

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.29>

Огородова Алёна Владимировна, Оршанская Елена Ивановна, Яговдик Александр Александрович
ГЕНИАЛЬНЫЕ ДЖАЗОВЫЕ ТРУБАЧИ XX ВЕКА И ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена анализу творчества трёх гениальных джазовых трубачей - Л. Армстронга, Д. Гиллеспи и М. Дэвиса, а также степени их влияния на джаз. Авторы полагают, что эти исполнители направляли развитие джаза, определяли его доминанты в наиболее важные периоды джазовой истории. Так, Армстронг стал первым гениальным солистом и импровизатором и продемонстрировал, что джаз - это искусство солистов. Гиллеспи, как и Армстронг, преодолел технические стандарты в исполнительстве на трубе и вывел импровизацию на новый уровень. Дэвис не только создал иной стиль игры на трубе, совершенно противоположный манерам Армстронга и Гиллеспи, но и был причастен к тем, кто создавал новый тип импровизационного мышления, разрабатывал модальный джаз, а также несколько десятилетий определял стилистическое развитие джаза. Основным выводом статьи стало заключение, что именно джазовые трубачи благодаря нетривиальности и самостоятельности мышления, смелости и особой "цеховой" креативности определяли (каждый в свой период) вектор развития джаза и формировали его устойчивую лексику.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/6/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(92) С. 124-128. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 78:03

Дата поступления рукописи: 20.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.29>

Статья посвящена анализу творчества трёх гениальных джазовых трубачей – Л. Армстронга, Д. Гиллесли и М. Дэвиса, а также степени их влияния на джаз. Авторы полагают, что эти исполнители направляли развитие джаза, определяли его доминанты в наиболее важные периоды джазовой истории. Так, Армстронг стал первым гениальным солистом и импровизатором и продемонстрировал, что джаз – это искусство солистов. Гиллесли, как и Армстронг, преодолел технические стандарты в исполнительстве на трубе и вывел импровизацию на новый уровень. Дэвис не только создал иной стиль игры на трубе, совершенно противоположный манерам Армстронга и Гиллесли, но и был причастен к тем, кто создавал новый тип импровизационного мышления, разрабатывал модальный джаз, а также несколько десятилетий определял стилистическое развитие джаза. Основным выводом статьи стало заключение, что именно джазовые трубачи благодаря нетривиальности и самостоятельности мышления, смелости и особой «цеховой» креативности определяли (каждый в свой период) вектор развития джаза и формировали его устойчивую лексику.

Ключевые слова и фразы: джаз; труба; вокал; бибоп; афрокубинский стиль; кул-джаз; фольклор.

Огородова Алёна Владимировна, к. филос. н.

Оршанская Елена Ивановна

Яговдик Александр Александрович

Белгородский государственный институт искусств и культуры

ogorodova-aliona2012@yandex.ru

ГЕНИАЛЬНЫЕ ДЖАЗОВЫЕ ТРУБАЧИ XX ВЕКА И ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Музыкальное исполнительство – это сложный творческий процесс воспроизведения и интерпретации музыкального произведения, напрямую связанный с индивидуальными особенностями и техническими возможностями музыканта, проявляющимися в артикуляции, фразировке, динамической шкале, агогике, способах звукоизвлечения и др. В то же время исполнительская школа отражает эстетику эпохи, исторические, социальные и национальные черты. Как правило, творчество выдающихся артистов (художников) становится убедительным историческим документом, помогающим воссоздать картину общественной жизни. Поэтому процесс изучения музыкального исполнительства не теряет актуальности, так как способствует более глубокому пониманию сущности исторических и социальных процессов, эстетических законов.

Джазовая музыка, ставшая одной из звуковых дорожек XX века, развивалась несколько иначе, чем академическое искусство. Не секрет, что первые джазмены были так называемыми «самоучками», или, говоря научным языком, автодидактами, самостоятельно постигающими технологию игры. В среде чернокожих музыкантов существовали традиционные афроамериканские методы обучения игры на музыкальных инструментах, описанные Д. Л. Коллиером в книге «Луи Армстронг. Американский гений» [5]. Так, юный неопит должен был приходиться ко всему опытным путём. У этой методики были «плюсы» и «минусы».

