

УДК 78

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-144-149

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА САКСОФОНА В ДЖАЗОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Гончарова Елена Александровна, доцент, заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lego0854@mail.ru

Задорожная Марина Валерьевна, преподаватель эстрадно-джазового отделения, Детская школа искусств № 48 (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: jazzamarina@gmail.com

Данная статья посвящена выявлению специфики саксофона через призму эстетики джаза. Подход к джазу как объекту музыкального творчества позволяет увидеть общие моменты его стилистического становления, в частности саксофонного как видового. Утверждение саксофона как одного из характерных джазовых инструментов, определяющих его стилистику и узнаваемость в первые десятилетия XX века, ознаменовало популярность джазового саксофона как вида инструментального творчества. Это привело к тому, что саксофон стал одним из наиболее востребованных инструментов в практике джазового музицирования.

Движение до бибопа и после него при различных социальных и культурных обстоятельствах в США определило эволюцию саксофонного исполнительства и способствовало постепенному переходу от архаичных джазовых приемов к синтезу и развитию других, более прогрессивных. Эти приемы в целом повлияли не только на развитие саксофоновой исполнительской техники, но и на весь композиторский джазовый сегмент, расширив и обогатив его новыми стилистическими средствами. В свою очередь, новые средства предоставили огромные возможности для проявлений джазового «саксофонизма» и его смещений с другими музыкальными направлениями, такими как ритм-энд-блюз, хип-хоп, смус-джаз и др.

В статье описано движение джазового искусства в сфере саксофонного исполнительства в направлении от начальных форм коллективной импровизации в ансамблевых, а затем в оркестровых формах, таких как биг-бенд, к импровизационной эстетике и духу фри-джаза. За основу взят переход во временном сегменте с начала XX века до 70-х годов, когда джаз как культурное явление из развлекательной сферы перешел в разряд высокого искусства через выдающиеся достижения джазовых саксофонистов, таких как Л. Янг, К. Хокинс, Ч. Паркер, О. Коулман, Д. Гордон, С. Роллинз.

Статья опирается на отдельные наблюдения в области изучения саксофона в джазе, затронутые в работах М. Стернса, Дж. Коллиера, В. Иванова, Дж. Эккехарда.

Ключевые слова: джаз, саксофон, музыкальное исполнительство, импровизация.

EXPRESSIVE MEANS OF THE SAXOPHONE IN JAZZ PERFORMANCE

Goncharova Elena Aleksandrovna, Associate Professor, Department Chair of Department of Pop Orchestra and Ensemble, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lego0854@mail.ru

Zadorozhnaya Marina Valeryevna, Teacher of Pop and Jazz Department of Children's Art School No. 48 (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: jazzamarina@gmail.com

This article is devoted to identifying the specifics of the saxophone through the prism of jazz aesthetics. The approach to jazz as an object of musical creativity allows us to see the general moments of its stylistic formation, in particular, the saxophone as a kind. The establishment of the saxophone as one of the characteristic

jazz instruments that determine its style and recognition in the first decades of the 20th century marked the popularity of the jazz saxophone as a type of instrumental creativity. This has led to the saxophone becoming one of the most sought-after instruments in the practice of jazz music making.

The movement before and after bebop, under various social and cultural circumstances in the United States, determined the course of the evolution of saxophone performance and contributed to the gradual abandonment of archaic jazz techniques to the synthesis and development of other, more progressive ones. These techniques as a whole influenced not only the development of saxophone performance technique, but also the entire composer's jazz segment, expanding and enriching it with new stylistic means. In turn, the new media provided huge opportunities for manifestations of jazz "saxophonism" and its mixing with other musical genres such as rhythm and blues, hip-hop, smooth jazz, etc.

The article describes the path of jazz art in the field of saxophone performance in the direction from the initial forms of collective improvisation in ensemble, and then in orchestral forms such as big band to improvisational aesthetics and the spirit of free jazz. It is based on the transition in the time segment from the beginning of the 20th century to the 70s, when jazz as a cultural phenomenon from the entertainment sphere moved into the category of high art through the outstanding achievements of jazz saxophonists such as L. Young, K. Hawkins, C. Parker, O. Coleman, D. Gordon, S. Rollins.

