

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ГИТАРНОГО ДЖАЗОВОГО И РОК- ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Актуальность темы. Обращаясь к вопросу стилевых показателей гитарного исполнительства в неакадемической музыкальной культуре второй половины XX века, безусловный исполнительский интерес вызывают такие стилевые направления как джаз, а также рок, которые заняли центральное место в западноевропейской музыке современности. Джазовая музыкальная культура сегодня признана в качестве самостоятельного направления музыкального искусства, которая обладает специфической жанрово-стилевой системой, своей индивидуальной системой выразительных средств, своими композиционными нормативами и художественно-исполнительской эстетикой.

Рок-культура, в истоках своих, производная от джазовых традиций, также составляет значительное стилевое пространство современного музыкального мира. Один из первых отечественных исследователей рок-музыки, И. Чинова отмечает: «В массовой музыкальной культуре XX века рок-музыка занимает особое место. Сформировавшаяся около 40 лет назад, она пережила период бурного расцвета и распространилась по всем регионам мира. В процессе своего развития она пережила несколько стилистических модификаций и стала каналом превращения субкультуры афроамериканцев в один из самых влиятельных элементов современной мировой музыкальной культуры. Обладая специфической простотой музыкальных выразительных средств, рок-музыка оказала сильное эмоциональное и мировоззренческое воздействие на свою аудиторию, к которой в первую очередь принадлежала значительная часть молодежи из стран западноевропейской культурной ориентации» [4, с. 2].

Соответственно, для современного музыканта-исполнителя актуальным является изучение основных векторов развития джазового и рок-исполнительства, которые обладают самостоятельным стилевым обликом, во многом отличным от традиций классической гитары. *Цель* данной статьи – выявление магистральных стилевых тенденций развития гитарного исполнительства в джазовой и рок-музыке, характерных для второй половины XX века.

В джазовой гитарной музыке весьма значительную роль играет специфическая инструментальная техника, характерная именно для данного музыкального направления. И здесь решающую роль играет процесс фор-

мирования джазовой гитарной техники, для которого большую роль играет блюз. Уже в ранней форме блюза (country blues), сформировались главные элементы гитарной техники, определившие ее дальнейшее развитие.

В традиционном джазе гитара использовалась преимущественно как ритмический инструмент. Практически все первые джазовые гитаристы играли и на банджо, причем если изредка и солировали, то чаще именно на этом инструменте. Возросшая роль гитары как сольного инструмента обусловила тягу исполнителей к игре в малых составах: в них гитарист чувствовал себя полноправным участником ансамбля, выполняя функции и аккомпаниатора, и солиста. Основной художественной и композиционной идеей джаза, которая зарождается с самых истоков этой музыки, явилась сольная импровизация. Именно это качество джазовой музыки развивалось в традиционном джазе и стимулировало знаменательный поворот в судьбе джазовой гитары: она постепенно становится полноправным солирующим инструментом.

Учитывая все богатство и разнообразие технических нововведений XX столетия, культура джазового гитарного исполнительства все же имеет некую «постоянную величину», которая определяет саму специфику данной жанровой сферы инструментальной музыки и отличает ее от родственных и смежных областей. И этим отличительным признаком можно считать *принцип импровизационности*, лежащий в основе джазовой музыки и составляющий ее жанрово-стилевое своеобразие. Именно импровизация как способ бытия джазовой композиции и джазового мышления в целом, во многом обусловила перечисленные выше потребности в обновлении технической базы гитарного исполнительства.

В этом смысле джазовая, а, вслед за ней и рок-музыка творчески реализует тенденцию «смещения» в музыкально-творческом процессе основополагающей *функции композитора в сторону «творящего» исполнителя*. Импровизация в джазе как творчество «здесь» и «сейчас» воплощала идею иного понимания коммуникативных возможностей музыки, рассматривающих композитора как исходное звено музыкального процесса.

Итак, обратимся непосредственно к джазовому гитарному исполнительству, которое со второй половины XX века, наследуя идеи традиционного джаза, шло по пути интенсивного развития.

Как известно, на рубеже 1960–1970-х годов в гитарном исполнительстве неакадемической традиции сложилось четыре основных направления: 1) мейнстрим (главное течение); 2) джаз-рок; 3) блюзовое направление; 4) рок.

Наиболее яркими представителями мейнстрима можно считать американских гитаристов Дж. Холла, К. Баррела и, Ч. Берда, Д. Пасса.