К положительным моментам можно отнести то, что начинающий музыкант сразу занимался тем, чем хотел (техникой, импровизацией, игрой в ансамбле и т.д.), а не необходимым, но «нудным» инструктивным материалом (упражнениями, «длинными» звуками, гаммами, этюдами). В избранном направлении исполнитель достигал впечатляющих результатов. Например, Р. Элдридж, начав заниматься музыкой, сосредоточился на беглости и вскоре стал одним из самых техничных трубачей своего времени. Л. Армстронг развивал верхний регистр инструмента. «Минус» этой системы заключался в том, что молодые исполнители, занимавшиеся без преподавателя, часто «изобретали велосипед», не развивались гармонично и последовательно. К примеру, Элдридж, не уделявший должного внимания мелодической стороне музыки, впоследствии не мог играть в медленных темпах и протяжёнными мелодическими линиями. Армстронг, по мнению многочисленных исследователей (Д. Л. Коллиер, У. Сарджент, Н. Шапиро, Н. Хентофф), имел неправильную постановку, приведшую к заболеванию губы, а у Б. Байдербека была слабо развита техника игры в верхнем регистре. Но нельзя также не признать, что методичная и предсказуемая работа преподавателя могла бы лишить этих исполнителей той яркой индивидуальности, которая поставила их на особое место в джазовой истории и позволила направлять развитие джаза [Там же, с. 59-60].

Изучая историю джаза, обязательно приходишь к выводу, что первые джазовые трубачи определяли вектор развития джазовой музыки. Конечно, среди исполнителей на других инструментах были «пионеры» и «революционеры». Так, в начале XX века пианист Д. Р. Моргон одним из первых стал заниматься джазовой аранжировкой, а также привнёс в джаз элементы латиноамериканской музыки. В эпоху свинга (1930-е гг.) ярко заявили о себе саксофонисты К. Хокинс и Л. Янг, которые стали первыми выдающимися импровизаторами на тенор-саксофоне. Хокинс впервые применил гармоническую импровизацию (не секрет, что все солисты джаза 1920-1930-х гг., включая Армстронга, импровизировали «вокруг мелодии», то есть использовали мелодическую импровизацию). Хокинс играл технично и «напористо» и доказал, что импровизатор вправе менять не только ритм и мелодию, но и первоначальную гармонию [4, с. 41]. Игра Янга отличалась качественным

звучком, плавной фразировкой, лаконичностью языковых средств. Пианист и бэнд-лидер Д. Эллингтон стал первым выдающимся джазовым композитором и аранжировщиком, сумевшим создать оригинальную музыку и собственный оркестровый саунд. Боперы, в том числе Ч. Паркер, Т. Монк и другие, сделали переворот в джазе, установив новые правила организации ритма, ритм-секции, мелодического развития, импровизации, гармонии. Пианисты А. Тэйтум и О. Питерсон ввели темпы, доходящие до 370 битов в минуту, и довели свою технику до совершенства, привнеся в неё сложные пассажи, до сих пор не используемые в джазе (например, из двойных нот). Т. Монк имел смелость на фоне быстрых темпов своих современников в 1940-х гг. играть медленно и лаконично, с обилием пауз – так родился неторопливый «философский» джазовый стиль. Но именно трубачи «переворачивали новые страницы» джазовой истории, меняя её саунд и эстетику. С чем связаны эти процессы?

Уже в период, именуемый исследователями «традиционным джазом», труба стала наиболее важным музыкальным инструментом саунда. Отчасти это было связано с отсутствием звукоусилительной аппаратуры: яркое, сильное и напористое звучание трубы превалировало в ансамблевом звучании. Кроме того, именно труба достовернее всего могла передать блюзовую, вокальную природу джаза, а также убедительнее других инструментов справлялась со свингом [10, с. 24]. Свою роль сыграли также психофизиологические особенности джазовых трубачей. Так, С. В. Пронь считает, что «это – особая музыкальная “порода”, в которой существуют и уживаются стихии лидерства и энергии, грациозности и изящества, разумного авантюризма и горячего темперамента. Конечно, можно и продолжить описание этих свойств, но сами трубачи об этом прекрасно знают. Они крепко дружат, ещё крепче ругаются, бурно обсуждая друг друга, при этом великолепно чувствуя себя в совместном музицировании. Почти каждый из них является прилежным хранителем собственной уникальности, исключительности и одарённости. В целом джазовых трубачей характеризует, прежде всего, креативная природа мышления, самобытность и автономность от стереотипных установок» [9, с. 36].