Keywords: jazz, saxophone, musical performance, improvisation.

Саксофон, изобретенный А. Саксом, вошел в симфонический оркестр еще в XIX веке. С подачи французских композиторов, таких как Ж. Бизе, А. Берлиоз, Ж. Массне, К. Сен-Санс, саксофон пополнил ряды академических инструментов. Несмотря на это, наибольшую популярность он обрел именно как джазовый инструмент. Сейчас сложно представить джаз без саксофона, так как он прочно закрепился как ведущий инструмент. Специфический тембр саксофона, как продолжение человеческого голоса, не только хорошо вписался в различные инструментальные составы, но и адаптировался к возможностям инструментов этих составов. В конечном итоге саксофон отбросил с позиции солирующих инструментов трубу и тромбон. Таким образом, можно предположить, что мечта его изобретателя, Адольфа Сакса, желавшего с помощью саксофона привести разнотембровые инструментальные группы к общему знаменателю в симфоническом оркестре, нашла свое будущее воплощение именно в джазовом ансамбле, когда такового еще не существовало.

Начальные образцы применения саксофона в джазовых оркестрах относятся к 20-м годам XX века. Например, В. Иванов считает годом начала джазового пути саксофона 1914 год, описывая момент, когда руководитель бэнда А. Хикмен из Сан-Франциско заметил важную роль саксофона в выражении сентиментальных настроений и затем постоянно использовал его в ансамбле [1].

Уже с конца XIX века, начала формирования джаза, саксофоны становятся частью диксилендов и танцевальных оркестров, реализующих развлекательную функцию. В чикагских диксилендах тенор-саксофон использовался в сочетании с кларнетом, тромбоном, трубой, скрипкой и ритм-секцией из банджо, ударных и контрабаса [2]. Различные музыкальные приемы расширяли тембральные характеристики саксофона и возможность доносить эмоциональную окраску, подражающую человеческому голосу и речи, такие как, например, «бенд» (короткая подтяжка высоты звука движением нижней челюсти) или имитация «хохота» за счет толчкового сокращения диафрагмы и попеременного расслабления амбушюра со сменой высотности на клапанах. Применялся и так называемый «гроул», «рычащий» тембр, достигаемый с помощью одновременного задействования связок вместе с силой выдыхаемого в мензуру воздуха.

Формирование амплуа саксофона как сольного инструмента можно проследить в 1920-е годы, когда бум на саксофоны был связан с введением их в серийное производство. В США и Европе увеличилось число музыкантов, играющих на саксофонах, из которых стали складываться ансамбли, являющиеся мощной базой для дальнейшего формирования и наработки определенных музыкальных навыков у солистов. Такие ансамбли еще нельзя было в полной мере отнести к джа-

зу, но эстрадная музыка танцевального характера в симбиозе с корневой музыкой афроамериканцев, ее экспрессией и блюзовостью подтолкнула солистов-саксофонистов к импровизированию, к яркому показу индивидуальности. Импровизационное начало – одна из главных составляющих джаза как искусства. В связи этим постепенно появился ряд солирующих саксофонистов, представителей чикагской школы – С. Беше, Л. Бад Фримен, Б. Картер, Д. Редмэн, Ф. Трамбауер [1].

Существенные изменения происходили в джазовом саксофонном исполнительстве в 1930-е годы благодаря свингу. Свинг в оркестре как сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией значительно зависел от аранжировки и композиции. Биг-бенд в стилистике свинга явился результатом расширения оркестрового состава. Классический свинговый стиль, как переход от традиционного к современному джазу, сформировался в первой половине 1930-х годов. Основной формой джазового музицирования эры биг-бендов были импровизации на популярные темы из мюзиклов или фильмов, так называемые «джазовые стандарты». Группа из пяти саксофонов – баритона, двух альтов и двух теноров становится ведущей частью оркестра у К. Бейси и Д. Эллингтона. Появляется возможность задействовать не только трезвучия, но и септаккорды в рамках одной группы в широком расположении по типу струнного квартета, что значительно обогатило ансамблевое звучание [2].

