

RU

## Творческий портрет Диззи Гиллеспи в контексте стилевых метаморфоз джаза 1940-1950-х годов

Фишер А. Н.

**Аннотация.** Цель исследования - экспонирование творческого портрета Д. Гиллеспи, представленного в аспекте магистральных тенденций развития джаза на переломном этапе его истории в 1940-1950-е годы. Авторский стиль музыканта охарактеризован в комплексном единстве тембро-фонической, ритмической, звуковысотной, структурно-композиционной областей. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении авторского стиля Д. Гиллеспи на основе синхронического соотнесения с общими тенденциями развития джазовой музыки во время зарождения и развития первого стиля современного джаза - бибоп. **Полученные результаты** объективизировали значимость творчества Д. Гиллеспи для определяющего процесса джазовой эволюции - при переходе от традиционных стилей, являющихся примером массовой музыкальной культуры, к направлениям элитарного, артифицированного джаза.

EN

## Dizzy Gillespie's Creative Portrait in the Context of "Be-Bop Revolution" of the 1940-1950s

Fisher A. N.

**Abstract.** The paper presents Dizzy Gillespie's creative portrait through the lens of the leading tendencies of jazz development in the crucial period of the 1940-1950s. The musician's style is analysed taking into account tonal-phonetic, rhythmic, pitch and structural-compositional components. Scientific originality of the study lies in the fact that Gillespie's style is considered against the background of general tendencies of jazz development in the period of formation of the earliest jazz style - be-bop. The conducted research allows concluding that Dizzy Gillespie contributed significantly to the evolution of jazz - from light music, an attribute of mass culture, to elitist, artified jazz.

**Актуальность.** Джаз – уникальное культурное явление, занимающее в многовековой истории музыкального искусства период немногим более столетия. Путь джазовой музыки, начавшийся от фольклорно-бытового музицирования в продвижении к массовой культуре, приведший к перерождению в элитарное искусство, сложился из активных, порой непредсказуемых этнических, стилевых и жанровых смешений. Итогом смелых экспериментов, стимулирующих интенсивное эволюционное развитие джаза, стало создание общей панорамы джазового феномена, экспонирующей ярчайшую палитру направлений, течений, национальных и авторских стилей.

Одной из центральных фигур джаза является Диззи Гиллеспи – Джон Бёркс Гиллеспи – блестящий трубач-виртуоз, оставшийся в истории этой музыки ярко-индивидуальным, неподражаемым исполнителем-новатором и смелым импровизатором. Его имя стало для любителей и ценителей джазовой музыки олицетворением эмоционального и искрометного звучания трубы в джазе. Прозвище «Диззи» (англ. dizzy – головокружительный) лаконично и ёмко отразило характер джазмена, его раскованную, экстравагантную манеру держаться на сцене, открыто выражать себя в звучании своего инструмента.

Начало творческого пути музыканта и формирование его авторского стиля пришлось на узловую период джазовой истории, связанный с серединой XX века. 1940-1950-е годы открыли в летописи джазового искусства эпоху современного джаза, обозначаемую в джазоведении как «модерн-джаз» (modern-jazz). Середина столетия была ознаменована радикальной сменой эстетической парадигмы джаза и реформированием всей

его языковой системы. Итогом указанных процессов стал стилиевой переход джаза от массовой музыки к элитарной, от танцевально-развлекательного джаза стиля *свинг* к первому стилю модерн-джаза – *бибоп*. Творчество Гиллеспи как одного из представителей джаза в период его стилиевого переориентирования вызывает в этой связи пристальный интерес. Музыка джазмена может стать объектом рассмотрения с целью обнаружения в авторском стиле зеркального отражения общих тенденций стилиевых метаморфоз джаза в их индивидуальном преломлении.

Значимость творчества музыканта для свершившегося стилиевого перехода джаза очевидна как для исследователей джазового искусства, так и для самих джазменов. Отмечая вклад музыканта в становление и развитие модерн-джаза, пианист К. Бэйси писал: «Гиллеспи создал 75% современного джаза» [6, с. 110]. В воспоминаниях джазменов подчеркивается также, что музыка Диззи была своеобразной школой джазового новаторства для музыкантов. Вспоминая творческое общение с Гиллеспи, тромбонист Б. Грин писал: «Для меня это было все равно, что ходить в школу. Это открыло для меня новую эру» [9, с. 321].