Из этих наблюдений следует, что именно трубачей отличают ярко выраженные лидерские качества, стремление к импровизации, харизматичность и самостоятельность мышления. Поэтому тот факт, что многие серьёзные изменения в джазе осуществили Л. Армстронг, Д. Гиллеспи, М. Дэвис – исполнители на трубе, не вызывает удивления.

Творчество первого гения джаза Луи Армстронга (Louis Daniel “Satchmo” Armstrong, 1901-1971) стало тем самым «фундаментом», на котором строилось «здание» новой музыки XX века – джаза. Именно с этого наивного и доброго человека, вышедшего из самых «низов» Нового Орлеана, практически не получившего образования и развивавшего свою карьеру с 1920-х гг. в русле чикагского стиля, началась эпоха сольного джаза. Армстронг отказался от коллективной импровизации новоорлеанского стиля, оставив полифонический метод изложения лишь для темы. Он представлял чикагский джаз, в котором появились сольные импровизационные эпизоды. Не владея общепринятыми базовыми основами игры на трубе, Армстронг существенно расширил границы данного вида исполнительства. Особенно это становится понятным, когда слушаешь “West End Blues”, записанный на пластинку в 1927 году. В начальной каденции Армстронг играет в двух разных темпах, используя так называемый «дубль», включает всевозможные ритмические группировки, применяет всю регистровую шкалу, блюзовые ноты. Он играет уверенно, свободно, технично и художественно совершенно. “West End Blues” – признанный шедевр джазовой музыки, в котором Армстронг демонстрирует абсолютно новый тип трубной игры, до этого момента невиданный и неслыханный.

Но Армстронг не только первый гениальный джазовый трубач. Он впервые стал использовать голос как инструмент, подключая к вокальным импровизациям принципы инструментального мышления. Считается, что именно он ввёл вокально-слоговую импровизацию – технику, которую стали называть «скэт». Армстронг-вокалист, будучи обладателем хриплого голоса, использовал гортанные звуки, ритмически свободно строил фразы, применял граул-эффекты, вставлял выкрики. Эти и другие приёмы, «открытые» Армстронгом, сделали его таким же уникальным вокалистом, как и трубачом. Практически все американские джазовые и эстрадные певцы (Б. Холидей, Э. Фитцджеральд, С. Вонн, Ф. Синатра, Б. Кросби и многие другие), начавшие карьеру в период с 1930-х по 70-е гг., признают влияние Армстронга, называя его “Pap’s Lou” («Папа Луи»).

Удивительно и то, что малообразованный Армстронг смог определить сущность джазовой импровизации. В то время, когда его записи и нотные сборники изучали и тщательно анализировали, выявляя закономерности и логические связи, сам Сэчмо описывал процесс импровизации предельно просто: «Расскажи свою мелодию» [6, с. 124]. Но в этом определении кроется великая мудрость наивного человека: так, лучшие импровизации всегда походили на доверительный рассказ, который предназначен именно вам и только вам.

Ещё один важный аспект творчества Армстронга – позитивный посыл его музыки. Артист считал, что своим выступлением он должен дарить людям радость. Это убеждение было его творческим кредо, и всю жизнь он доказывал свою позицию яркими концертными номерами. Армстронг играл на трубе, пел, танцевал, общался с публикой с радостью, с ощущением счастья. В джазовом искусствоведении бытует практика проведения параллелей между джазменами и классическими музыкантами. Армстронга, несомненно, можно сравнивать с Моцартом – искусство этих двух гениев наполнено светом и солнцем. Гимном любви к жизни стала и одна из последних записей музыканта – песня Боба Тизла и Джорджа Вайса “What a Wonderful World” («Как прекрасен мир»). Она была записана в 1967 году и считается музыкальным завещанием маэстро. Это его заповедь «любить жизнь от самого момента пробуждения, когда видишь синеву неба, зелень листьев, и единственная мысль, которая должна владеть нами, – какое счастье, какое чудо жизнь, какой удивительный мир» [2, с. 19].