Однако аранжировки для биг-бендов часто ограничивали солистов, выделяя им определенный отрезок времени, заданный формой, – несколько реплик, тактов в рамках одного-двух предложений или периода. Не имея возможности проявить себя импровизационно в полной мере в оркестре, такие музыканты находили способы самовыражаться «по полной» на джем-сейшнах, иногда приходя туда после работы и подолгу импровизируя, оттачивая тем самым навыки импровизации. Такая форма музицирования предполагает «контролируемую спонтанность», благодаря которой основные понятия, закрепленные саксофонистом в прошлом, предполагают вариативность и неожиданность в настоящем, когда в состоянии, близком к экстатическому, прямо на сцене изобретаются дополнительные музыкальные приемы.

В 1930-е годы исполнительство на саксофоне развивалось благодаря таким музыкантам, как сопрано-саксофонист и кларнетист Сидней Беше и тенорист Коулмен Хокинс [8]. Известно, что в самом начале освоения саксофона в джазовой стилистике многие музыканты, не получившие специального музыкального образования, не придавали особого значения анкеровке мышц брюшной полости, положению амбушюра на мундштуке и контролю работы нижней челюсти, в связи с чем тенденция к занижению звука на саксофоне была сильно заметна. Артикуляции также особого значения не уделялось ровно до того момента, когда ритм в музыкальных композициях начал превалировать. Ритмические находки альт-саксофониста Чарли Паркера и его парадоксальная фразировка соревновались с более уверенным, обволакивающим звуком Коулмена Хокинса, которого считали королем саксофона-тенора. Характеризуя манеру исполнения Хокинса, В. Иванов отмечает, что она отличалась «мощным звуком и глубоким вибрато, особенно в пьесах медленного темпа, а также отчетливой артикуляцией и темпераментной импровизационной игрой» [1]. Параллельно с мастерством Хокинса развивалось искусство другого тенор-саксофониста – Лестера Янга, которое отличалось глубиной и томностью звука.

Если говорить о джазовой системе артикуляции на саксофоне, то она оформилась ближе к 1940-м годам благодаря солистам-импровизаторам. Система артикуляции на саксофоне уникальна, причем саксофонист-импровизатор мыслит линейно в рамках аккордовой последовательности. Если брать чередующиеся аккордовые последовательности музыкального стандарта, традиционное движение от субдоминанты к тонике через оборот II–V–I, то саксофон, благодаря особой подвижности в игре восьмых и шестнадцатых нот с задействованием артикуляции так называемого «лигированного языка», обыгрывает эту последовательность через аккордовые и неаккордовые звуки. Тем самым он провоцирует на «свинг внутри свинга», когда каждая аккордовая нота будет ударной, а неаккордовая, когда язык чуть приглушает трость, затем шлепком отрывается от нее, инстинктивно подталкивает к удару на аккордовую. В 1940-х годах такой способ артикулирования, позволявший играть высокотехнично в экстре-

мальных темпах на саксофоне, стал основой стиля бибоп, особенно ярко выраженного у Чарли Паркера в авторских композициях, например Donna Lee, Ornithology. Паркера можно назвать последователем Лестера Янга, который довел до совершенства технику быстрых пассажей в импровизациях на стандарты. И по сей день такая артикуляция на саксофоне считается признаком джазовости и соответствует высокому уровню исполнительского мастерства.

