возникнут много позже... Однако, по их собственному признанию¹³, подобный «синтез» не стал бы в дальнейшем (уже в 1980-е гг.) органичным, стилистически выверенным без освоения целого комплекса фундаментальных знаний как из академической, так и из джазовой музыки. Образцы слияния фольклора и джаза, примеры его микширования группой «Дустар» были у «орлановцев» перед глазами. Безусловно, музыкантов «Орлана» вдохновлял пример работы группы «Дустар», но им хотелось двигаться в несколько ином, уже собственном оригинальном направлении.

Если сравнить некоторые композиции, записанные «Орланом» с 20-летним перерывом (первый альбом был издан в 1989 году, следующий – в 2011), то в частности композиция «Карабай», созданная на основе известной

народной мелодии, спустя много лет была изменена музыкантами: средняя часть исполнялась в стиле *регги*, который даёт большую свободу в импровизации, и благодаря чему звучание стало более органичным. В отличие же от этой, композиции «Абдрахман» и «Башкирский сельский блюз», в основу которых также положены народные темы, остались неизменными. Также удачен, по мнению исполнителей, в этом отношении «Башкирский караван» со сложным, несвойственным традиционному джазу размером 9/4. После экспериментов с фольклором неизбежно появлялись и стилизованные авторские композиции – таков «Татарский танец» О. Киреева, который, будучи основан на достаточно простой и незамысловатой мелодии, насыщен мощной энергией и драйвом¹⁴. В sound'е сами джазмены отмечают, что сольные импровизации, подразумевающие спонтанность исполнения, требовали от каждого из них вносить нечто сугубо индивидуальное в общее звучание, характер композиции в целом. В результате музыканты пришли именно к оригинальному по всем параметрам sound'у «Орлана»¹⁵. Безусловно, отказ от строгого соблюдения традиционных джазовых структур в области формообразования был свойствен, аналогично «дустаровским», и «орлановским» композициям. Однако здесь музыкантами нередко используется развёрнутая «трёхчастная» форма, где крайние разделы носят свободный от чёткой метрики, медитативный характер с применением различных звукоизобразительных приёмов (пение птиц, звучание курая и кубыза). Как бы в противовес медленным разделам формы средняя часть оказывается очень ритмичной и подвижной. Также применяется нетипичное для джаза полифоническое сопоставление тем, их ладоинтонационное варьирование. Композициям «Орлана» присущи энергия и драйв, а стилистически они ближе к этно-джазу, в отличие от явно «фьюжного» характера sound'a «Дустара».

Нами были рассмотрены только некоторые моменты формообразующих, жанровых и стилистических особенностей творчества башкирских джаз-ансамблей «Дустар» и «Орлан» 1980-90-х гг. Выяснилось, что ряд композиционных приёмов и «находок», использованных впервые в башкирском и, пожалуй, в советском джазе этих лет, обеспечили музыке групп большую популярность и долгую творческую жизнь, став во многом «знаковым» явлением в истории российской и европейской джазовой музыки. В первую очередь, среди таких композиционных приёмов следует отметить:

1. Отказ в формообразовании от композиционных моделей традиционного («классического») джаза (в первую очередь, от общепринятой в джазе схемы: тема – квадраты импровизаций солистов – тема).

2. Отход от «однотональной» модели джазовой композиции (общеизвестно, что до 1960-х гг. абсолютное большинство композиций джаза было ладотонально замкнуто и однородно). Напротив, музыканты группы «Дустар» в своих композициях часто используют различные ладотональные отклонения, элементы имитационной полифонии, в кульминациях изредка встречаются модулирующие обороты и построения.

3. Избегание квадратности структуры и равномерной метрики (не вполне соответствующих исходной монодийной, импровизационно-«линейной» природе башкирского фольклора).

4. Выход в процессе «микширования» за границы использования как собственно джазовых (блюз, баллада) и башкирских (узун-кюй и кыска-кюй) жанров. В качестве примера можно отнести использование метроритмической основы для импровизации на темы башкирских народных песен моделей неджазовых (точнее, несвинговых) фольклорных жанров иных культур: традиционной бразильской (самба) и ямайской (регги) музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Любопытно, что само слово *фьюжен* (с англ. – «сплав», «слияние») стало названием современного стилевого направления джаза, возникшего в 1970-е гг. на основе джаз-рока, синтеза элементов европейской академической музыки и не-европейского фольклора.

² И аккумулировал традиции западноевропейской (белых переселенцев), западноафриканской, креольской, латиноамериканской и др. музыкальных культур.

³ Такая точка зрения впервые была высказана французским джазологом Югом Панассье в книге «История подлинного джаза» (Panassie H. Histoire du vrai jazz, Paris, 1959). Автор считает «подлинным джазом» преимущественно Новоорлеанский стиль и свинг, би-боп же для него (как «первый стиль джаз-модерна», согласно У. Сардженту [14, с. 256]) – признак утраты афроамериканским джазом своей исконной сущности.

⁴ Более того, именно творчество белых американцев Б. Гудмена и Г. Миллера (в особенности его музыка к кинофильму «Серенада Солнечной долины») стало для большинства слушателей знаком «джаза вообще», во многом «оторвав» его от связи с афроамериканскими истоками.

⁵ Её возглавили группы «The Mahavishnu Orchestra» (Джон Маклафлин), «Weather Report» (Джо Завинул) и др. Впрочем, интерес к внеевропейским музыкальным культурам в США был «занесён» ещё в 1960-е гг. «битлом» Дж. Харрисоном, который первым начал практику совместного публичного музицирования (своего рода «жем-сешнс») с исполнителями индийской традиционной музыки.