Луи Армстронг превратил джаз из коллективной игры в сольную, сделав его искусством личностей, перевернул представления о возможностях трубы. Записи его ансамблей “Hot Five” и “Hot Seven” (1925-1927)

стали первой революцией в джазе и фундаментом для последующих революций. Они имеют для своего времени такое же значение, как записи боперов 1944-1945 гг., альбом Дэвиса “Kind of Blue” в 50-х гг., “A Love Supreme” Колтрэйна в 60-х. Во всём мире Армстронг – «Посол джаза» (неофициальный титул, присвоенный музыканту Госдепартаментом США), его имя всегда будет ассоциироваться с этим видом музыкального искусства в любой точке земного шара. Гений Армстронга не поддаётся пониманию: Сэчмо брал банальнейшие попевки из двух-трёх нот и на их основе создавал импровизационные шедевры, в которых голос труба-ча и труба вокалиста оказывались взаимодополняющими манифестациями. «Вам не сыграть на трубе ничего, чего уже не сыграл бы Луи», – говорил М. Дэвис, возражая тем, кто в сороковых-пятидесятых годах пытался отнять у Сэчмо право называться джазовым музыкантом [8, с. 29].

Карьера Диззи Гиллеспи (*Dizzy Gillespie*, настоящее имя Джон Бёркс Гиллеспи, англ. *John Birks Gillespie*, 1917-1993) стала стремительно развиваться в рамках стиля «бибоп» в 1940-х гг. Гиллеспи строил своё искусство на «плечах» Армстронга и Элдриджа: от первого он взял яркость, экспрессию и артистизм, а от второго – технику. Однако стиль игры на трубе Гиллеспи отличается от манер перечисленных музыкантов. Стремительный Гиллеспи часто играл в верхнем регистре инструмента, используя безудержные потоки ровных шестнадцатых и неровных восьмых. Трубоч ритмически изощрён, демонстрирует дифференцированный подход к звуку: играя в биг-бэнде, он «подаёт» яркое и сильное звучание – «биг-саунд». Солируя в бибоповых композициях, музыкант, используя сурдину, облегчает звук и получает «боп-саунд», который позволяет ему играть намного быстрее своих предшественников и современников.

Но не только стиль игры на трубе стал основным достижением Гиллеспи. Он один из создателей стиля бибоп, который стал «основой современного джазового языка» [3, с. 145]. В 1940-х гг., когда большинство американских биг-бэндов распалось, Гиллеспи организовал один из первых биг-бэндов в стиле «бибоп», где главным сделал искусство импровизации, пригласив таких солистов, как Д. Муди, Ю. Латиф, Д. Колтрэйн, Дж. Дж. Джонсон, М. Листон, М. Джексон, Р. Браун и других. В этот же период совместно с кубинским перкуссионистом Чано Позо музыкант начал интересные эксперименты по интеграции бибоба и карибских ритмических моделей, которые привели к созданию афрокубинского джаза – стиля, ставшего одним из главных направлений латинского джаза. К этому стилю Гиллеспи обращался на протяжении всей своей жизни, сотрудничая с такими музыкантами, как Л. Шифрин (Аргентина), А. Сандоваль, П. Д’Ривера и Г. Руболькабо (Куба), А. Морейра, Ф. Пурим и К. Родити (Бразилия).

Энергия и таланты Гиллеспи были неудержимы, его хватало на всё. Он искал новые дарования, открывая их миру (кубинцы Ч. Вальдес, П. Д’Ривера, А. Сандоваль). Учениками Гиллеспи считают себя А. Сандоваль, Д. Фэддис, У. и Б. Марсалисы. Великий трубоч стал законодателем сценической моды, впервые став носить берет, тёмные очки. Он пел скэтом, играл на фортепиано, танцевал, делая всё это легко и радостно. Влияние Гиллеспи на своё творчество признают многие музыканты, и не только труба-чи. Например, пианист К. Бэррон вспоминал: «Диззи очень много знал о ритмике. Он умел играть на фортепиано и знал много всего об аккордах и голосоведении. А главное – он стремился делиться своими знаниями» [11, с. 32]. О влиянии Гиллеспи на свой фортепианный стиль упоминает М. Лонго, который работал с маэстро в период с 1966 г. по 1975 г. Он отмечал, что Диззи всегда мог предложить такую ритмическую трактовку, от которой полностью менялась концепция игры [1, с. 64].