Главной особенностью эволюции саксофона в джазовом исполнительстве в преддверии бибоба 1940-х была яркая индивидуализация стиля у саксофонистов-виртуозов, таких как Коулмен Хокинс и Лестер Янг. Благодаря их творчеству родилась джазовая импровизация на саксофоне как таковая, ставшая затем одним из главных признаков джаза. Саксофонисты-импровизаторы задействовали свой собственный арсенал музыкальных приемов, идущих от тембра саксофона до технических возможностей отдельно взятого музыканта. Говоря о персоналиях, важно ориентироваться на индивидуальную манеру, от которой затем отталкивались последователи такой «школы». Флаги-маны подобных школ не передавали эстафету тех или иных знаний, а предлагали лишь свою исполнительскую модель, которая могла быть усовершенствована другими джазменами. Именно такая модель лежит в основе индивидуальных стилей саксофонистов-джазменов [1].

В годы становления бибоба этот стиль подвергся критике многими признанными джазменами эры свинга. Они не жаловали своих молодых коллег, однако такие музыканты «старой школы», как Бенни Гудмен и Коулмен Хокинс, были настроены лояльно по отношению к новому стилю. Но боперы не имели широкой аудитории вплоть до 1945 года из-за двухгодичного запрета в США на производство любых коммерческих записей [2]. После снятия ограничений бибоп вскоре получил широкое признание, когда состоялась запись живого концерта Чарли Паркера с Диззи Гиллеспи и Максом Роучем – «Концерт в Нью-Йорк Таун Холл. 22 июня 1945 года». 26 ноября 1945 года Паркер сделал запись для лейбла Savoy, которую впоследствии назвали величайшей джазовой сессией всех времен, повлиявшей на дальнейшее развитие исполнительского саксофонного

искусства и музыку в целом. Среди записанных пьес были авторские темы Паркера Ко-Ко и блюз Now's the Time, ставшие джазовыми стандартами и вошедшие в сборники обязательных джазовых тем для музыкантов-импровизаторов.

Бибоп ознаменовал собой выход на новую, элитарную ступень джазового искусства, предлагая совмещение в одном исполнителе роли импровизатора и композитора. Выход за пределы «вечнозеленых» тем и, в связи с этим, сложившихся «клише» осуществил реальный сдвиг, который перекроил всю стилевую систему джазовой импровизации. Вариации по строго определенной форме, присущие свингу, мелодичность и коммерчески «понятное» звучание превращаются в полную его противоположность – спонтанность и выплески самовыражения саксофонистов-джазменов, уходящих от штампов и оков традиции, приближаясь к авангарду. Формируется новая система средств в области ритма, фактуры и гармонии. Открытие Чарли Паркера окончательно оформилось в размышлениях над тем, как можно разнообразить свои соло [6]. Впоследствии эта идея использования всех двенадцати звуков хроматической гаммы, когда можно направить мелодию в любую из тональностей, нарушившая общепринятые принципы построения привычных джазовых соло, стала наиболее значимой инновацией не только в саксофонном исполнительстве, но и в джазовой музыке в целом.

Трансформацию саксофонных соло можно проследить от эры свинга, когда саксофон как мелодический инструмент сначала имитировал блюзовый вокал, уходящий корнями в спиричуэл и госпел. Далее в области саксофоновой импровизации на тему происходят изменения – это упругость свингового ритма и его мелодика. Закономерно то, что в связи с этим возникает такая орнаментика, которая имеет к вокалу весьма опосредованное отношение. Стремление к суприму, полету фантазии, соединению с Божественным, «истинным искусством», не зависящим от слушателя, намечается в хард-бопе 1950–60-х годов у тенориста Джона Колтрейна, когда джазовая импровизация на саксофоне близка к полному преобразованию языка [5]. Саксофоновое исполнительство здесь идет по пути «расшатывания» интервала, доведения нетемперированности сак-

софона до апогея, использования четвертитоновости с помощью амбушюра и применения альтернативной аппликатуры на саксофоне, а также мультифоник – все это предопределило становление новой эстетики, определяемой как фри-джаз, которая имеет прямое отношение ко второй волне авангарда в мировой музыке.