Однако, при всей очевидности яркой самобытности и значимости стиля Гиллеспи для хода джазовой истории, на сегодняшний день в русскоязычной литературе пока отсутствует комплексное исследование его творчества. По этой причине разностороннее изучение творческого стиля музыканта с определением его вклада в стилиевое перерождение джаза представляется актуальным.

Поставленная цель предопределяет необходимость решения ряда исследовательских *задач*: обобщение информации о смене джазовых стилей, произошедшей в середине XX века; рассмотрение языковых характеристик джазового стиля бибоп; изучение авторского стиля Д. Гиллеспи в аспекте тембро-фонической, ритмической, гармонической, структурно-композиционной характеристик; определение роли творчества Д. Гиллеспи в общем процессе стилиевого переориентирования джаза.

Для решения поставленных задач были применены следующие *методы исследования*: сравнительный анализ в синхроническом ракурсе рассмотрения, культурно-исторический и аналитический.

*Теоретической базой* исследования стали фундаментальные работы зарубежных и отечественных исследователей джаза, посвященные его истории и теории – труды Дж. Коллиера [2], У. Сарджента [5], В. Фейертага [6], Р. Кука и Б. Мортонна [10], Фр. Ньютона [12], М. Уильямса [13]. Большую значимость имело обращение к работам, посвященным современному джазу – работам Ф. Бержеро и А. Мерлина [1], Л. Перверзева [4]. Актуальной для настоящей статьи является теория о многоуровневости музыкальной формы Е. В. Назайкинского, позволяющая рассмотреть область звуковысотной организации на фоническом, синтаксическом и композиционном уровнях [3].

Статья выполнена в опоре на учебные пособия, изданные автором в соавторстве с кандидатом искусствоведения, профессором Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского Л. К. Шабалиной: «Джазовый стиль бибоп и его корифеи» [8], «Джазовая гармония в период стилиевой модуляции от свинга к бибопу» [7]. Второе из указанных пособий создано с участием О. П. Миловановой.

*Практическая значимость* исследования видится в возможности использовать материалы при изучении курсов «История джазовых и эстрадных стилей», «История и теория джаза», «Джазовая гармония».

В начале 1940-х годов, начиная со смелых исканий мастеров первого стиля современного джаза бибоп, в джазе открылся новый период, приведший к обособлению джаза от сферы популярной музыки. Джазовый критик, саксофонист Д. Гелли пишет: «Приход этого стиля сделал явным различие между джазом и индустрией развлечений» [11, р. 6]. Появление стиля было связано с Нью-Йорком – городом, ставшим в 1940-е годы центром «артистического авангарда и культурных вспышек» [1, с. 14]. Решающую роль в формировании бибопа сыграл клуб Minton's Playhouse, где в 1941 году и состоялось знакомство трех легендарных корифеев бибопа – Т. Монка (1917-1982), Ч. Паркера (1920-1955) и Д. Гиллеспи (1917-1993). В течение сороковых годов пути молодых музыкантов то расходились, то вновь сходились. Это был период формирования ряда новых ансамблей, многие из которых, в том числе квинтет с участием Д. Гиллеспи и Ч. Паркера, были сосредоточены на ставшей знаменитой 52<sup>nd</sup> Street – улице бибопа. По словам Дж. Коллиера, «Гиллеспи, который к 1941 году был уже опытным музыкантом, теоретически осмыслял интуитивные находки членов своей группы. И в результате – они изменили джаз» [2, с. 174].

В 1950-м году была сделана совместная студийная запись Д. Гиллеспи, Ч. Паркера и Т. Монка, а также К. Рассела и ударника Б. Рича: альбом Bird and Diz с импровизациями на темы Ч. Паркера Blomdidio, Mohawk, An Oscar for Treadwell и др. Альбом демонстрирует все достоинства стиля бибоп в прекрасном ансамбле его корифеев. Одним из ярких событий в истории завоевания боперами самых престижных концертных сцен явилось выступление в 1953 году Ч. Паркера и Д. Гиллеспи в Massey Hall в Торонто (Канада) с пианистом Б. Пауэллом, басистом Ч. Мингусом, ударником М. Роучем.