В 1956 г. оркестр Гиллеспи совершил первый в истории джазового искусства тур по целому ряду стран (Пакистан, Турция, Ливан, Сирия, Греция, Югославия, страны Латинской Америки), организованный государственным департаментом США – так впервые американское правительство оказало поддержку джазу. Диззи Гиллеспи своей музыкой, виртуозной и сложной, с одной стороны, но яркой и доступной – с другой, продвигал джаз во всём мире. Его творчество помогало налаживанию контактов между народами, содействовало взаимопониманию между людьми разных рас и конфессий. В том, что ЮНЕСКО, установив в 2012 году Международный день джаза, объявил джаз искусством, способствующим миру, единению, диалогу и расширению контактов между людьми, есть немалая заслуга Д. Гиллеспи.

Третий гений джазовой трубы – Майлз Дэвис (Miles Davis, 1926-1991). Его искусство стало диаметрально противоположным всем завоеваниям и новациям Армстронга и Гиллеспи. Это касается звука, стиля игры, аранжировки, репетиционного процесса, мышления, новых стилей, метода импровизации.

Музыкант начал карьеру в 1940-х годах, играя бибоп с Ч. Паркером и другими боперами. К концу 40-х Дэвис сформировал свой индивидуальный стиль игры: он использовал в основном средний регистр инструмента, часто применял сурдину, тем самым делая окраску звука «грязноватой». Язык Дэвиса лаконичен: в его «расказах» мало звуков и много пауз – воздуха, пространства (музыкант сам признавал, что лучше всего он звучит в паузах). При этом Дэвис ритмически свободно распределяет материал, то «сжимая» фразы, то «расширяя» их.

Новая манера Дэвиса ознаменовала появление стиля “cool jazz” (прохладный джаз). Эта музыка впитала в себя лучшие достижения свинга и боба, но на передний план вышли иные средства художественной выразительности – негромкое нефорсированное звучание, культура звука. Аранжировщики и композиторы (Г. Эванс, Д. Брубек, Г. Шуллер, Дж. Рассел, Д. Маллиген, Д. Льюис и другие) стремились максимально развить джазовую лексику, обогащая её приёмами симфонического развития, опираясь на гармоническое богатство импрессионизма. Заметно был изменён оркестровый саунд за счёт усиления роли меди (труба, тромбон) и введения инструментов, ранее не используемых в джазовой оркестровке (валторна, труба, гобой, английский рожок).

Cool jazz предназначался для филармонических залов и развивался преимущественно в среде белых музыкантов. Однако родоначальником этого стиля считается чернокожий Дэвис, который в соавторстве

с композитором и аранжировщиком Г. Эвансом в 1949 году выпустил альбом “The Birth of the Cool”, демонстрировавший основные эстетические принципы кул-джаза: сдержанность, интеллектуальность.

Дэвис не просто повлиял на джаз второй половины XX века, он строил его, как архитектор. Помимо кул-джаза Дэвис стал родоначальником нескольких стилей. В конце 1960-х музыкант стал экспериментировать с рок-музыкой, соединяя жёсткую ритмическую пульсацию рока с лексикой джаза и оснащая свою группу электроникой, и в итоге вошёл в историю джаза как родоначальник джаз-рока. В 1980-х он одним из первых соединил джаз с хип-хопом, открыв путь стилю “acid jazz” («кислотный джаз»).

Много Дэвис сделал для развития импровизационной лексики. Одним из первых он стал разрабатывать ладовую (модальную) импровизацию (новый композиционный принцип организации музыкального материала, построенный на применении модусов-рядов) [7, с. 82], что отражено во многих композициях мастера, в том числе и в эпохальном альбоме “Kind Of Blue”. Он всерьёз заинтересовался фольклором Испании с его испано-арабским звучанием, стилем «фламенко» и творчески перерабатывал этот материал в альбоме “Miles Ahead” (1957) “Sketches of Spain” (1960) (в последнем были записаны отрывки из балета М. де Фальи «Любовь-волшебница» «Блуждающие огоньки», пьесы Эванса «Саэта» и «Солеа»). В этих пьесах Дэвис и Эванс показали, насколько им близки испанский музыкальный темперамент и сложные ритмы фламенко. Дэвис полагал, что фламенко можно считать испанским аналогом блюза.