К. Барелла называли «гитарой 50-60-х», его техническое совершенство развивалось под знаком би-бопа, сотрудничал с О. Питерсоном.

Пример исключительно джазовой импровизации – в записи Чарли Берда темы Л. Бонфа «Утро после карнавала» (запись 1973 года). Гитарист играет медиатором. Сначала звучит тема, затем подключается ритм-группа (ритм босса-новы). На этом ритме возникает импровизация. Используется гитара с подзвучкой (датчиком, усилителем и колонкой). В импровизации используется глиссандо, двойные звуки и пассажи двойными звуками, аккордовая импровизация, пиццикато и т. д.

Джо Пасс (1929–1994) вошел в историю джазовой гитары как непревзойденный виртуоз, он считался одним самых «быстрых» гитаристов своего времени. Он использовал щипковую технику игры, что было достаточно редким в среде джазовых музыкантов 1960–1970 годов. Д. Пасс много сотрудничал с выдающимися музыкантами своей эпохи – Э. Фитцджеральд, Д. Эллингтоном, О. Питерсоном, М. Джексоном и Д. Гиллеспи. Результаты этих творческих дуэтов зафиксированы на его знаменитой серии альбомов *Virtuoso* (1973, 1976, 1977, 1991). Кроме записей с названными музыкантами, на этих альбомах присутствуют и сольные выступления гитариста.

Одним из самых значительных в его творческой карьере явился проект возрождения оркестра знаменитого Каунта Бейси – Дж. Пасс явился его звездным участником. Так, альбом *Count Basie Kansas* (5, 1977) демонстрирует высочайшее исполнительское мастерство гитариста, которое воплощается в его сольных импровизациях (композиции «One O'clock jump», «Frogs Blues», «Rabbit»). Для импровизаций Дж. Пасса характерны богатство ладогармонического мышления, изысканная ритмика, блестящая техника.

Стиль Джо Пасса хорошо прослеживается в его исполнении композиции «Satin Doll» (запись 1974 года, трио гитара – бас – ударные). Тема проводится аккордами (используются цепочки нон-, децима, дуодецима-, терцдецима-аккордов). В дальнейшем гитарист использует в соло как аккордовую сетку, так и мелодическую фигурацию. В импровизации применяются глиссандо, триоли, форшлаги.

Среди выдающихся музыкантов, тяготеющих к новому в развитии джаза, следует отметить Дж. Бенсона, К. Сантану, Ола ди Меолу.

Американский гитарист Дж. Бенсон известен как музыкант, стилевой диапазон исполнительства которого достаточно широк – от свинга и би-

бопа до джаз-рока и поп-музыки. В сотрудничестве с пианистом Х. Хенкоком гитарист также осваивал стиль фьюжн (альбом *Blu Benson*). Синтез соул-джаза и рок-музыки на материале песен «Битлз» представлен в альбоме *The Other Side of Abbey Road* (1969), который является выдающейся работой в области джаз-рока. Даже когда Дж. Бенсон играет музыку, приближенную к стилю популярной, его виртуозные и продолжительные импровизации выходят за рамки стилевых норм поп-музыки (композиция «*This Masquerade*»).

Оригинальный стилевой синтез находим у американского гитариста мексиканского происхождения К. Сантаны, который играет в стиле «латин-рок», основанном на исполнении в роковой манере латиноамериканских ритмов (самбы, румбы, сальсы и других) в сочетании с элементами фламенко.

Среди гитаристов нового поколения, играющих джаз-рок и развивающих джазовый стиль фьюжн, основанный на смешении различных стилевых элементов, выделяется американский гитарист итальянского происхождения Ол ди Меола. Он виртуозно владеет игрой на гитаре – он на высочайшем уровне владеет как пальцевой техникой, так и медиатором. «Феномен, виртуоз, один из самых быстрых гитаристов в мире, отмеченный всеми из существующих в гитаристике наградами, первооткрыватель, культовая фигура в мире рока и джаза, бестселлер среди инструменталистов» [3, с. 29] – так оценивают сегодня этого исполнителя. Огромное значение для него имели опыты по совмещению джазовой и рок-гитары, которыми он занимался после знакомства с исполнительским творчеством одного из первооткрывателей стиля фьюжн в гитарной музыке – гитариста Л. Корриела. Среди особенностей этого музыкального языка этого стиля можно выделить применение сложного полимодального мышления (хроматизированные, мелодизированные лады), сложную ритмику, основанную на полиритмических сочетаниях и применение характерных для рок-музыки приемов игры.