Последующие годы принесли серьезные успехи и признание Д. Гиллеспи. Начиная с 1960-х годов он вел чрезвычайно активную исполнительскую и музыкально-общественную деятельность как организатор боп-бэндов, с которыми гастролировал в разных странах. В конце XX столетия последний из оставшихся в живых пионеров бибопа Д. Гиллеспи записал альбом с ударником М. Роучем – Max & Dizzy (1989). По мнению Р. Кука и Б. Мортонна, «это своеобразная вершина всего искусства боперов, исполнявших боп на протяжении 50 лет... Их исполнение настолько свободно, насколько человек может себе представить» [10, р. 589].

Итак, с 1940-х годов джаз вступил в период творческих исканий и экспериментов. По словам Г. Шуллера, «боперы вышли на сцену, чтобы изменить джаз и вывести его за пределы мейнстрима» [цит. по: 13, р. 221].

Большое значение для реализации смены эстетической направленности джаза имело обращение музыкантов бибоба к профессиональному композиторскому искусству. Джазмены стали изучать академическую музыку, находя в ней источники обновления стандартизированного языка танцевального джаза стиля свинг. При этом, приближаясь к академическому искусству, афроамериканские представители модерн-джаза не изменили природным корням своей культуры. Выдающимся достижением боперов явилось то, что они сумели использовать арсенал технических средств современного композиторского творчества для выражения специфики афроамериканского фольклорного искусства. По-видимому, отмечая значимость творчества Д. Гиллеспи и Ч. Паркера для возрождения природных корней в джазе, Л. Переверзев назвал музыкантов «первооткрывателями джаза» [4]. В стремлении опрокинуть сформировавшееся в классическом джазе представление об афроамериканской музыке как о развлекательной, в намерении радикально изменить ее статус боперы открыли дорогу артифицированным направлениям джазового искусства. «Я играю для музыкантов», – декларировал Д. Гиллеспи [Цит. по: 13, р. 294].

Диззи остался в истории бибоба выдающимся и неподражаемым трубачом. Труба – инструмент с ярким харизматичным тембром, напористо-пронзительным звучанием – занимала едва ли не первое место в становлении и развитии джаза. На поворотных этапах его истории именно исполнители на трубе зачастую выступали основоположниками различных стилей. В разное время трубачи Л. Армстронг, Б. Майли, Ф. Наварро, Ш. Роджерс, М. Девис, Ч. Бейкер ярко провозглашали новый саунд, открывали тембровые возможности инструмента, расширяя спектр выразительности его звучания.

В звучании трубы Гиллеспи ярко выразился характер музыканта. Джазовые критики отмечают его экспрессивную манеру игры. Во многом это обусловлено предпочтением Диззи играть в предельно высоком регистре. У Гиллеспи диапазон трубы расширен до третьей октавы: вплоть до  $g^3$  (в сравнении с Л. Армстронгом, играющим в пределах  $c^3$ ). Игра в объёме трёх октав во многом связана с переориентацией типа мелодики: от кантиленной к речевой, от вокальной к инструментальной.

Речевое начало в звучании трубы Диззи выражено очень ярко. Оно отражает характерный для бибоба в целом *инструментальный характер мелодизма*, составивший новый этап эволюции джазовой мелодики. Вокально-песенная кантилена уже не является образцом для копирования на духовом инструменте, как это было в классическом джазе. Отсюда, вероятно, родилось и иное отношение боперов к фонизму, к воспроизведению тембровой окраски блюзового вокального интонирования. Такие типичные качества, как наличие колоритных хрипловатых призвуков, уже не культивируются в новом стиле: звук духовых заметно очищается.