В 1970-е гг. музыканта некоторое время интересовала индийская музыка, а в его оркестре появились табла и ситар. Опираясь на фольклорные формы народов мира, Дэвис создавал новую музыку XX века, которая объединяла традиционные ладовые системы и новейшие ритмические формулы.

На протяжении всего творческого пути Дэвис, формируя свои ансамбли, открывал новых музыкантов. Среди его партнёров по сцене – соратники 1950-х гг. (Д. К. Эддерли, Д. Колтрэйн, С. Роллинз, Д. Гарленд, Ф. Джо Джонс), музыканты 60-х (Ч. Кория, Д. Завинул, Д. Маклафлин, Х. Хэнкок), молодёжь 80-х (Д. Скофилд и М. Стерн, К. Гаррет, Б. Берг и Б. Эванс, М. Миллер) и другие. Работая с музыкантами, он выступал в роли режиссёра, который в процессе реального времени конструирует композицию. Таким образом, все его партнёры по сцене находились в состоянии постоянного диалога.

По сути, Дэвис – уже не просто джазовый музыкант, он творец новой музыки. Особенно ярко это проявилось в альбоме 1987 года «Аура». Каждое соло Дэвиса в этой сюите датского композитора и трубача П. Микельборга – автопортрет, раскрывающий внутреннюю суть художника, который всю свою жизнь отдал музыке. «Аура» – это *fusion* (русск. «фьюжн» – сплав), в котором соединены западноевропейская классическая традиция, афроамериканская музыка, новейшие достижения в области электронной музыки. В композициях этого диска можно услышать традиционные инструменты симфонического оркестра, харизматичную гитару Маклафлина, повествовательное соло датского контрабасиста Н. Педерсена.

М. Дэвис – музыкант-новатор. Он является создателем новой исполнительской манеры (как писал критик Андрэ Одер, «Дэвис придал музыке Паркера интимный характер» [12, с. 166]), новых джазовых стилей. Дэвис определял вектор развития джаза во второй половине XX века, существенным образом повлиял на джазовых музыкантов, европейских композиторов и в целом на представителей творческих профессий – писателей, художников, танцовщиков. Многие скульпторы и художники работали под пластинку “Kind of Blue”, танцевальные номера создавались на основе таких песен, как “Flamenco Sketches” и “Round Midnight” в версии Дэвиса. Значение творчества этого музыканта и степень его влияния на музыкальную культуру второй половины XX века трудно переоценить.

Джазовые трубачи Л. Армстронг, Д. Гиллеспи, М. Дэвис – величайшие новаторы. Благодаря своим уникальным талантам, умению самостоятельно мыслить, стремлению развиваться и постоянно двигаться вперёд, они создали индивидуальные исполнительские манеры, выявившие новые технические и выразительные возможности трубы, возглавляли самые значимые джазовые ансамбли и оркестры, разработали новые стили современного джаза. Необычайная одарённость этих музыкантов позволяла им делать открытия в других видах музыкального исполнительства – так, Армстронг стал родоначальником новой манеры пения, Гиллеспи пел в технике скэта, а Дэвис использовал различные фольклорные музыкальные традиции, соединяя их с джазовой музыкой. Творчество трёх гениальных трубачей джаза – Л. Армстронга, Д. Гиллеспи и М. Дэвиса – наполняло джазовое искусство новыми импульсами, обогащало свежими идеями и формами и в целом определяло дальнейшее развитие джаза.

Список источников

1. Аускерт Л. А. Mike Longo Trio. Float Like a Butterfly // Jazz-квадрат. 2007. № 5 (71).
2. Баташев А. В., Кочубей М. И. Умер Евгений Амбрис // Jazz-квадрат. 2000. № 8 (31). С. 18-19.
3. Великие люди джаза / под ред. К. Мошкова. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 736 с.
4. Ераносов А. Р. Традиционный джаз (от свинга до современного мэйнстрима): краткая аудиоэнциклопедия. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011. 176 с.
5. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений / пер. с англ. М.: Радуга, 1987. 424 с.
6. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 377 с.
7. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 168 с.
8. Переверзев Л. В. Чёрный, блюзовый и ликующий // Jazz-квадрат. 2000. № 5-6 (29). С. 28-29.
9. Пронь С. В. Джазовые трубачи современной России // Оркестр. 2005. № 1.