В 1980-е годы создается группа в составе трех гитаристов-виртуозов – Дж. МакЛафлина, Пако де Лусиа и Ола ди Меолы, которая с огромным успехом гастролирует в Америке и в Европе и сегодня является своеобразной «визитной карточкой» джазовой гитары.

В настоящее время европейский джаз развивается очень интенсивно и направлен на поиски новых и оригинальных путей своего развития. Многие выдающиеся исполнители находят свои собственные стилевые манеры, которые чаще всего основаны на принципе *стилевого синтеза*, столь характерного для музыкальной культуры второй половины XX столетия. В

начале 1970-х годов джаз стремительно расширял свои стилистические границы, смыкаясь с рок-музыкой, разнообразными экспериментами в электронной и авангардной музыке, различными фольклорными музыкальными традициями. Эти тенденции выразились в стиле фьюжн, который выступает синонимом джаз-рока.

Эту линию расширения границ гитарной музыки представляет английский гитарист Дж. МакЛафлин, который сегодня заслуженно считается «своим» как среди представителей джазовой гитарной музыки, так и среди рок-музыкантов. С исполнительским творчеством МакЛафлина связывают такое направления джазовой музыки как джаз-рок, он считается одним из его первооткрывателей. Джаз-рок в 1960-1970 годах представлял собой одну из самых мощных альтернатив развития джазовой музыки, поскольку он явился оригинальным стилевым выходом «...из свингового тупика, практически остановившего в то время развитие джазового искусства» [3, с. 29]. Джаз рок органично объединил сложное ладогармоническое метроритмическое мышления джаза и стремление музыкантов к более новому звучанию, что отразилось в характерном роковом звуке «с перегрузкой».

Среди выдающихся представителей этого направления можно назвать таких гитаристов как М. Стерн, А. Холдсворт, Д. Скофилд, П. Мэттини и др.

Фигура Дж. МакЛафлина показательна еще и в том, что его творческая деятельность отражает одну из ведущих тенденций музыкальной культуры второй половины XX столетия – интерес к Востоку и взаимовлияние западноевропейских и восточных стилевых традиций. Так, Дж. МакЛафлин сильно увлекался индийской культурой – изучал индийскую философию, йогу, традиционную индийскую музыку, которая «...в корне отличается от европейских представлений о гармонии, ритме, мелодической природе и музыкальной философии» [1, с. 3]. Этот «экзотический» для западноевропейского сознания пласт мировой культуры во многом повлиял на английского гитариста, определив стилевую направленность его творческой деятельности. Результатом этих интересов гитариста стала исполнительская деятельность знаменитого коллектива «Mahavishnu Orchestra» и ансамбля акустической музыки «Shakti», созданных по инициативе Дж. МакЛафлина. В «Shakti» принимали участие такие выдающиеся мастера индийского инструментального исполнительства как скрипач Р. Шанкар и перкуссионист З. Хусейн. «Индийские опыты» Дж. МакЛафлина отличаются высоким уровнем технической сложности, изысканными аранжировками, необычным и ярким музыкальным языком и восточным колоритом.

Также гитарист обращается в своих аранжировках к «классическому» звучанию симфонического оркестра, что значительно расширяет звуковой облик его музыки (в 1974 году он записал альбом с Лондонским симфоническим оркестром).

Австралийский гитарист Томми Эммануэль – уникальный гитарист, для которого не существует технических ограничений: одной гитарой он может имитировать звук биг-бэнда. Он играет в совершенно различных музыкальных стилях и направлениях, что позволяет его также отнести к исполнителям джаз-рока.

В исполнительско-техническом отношении в творчестве таких гитаристов как Дж. МакЛафлина и Т. Эммануэля, можно встретить и классические приемы игры, элементы фламенко и кантри, джаз- и рок-гитарных школ. Именно гитаристы стиля «фьюжн», находясь в поисках новых музыкальных форм и, соответственно, новых приемов игры, создают новейшую историю гитары.