Проявления фри-джаза схожи с приближением к академической музыке в плане отношения к джазу как к объекту элитарного искусства, а также к экспериментальности – синтезу и поиску новых средств музыкальной выразительности. Гармония, лад, фактура, ритм, синтаксис – все эти составляющие переходят в речевые, свободные от норм музыкального языка формы. Невольно возникают параллели *Sprechstimme* и *Sprechgesang* Адольфа Шенберга начала XX века с творчеством Джона Колтрейна, когда мелодика переходит в ритмо-речь на саксофоне и конкретные ритмические инструментальные фигуры имитируют слова. Например, в альбоме *A Love Supreme* (1964), который можно отнести к четырехчастной сюите, одноименная заглавная композиция несет лишь одно тематическое ядро – трихорд в кварте, мотив из четырех нот, имитирующий и как бы «проговаривающий», как мантру, одну единственную фразу – *A Love Supreme*, вводящую музыкантов-исполнителей в экстатическое состояние. Далее, на фоне всеобщего «шаманизма» музыкантов, мотив подвергается различным изменениям – трансформациям, пермутациям, с переходами в коллективную импровизацию и т. д. В заключение сюиты Колтрейн «читает» собственные «стихи» на саксофоне.

Стилистика фри-джаза требовала настолько свободного и искусного обращения с инструментом, насколько это возможно. Джон Колтрейн, с его ежедневными десятичасовыми изнуряющими занятиями на саксофоне, довел свою технику игры до такого состояния, что мог на нем свободно «разговаривать». Также яркими представителями фри-джаза 1970-х были саксофонисты Орнет Колмен и Сесил Тейлор. Приближение к «корням» и праистокам музицирования через призму джаза состоялось также на социальном фоне общего подъема расового и национального самосознания афроамериканцев в США в 1960–70 годы. Фри-джаз не предполагал европейской

концепции музыки в виде темы, определенности формы и фактурных соотношений гомофонно-гармонического склада, чем фактически приближался к проявлениям авангарда – минимализму, «репетитивности», сиюминутности, отсутствию какой-либо драматургии. Здесь возникают параллели с академическим авангардом Стива Райха и Джона Кейджа. Такой отказ от формы в стиле «никакой волны» у саксофониста Орнета Коулмена в обычном понимании ведет к спонтанности в импровизации, доведенной до предела. Меняются привычные способы звукоизвлечения и звуковедения, звук как самостоятельная субстанция.

Теряет свое значение иерархия солист – ансамбль, принцип равноправия всех участников импровизации выходит на первый план. Но здесь же возникает вопрос, насколько технологии алеаторики, используемые, например, Джоном Кейджем или Карлом Штокхаузеном, обязаны фри-джазовой коллективной импровизации, и наоборот. Джост Эккехард считает, что стремление Тэйлора к коллективной композиции и популярность алеаторики в Европе не имеют ничего общего, так как это лишь коллективная импровизация, которая является забытой джазовой традицией. Сам Тэйлор считал свой метод традиционным, основанным именно на джазовой и афроамериканской традиции. В своем исследовании соло Сесила Тэйлора Стивен Блок анализирует «атональные» хроматические разработки и находит в них элементы блюза, в которых, по его словам, хроматизация настолько насыщена, что критики, не видевшие глубинных структур высотных соотношений, приписывали Тэйлору полный отказ от традиционной гармонии, атональность, а также ведущую роль текстур в импровизации. Однако стиль Тэйлора, охарактеризованный как конструктивистский, с постоянным развитием мотива, совсем не атонален, и Тэйлор не играет атонально ради самой атональности, ради того, что «тональная музыка устарела» и «нельзя больше играть в тональности». Скорее, для Тэйлора это являлось средством выразительности, краской, но не целостной картиной [7].

Одной из ярких характеристик фри-джаза является постепенное снижение роли солиста-виртуоза. В творчестве Орнета Коулмена были случаи, когда он выходил на сцену с трубой и скрипкой, хотя владение последними не достигал

ло у него должного профессионального уровня, в отличие от владения альт-саксофоном. Музыка Коулмена замешана на авангардном джазе, который частично развился благодаря его инновациям. Один из его самых противоречивых альбомов на сегодняшний день, «Фри-джаз: коллективная импровизация» (1960), в котором также участвовал и Эрик Долфи на бас-кларнете, длился 37 минут, что стало самым продолжительным записанным непрерывным джазовым исполнением на сегодняшний день [6].