⁶ Развивает мысль о способности джаза микшировать самые различные музыкальные культуры и оставаться при этом собственно джазовой музыкой и Е. Барбан, который приводит слова советского джазмена, трубача Юрия Парфёнова, сказанные им ещё в конце 1970-х годов: «Культурная и языковая универсальность заложена в самой природе джаза, возникшего как синтез двух культур: “чёрной”, африканской (эмоциональной, стихийной – мне хочется назвать её восточной) и “белой”, с её интеллектуализмом, философичностью. В современном джазе существует ярко выраженная тяга к музыке Востока ... Такие выдающиеся музыканты, как Джон Колтрейн, Дон Черри, Эллис Колтрейн, Фэроу Сэндерс, Лео Смит, специально изучали индийскую, балийскую, арабскую, японскую музыку и успеш-

но «скрещивали» её с новым джазом ... Джаз инстинктивно стремится стать всемирной музыкой [чем, собственно и оказался на сегодняшний день джаз в его современной ипостаси – World Music! – А. С.], реализовать свою природу» [3, с. 299].

⁷ Это статьи музыковедов и джазовых критиков: «Эстония» В. Оякяэра, «Латвия» В. Копмана и В. Стешенко, «Литва» Л. Шалтяниса, «Узбекистан» Л. Юсупова (раздел «Джаз в городах и республиках» в исследовании «Советский джаз» (М.: Сов.композитор, 1987).

⁸ Состав: Марат Юлдыбаев (саксофон), Рамиль Медяров (клавишные), Юрий Шемагонов (фортепиано), Александр Сергеенко (бас-гитара), Евгений Чистяков (ударные).

⁹ Олег Киреев (саксофон), Рустем Галиуллин (труба), Игорь Сучков (фортепиано), Олег Янгуров (бас-гитара), Рустем Каримов (ударные).

¹⁰ Произошло, как пишет Л. Кудоярова, «„джазовое освоение“ башкирского фольклора ... Сочинения синтезируют элементы различных структурно-языковых моделей современного джаза, джаз-рока, босса-новы, нео-бопа» [10, с. 59]. Это относится, в первую очередь, к композициям «Абдрахман», «Карабай» и «Башкирский блюз» джаз-ансамбля «Орлан». Народные мелодии, по мнению автора, претерпевают в этих композициях разного рода модификации: ладоинтонационные, ритмические, темброво-колористическое варьирование, элементы полифонического сопоставления тем, стилизацию звучания башкирских народных инструментов (курая и кубыза), синтез традиционных функционально-гармонических моделей

джазовых жанров с принципами модальности и додекафонии.

¹¹ Де-факто с композиции «Кахым-туря», с джазовой интерпретации Маратом Юлдыбаевым одноимённой народной песни началась история башкирского джаза как сугубо национального культурного явления. В данной композиции, по словам Э. Валеевой, «синтезируются башкирский узун-кюй и блюз джазовой традиции» [6, с. 42]. Импровизационная природа, связь с блюзом и узун-кюй структурировала текст произведения в строфическую форму, при этом в мелодике соединились вокальная и инструментальная специфика звукоизвлечения.

¹² Из переписки с участниками ансамбля «Дустар» М. Юлдыбаевым и А. Сергеенко.

¹³ Из личных бесед с О. Янгуровым, Р. Галиуллиным, Р. Каримовым.

¹⁴ О. Киреев не только выступал в качестве автора многих композиций, исполняемых «Орланом», но и стал своего рода генератором идей, касающихся звукового идеала и sound'a. Музыканты играли согласно его авторскому замыслу, но результат – собственно звучание – всегда совместно обсуждался, и в случае несогласия музыкантов с какими-либо нюансами искали иные варианты исполнения.

¹⁵ После того, как ансамбль «Орлан» распался, его лидер О. Киреев в качестве своеобразного творческого эксперимента исполнял орлановские композиции с другими составами, но, по словам «орлановцев», тот неповторимый sound, выработанный и присущий только этому коллективу, был потерян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Барбан Е. С. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 162–183.
3. Барбан Е. С. Пилигрим в страну Востока (Юрий Парфёнов) // Там же. С. 296–300.
4. Барбан Е. С. Эстетические границы джаза // Там же. С. 96–113.
5. Баташёв А. Н. Искусство джаза в музыкальной культуре // Там же. С. 80–95.
6. Валеева Э. М. Фольклорные традиции в башкирском джазе: дипломная работа. – Уфа, 2003. – Рукопись хранится в библиотеке Уфимской гос. академии искусств им. Загира Исмагилова.
7. Козлов А. Энциклопедия [Электронный ресурс] // Музыкальная лаборатория Алексея Козлова. – URL: <http://www.musiclab.ru>.
8. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / пер. с англ. и ред. А. Медведева. – М.: Радуга, 1984.
9. Коровкин В. Другой взгляд на джаз: попытка сместить парадигму [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.jazz.ru/mag/137/jl.htm>
10. Кудоярова Л. К. Орлан // Сов. музыка. – 1990. – №12. – С. 58–60.
11. Курмаев С. С. Джаз – музыка двадцатого века [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.lebed.com/2001/art2392.htm>
12. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов [Электронный ресурс] // Портал «Джаз.Ру». – URL: // <http://www.jazz.ru/dictionary/a.htm>
13. Панасье Ю. История подлинного джаза. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979.
14. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. – М.: Музыка, 1987.
15. Стёрнс М. История джаза [Электронный ресурс]. – URL: <http://josef-egipetsky.narod.ru/Knigi/Sterns/00sterns.htm>
16. Сыров, В. Н. Свинг в джазе [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>

Сабирова Алиса Робертовна

аспирантка кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исмагилова