Еще одна выдающаяся фигура в мире гитарного исполнительства – испанский гитарист Пако де Лусия, которого принято связывать с гитарой фламенко, но, который значительно перерос стилевые границы этой исполнительской традиции, и, с некоторыми оговорками, может быть отнесен в своем нынешнем творчестве к стилю фьюжн. Особенно, если допустить такую параллель – как Джон МакЛафлин соединил джаз-рок с индийскими мотивами, так и Пако де Лусия нашел синтез современной музыки с манерой игры фламенко и бразильскими ритмами. Благодаря его творчеству этот жанр гитарной музыки начал развиваться в странах, где этого никогда не случалось прежде. А. Сеговия в свое время также радикально изменил представления о классической гитаре, исполнив на ней пьесы И.С. Баха и другие выдающиеся произведения музыкальной классики, для нее специально не предназначенные, тем самым придав ей солидности и уважения в глазах общества – в первую очередь испанского. Одно из новаторств Пако де Лусии заключалось в том, что он не пошел по пути использования медиатора, а стал использовать пальцевую щипковую технику. Гитарист играет пальцами (с не очень длинными ногтями) так же четко и быстро, как и его коллеги-виртуозы, игравшие медиатором. Это стало самым сильным моментом в его технике – «...отдельные звуки в пассажах «сыпятся» из гитары как сухой горох в пустую кастрюлю – звучат четко, не сливаясь даже на феноменально высокой скорости» [3, с. 30].

Пако де Лусия импровизирует в традиционной для фламенко манере – построение фраз основано на варьировании и звуков, и ритмов. Он использует такие приемы как тамбурин и *stap* (удар по струнам), имитирую-

щие ударные инструменты, репетиции на одной ноте, эффект эха для того, чтобы звук гитары угасал позже. Основной ритм композиций гитариста – танец фламенко булериас, который гитаристы фламенко играют, когда хотят продемонстрировать свою виртуозную технику. Также испанский гитарист не использует традиционную гитару фламенко. Его гитары – с характеристиками фламенко и классической, так как он нуждается в более богатом звуке для игры со своей группой. На концертах и при записи он держит деку довольно далеко от микрофона. Сам он по этому поводу говорит, что «...когда вы слушаете гитару, вы не слушаете ее на расстоянии два дюйма. Звук, который вы слышите, более удаленный, и я предпочитаю именно такой звук» [3, с. 31]. Учитывая эти отклонения от стилевых норм «чистого» фламенко, принято считать, что исполнительский стиль Пако де Лусии находится на стыке фламенко и джаза. Однако, сам гитарист совершенно однозначно заявляет о стилевой чистоте своего исполнительства, утверждая, что он – фламенко-гитарист, а не гитарист слияния фламенко и джаза.

Самобытной и яркой является традиция гитарного исполнительства в рок-музыке, которая шла по пути интенсивного обновления технических возможностей электронного гитарного оборудования и исполнительской техники. В этой области огромную роль сыграли имена Д. Хендрикса, Э. Клептона, Д. Майера, Г. Мурра, Д. Пейджа, Д. Скофилда, М. Стерна, Д. Сатриани, С. Вая, И. Малмстина, Э. ванн Халлена и других. Эти музыканты шли по пути эксперимента, обнаруживая новый потенциал выразительных качеств гитары и объединяя различные стилевые приемы. В результате, каждый из них создал свою собственную индивидуальную манеру игры, которая отличается яркой оригинальностью и высочайшим техническим уровнем.

Однако практически все лучшие рок-гитаристы выходят за пределы стилистики рок-музыки, отдавая большую дань джазу, а некоторые музыканты полностью идут по пути создания новых технических приемов и «своего» стиля, который органично соединяет уже существующие наработки предыдущих исполнителей и свои личные новаторские идеи. И в этом нет ничего удивительного, поскольку в джазе сконцентрированы лучшие традиции гитарного исполнительства, в которых заложен богатейший потенциал для дальнейшего развития. На очень важный момент обратил внимание в свое время Джо Пасс, который в своей широко известной джазовой школе пишет: «У классических гитаристов было несколько столетий для того, чтобы выработать органичный, последовательный подход к исполнительству – «правильный» метод. Джазовая же

гитара, плектр-гитара, появилась лишь в нашем веке, а электрогитара – это еще настолько новое явление, что мы только начинаем понимать ее возможности как полноправного музыкального инструмента» [2, с. 3]. Изобретение электрогитары явилось импульсом к возникновению новых гитарных школ и направлений.

В таких условиях особое значение приобретает уже накопленный опыт, джазовые традиции гитарного мастерства. В развитии стилистики джаза весьма значительную роль играет специфическая инструментальная техника, характерная именно для джазового использования инструмента и его выразительных возможностей – мелодических, интонационных, ритмических, гармонических и т. д. И в этом смысле весьма значительную роль в становлении стиля рок-музыки сыграл блюз, который, как известно, также явился стилевой основой и джаза.