10. Степурко О. Д. Андрей Товмасян: надежда и трагедия нашего джаза // Jazz-квадрат. 2001. № 2-3 (34). С. 24-27.
11. Уиллер Д. Кенни Варгон: это просто другое время // Jazz-квадрат. 2001. № 1 (33). С. 31-32.
12. Фейертаг В. Б. Джаз. XX век: энциклопедический справочник. СПб.: Скифия, 2001. 564 с.

BRILLIANT JAZZ TRUMPETERS OF THE XX CENTURY AND JAZZ MUSIC DEVELOPMENT PROCESS

Ogorodova Alena Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy
Orshanskaya Elena Ivanovna
Yagovdik Aleksandr Aleksandrovich
Belgorod State University of Arts and Culture
ogorodova-aliona2012@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of the creative work of three brilliant jazz trumpeters – L. Armstrong, D. Gillespie and M. Davis, and the degree of their influence on jazz. The authors believe that these performers directed the development of jazz, determined its dominants in the most significant periods of jazz history. Thus, Armstrong became the first ingenious soloist and improviser and demonstrated that jazz is the art of soloists. Gillespie, like Armstrong, overcame technical standards in trumpet performing and brought improvisation to a new level. Davis not only created a different style of trumpet playing, absolutely opposite to Armstrong and Gillespie, but was one of those, who were creating a new type of improvisational thinking, developing modal jazz, and had been defining the stylistic development of jazz for several decades. The main finding of the study is the conclusion that jazz trumpeters, due to their non-triviality and independence of thinking, courage and special “guild” creativity, determined (each in his time) the vector of jazz development and formed its fixed vocabulary.

Key words and phrases: jazz; trumpet; vocal; bebop; Afro-Cuban style; cool jazz; folklore.

УДК 74.01/09

Дата поступления рукописи: 18.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.30>

В статье рассматривается специфика работы с текстом через анализ взаимодействия вербального и визуального кода произведений графического дизайна. Предложены методы работы с художественным текстом. Возможности практического применения методов исследованы на материале учебного эксперимента по визуализации сказки. Дифференциация методов продиктована возможностями работы с текстом как с материалом для исследования и источником для нахождения дополнительных творческих ресурсов, средств создания выразительности и формирования семиотически обусловленных концептуальных ходов в проектной культуре графического дизайна. Сделаны выводы о проблемах работы с текстом в проектировании и перспективах развития данного вопроса в графическом дизайне.

Ключевые слова и фразы: графический дизайн; текст; семиотика; визуализация; коммуникация; междисциплинарные исследования.

Пивоварова Наталия Алексеевна

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
NTPIV@yandex.ru, pivovarovoy@gmail.com

РАБОТА С ТЕКСТОМ ДЛЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СКАЗКИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ)

Дизайн в контексте современной научной парадигмы, где «дифференциация наук уравнивается их интеграцией» [9, с. 99], существенно расширяет свои границы. Согласно манифестации ИКОГРАДА, принятой на международном собрании в 2013 году, дизайнер, создавая визуальную, материальную, пространственную или цифровую среду, задействует подходы и методы, основанные на междисциплинарных исследованиях [17]. Применительно к области графического дизайна такие исследования в первую очередь должны способствовать качественному развитию коммуникации, реализуемой средствами графического дизайна. Так, Джордж Фраскара в книге «Коммуникативный дизайн: принципы, методы и практика» определяет назначение дизайна визуальных коммуникаций как интерпретацию, организацию и визуальное представление сообщений. Дизайнер-профессионал, создающий контент для публикации, оперирует не только средствами типографики, но и словами, концентрируясь на эффективности, релевантности, эстетике и экономичности сообщений [16, р. 3].

Исходя из всего вышесказанного и принимая во внимание тот факт, что произведения графического дизайна в большинстве случаев содержат в себе визуальный и вербальный коды (текст и изображение), одновременно воспринимаемые аудиторией, графический дизайнер вправе использовать дополнительные ресурсы для формирования визуальных сообщений и обращаться к тексту для создания эффективной коммуникации. Специфика рассмотрения текста в визуальной среде является обширной научной проблемой междисциплинарного характера, ее частные аспекты представляют научный интерес не только для исследователей и практиков графического дизайна, но и специалистов из других областей [4; 7; 8; 11; 16; 18].