В творчестве ведущих мастеров современного джаза саксофон обладает всеми признаками авангардной парадигмы, что означает возврат к утраченным корням, которые джаз вобрал в себя еще на ранней стадии развития. Обходя штампы и повсеместное тиражирование, джаз на саксофоне пришел к эстетике, которая может быть достигнута самыми разными средствами. Это политональные, а иногда и атональные эффекты, параллелизмы, четвертитоновость, мультифоника, использование альтернативной аппликатуры, техника расщепления, перкуссивная манера игры, имитирующая слэп. Джаз стремится объединить и аккумулировать в себе академический и фоль-

клорный пласты. Соединяя в себе архаику, классику и новаторские элементы, импровизация на саксофоне как один из ведущих способов музицирования становится полистилистической, при этом сохраняя джазовую идиому как ведущую.

Путь саксофона в джазе привел его к формированию новых стилистических приемов, повлиявших на эволюцию джаза и современной музыки в целом. Выбор в пользу академической музыки, эстрады или поп-музыки, а также жанрового разбега от фолка до хип-хопа мог породить эстетический раздрайв у слушателя, который ассоциировал саксофон с джазом. Но на сегодняшний день условные стилистические грани сильно размыты, и, за исключением приверженцев традиционных стилей и аутентичной манеры исполнения, саксофонист может применять любые приемы и культивировать свою собственную манеру и школу, которые, возможно, в будущем найдут своих последователей. И если учесть влияние джаза на многие аспекты современного искусства, в том числе на академическое, то такой стилиевой подход предоставляет возможность сопоставления индивидуального и общего в звуке и образе саксофона, ставшего символом музыки Нового времени.

Литература

1. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. – М.: Музыка, 1990. – 64 с.
2. Коллиер Д. Становление джаза: попул. ист. очерк: пер. с англ. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
3. Осейчук А. В. Школа джазовой импровизации для саксофона. – М.: Кифара, 1997. – 115 с.
4. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1991. – 285 с.
5. Соловьев А. Э. Парадигмы джаза. – М.: Советская музыка, 1990. – С. 45–52.
6. Block Steven. “Bemsha Swing”: The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz. – New York, 1997. – P. 206–231.
7. Jost Ekkehard. Free Jazz. – Vienna: Universal Edition, 1974. – 214 p.
8. Sterns M. The Story of Jazz. (3rd Ed.). – New York: Oxford University Press, 1963. – 200 p.

References

1. Ivanov V.D. *Saksofon: populyarnyy ocherk [Saxophone: a popular essay]*. Moscow, Music Publ., 1990. 64 p. (In Russ.).
2. Collier J. *Stanovlenie dzhaza: popul. ist. ocherk [The formation of jazz: popul. ist. essay]*. Translated from English. Moscow, Raduga Publ., 1984. 390 p. (In Russ.).
3. Oseychuk A.V. *Shkola dzhazovoy improvizatsii dlya saksofona [School of jazz improvisation for saxophone]*. Moscow, Kifara Publ., 1997, p. 115. (In Russ.).
4. Panasye Y. *Istoriya podlinnogo dzhaza [History of authentic jazz]*. Stavropol, Book Publ., 1991. 285 p. (In Russ.).
5. Solovyev A. E. *Paradigmy dzhaza [Paradigms of jazz]*. Moscow, Soviet music Publ., 1990, pp. 45-52. (In Russ.).
6. Block Steven. “Bemsha Swing”: *The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz*. New-York, 1997, pp. 206-231. (In Engl.).
7. Jost Ekkehard. *Free Jazz*. Vienna, Universal Edition Publ., 1974. 214 p. (In Engl.).
8. Sterns M. *The Story of Jazz. (3rd ed.)*. New York, Oxford University Press, 1963. 200 p. (In Engl.).