Таким образом, в западноевропейской джазовой и рок-музыке наблюдается интенсивное развитие гитарного исполнительства, оно касается как технических новаторств, так и принципа *синтезирования различных стилевых элементов*. Практически каждый из перечисленных музыкантов, идя по пути формирования своего индивидуального стиля, реализует идею универсализации музыкального языка, основанную на принципе стилевого сплава. Наиболее ярко это проявилось в области джазового и рок-исполнительства (влияние на творчество Дж. МакЛафлина индийской музыки и «новое фламенко» П. де Лусии, «латин-рок» К. Сантаны).

В джазовом гитарном исполнительстве обнаруживается развитие исходного принципа совмещения автора музыки и ее исполнителя, и принцип этот воплощен в фигуре импровизирующего гитариста. И если в джазовой традиции гитара достаточно часто могла использоваться и в качестве ансамблевого инструмента, как составной части общего звукового пространства (в профессиональной терминологии – саунда), то, и слуховой, и визуальный облик рок-музыки, связан именно с фигурой солирующего гитариста. Импровизационное начало, лежащее в основе джазовой, а позднее, и рок-музыки, составило основную художественную (и технологическую также) идею развития гитарного исполнительства в этих стилевых направлениях. Идея «становящейся», в процессе сольной импровизации, музыкальной композиции обусловила стремление джазовых и рок-гитаристов к *выработке своего индивидуального стиля, своей неповторимой исполнительской манеры*, что часто приводило к смелым экспериментам, оригинальным новаторствам и всевозможным усовершенствованиям инструмента. Именно эти установки стимулировали творческие опыты та-

ких выдающихся гитаристов как Дж. Хендрикс, С. Джордан, Дж. МакЛафлин, П. де Лусия, Д. Сатриани, С. Вай.

Однако для джазового и рок-исполнительства импровизационный фактор не явился признаком радикального обновления сложившихся традиций, а скорее наоборот, – он стал исходной точкой формирования собственного жанрово-стилевого своеобразия, «своей» традиции. В этом смысле джазовое и рок-исполнительство представляют несомненный интерес, поскольку в нем не поднимается кардинальная проблема переосмысления сложившихся норм и правил – жанрово-стилевых канонов (как это происходило в музыкальном искусстве второй половины XX века) – а только непрерывно совершенствуется, «шлифуется» принцип импровизационного музыкального творчества.

1. Бигамрде Чайтанья Дева. Индийская музыка : [пер. с англ.] / Б. Чайтанья Дева ; [вступит. статья и коммент. Дж. К. Михайлова]. – М. : Музыка, 1980. – 208 с.
2. Джо Пасс / Джазовые гитаристы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://jazzguitarists.narod.ru/guitarists>
3. Козлов А. Некоторые соображения относительно искусства импровизации / А. Козлов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.guitarplayer.ru/old/school/maloletov/art_of_improvisation.html
4. Чиждова И. А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен : автореф. дисс....канд. иск. / И. А. Чиждова. – М., 1993. – 14 с.

Мошак Евгений. **Стилевые тенденции развития западноевропейского гитарного джазового и рок-исполнительства второй половины XX века.** В статье рассматриваются стилиевые аспекты гитарного исполнительства в джазовой и рок-музыке. Специальное внимание уделяется принципу стилиевого синтеза и импровизационной технике, которые образуют магистральные линии формирования стилиевого облика данного направления гитарного исполнительства.

Ключевые слова: гитара, джаз, рок, стиль, стилиевого синтез, импровизация, исполнитель.

Мошак Євгеній. **Стильові тенденції розвитку західноєвропейського гітарного джазового і рок-виконавства другої половини XX століття.** У статті розглядаються стильові аспекти гітарного виконавства в джазовій і рок-музиці. Спеціальна увага приділяється принципу стилиевого синтезу і імпровізаційній техніці, які утворюють магистральні лінії формування стилиевого образу даного напряму гітарного виконавства.

Ключові слова: гітара, джаз, рок, стиль, стильовий синтез, імпровізація, виконавець.

***Moshak Evgenii.* Style tendencies of development of jazz and rock guitar music of the second half of the XX of century.** In the article the style aspects of guitar performance of jazz and rock-music are observed. Special attention is devoted to principle of style synthesis and improvisation technique, which create the main lines in forming the style look of the direction of guitar performance .

Keywords: guitar, jazz, rock, style, style synthesis, improvisation, performer.