Звучание трубы Д. Гиллеспи часто напоминает своеобразную скороговорку, чередующуюся с возгласами-вскриками. Как следствие, в мелодике – частое сгущение мелких длительностей в узком интервальном диапазоне и резко контрастирующие с ними широкие мелодические скачки (преимущественно восходящие: на октаву и более). В интонационно-ладовом строении мелодики проявляется склонность к обострению характера высказывания. Отсюда заметное воздействие хроматики, источником которой становится лабильное интонирование, также являющееся примером претворения в лексике бибоба этнических корней джаза. Следствием этого оказывается вариантность ступеней звукоряда.

Ярким отражением специфики афроамериканского фольклорного интонирования является в бибобе свободное отношение к звуковысотности. Развитие этой самой примечательной особенности блюзовой интонации выражается в обилии глиссандо, различных соскальзываний и взлетов звуков, дающих ощущение независимого, освобожденного от ступеневой высотной «шкалы», естественно льющегося полетного звучания. Рельеф мелодической линии приобретает остроту и смелость; характером своего провозглашения мелодика бибоба отвечает революционному духу пионеров стиля.

У Гиллеспи данная черта стилистики бибоба находит отражение в приемах глиссандо, стирающих фиксированную ступенчатость высот. Интонационные «скольжения» нередко направляются у него к вершине-источнику, но также встречаются при «взлетах» к мелодическим кульминациям. Последний звук в концовках-«сбросах» фраз словно размывается. Причиной склонности Диззи к глиссандо является также его стремление к сверхбыстрым темпам, на пределе технических возможностей исполнения на трубе. Игра в темпах, характерных в целом для джаза бибоба – *Fast as possible, Very fast, Fast bebop tempo* – очевидно выражает свойственный боперам напористый, напряженный характер высказывания. Именно в таких темпах джазмен нередко переходит к игре глиссандо как к единственно возможному способу еще больше ускорить темп.

Индивидуальность Диззи чувствуется даже в отношении к *фонизму* отдельного звука. Вибрато перерастает у него в репетиционную технику, требующую активной атаки; в динамических изменениях протянутого звука он предпочитает «крещендирование»; в его вариантах шейка преобладает не сужение, а расширение интервала трели до трех и даже четырех звуков, что значительно раздвигает «зону» опевания опорного тона – до большой терции.

По-иному Д. Гиллеспи интонируются продолжительно тянущиеся звуки, всегда высотно подвижные. С ними связано использование приемов, коренящихся в фольклорном лабильном интонировании и создающих эффект *dirty-tones* (англ. – букв. «грязные тоны») – вибрато, фруллато, высотная нестабильность. Прием обыгрывания звука, чаще являющегося одним из верхних тонов аккорда-фундамента, является глиссандирующее опевание близлежащими тонами. Их высотные позиции, как и у Ч. Паркера, фиксируются в нотной записи в виде уменьшенных терций.

Стержнем опеваний у Гиллеспи (как и у Паркера) в основном оказываются верхние тоны аккордики. В результате их импровизационного обыгрывания в мелодике Диззи часто возникают собственные *модальные ладообразования*, что является одним из проявлений активного реформирования в бибопе гармонической области. Образование мелодических ладовых субсистем есть претворение идеи независимости, обособленности горизонтали от гармонической вертикали, освобождения мелодии из границ аккордового фундамента. Принцип несовпадений, в основном характерный для импровизационных хорусов, проявляется у Диззи в различных вариантах: например, в функционально-гармонических расхождениях, порожденных автентизмом в мелодии и плагальностью в сопровождении. Такое функциональное расслоение ткани приводит к сложным фактурно-гармоническим явлениям – образованию *полигармонических сочетаний*. Лишь в кодовых разделах горизонталь и вертикаль приходят к единому знаменателю.

Важная черта гармонии Диззи связана с особенностями его *аккордики*. Гармонические вертикали Гиллеспи всегда диссонантны, но представлены не в виде традиционных малых мажорных септаккордов, распространенных в джазе свинга, а в форме оригинальных конструкций с различными побочными внедряющимися тонами, расщепленными звуками. Гиллеспи использует как традиционный терцовый принцип, так и новые кварто-квинтовые аккорды, с терпким фонизмом.

В гармонических оборотах Диззи может опираться и на функциональные связи – типа T-D, S-D-T, и на «позиционные» смещения вертикалей. К последним он проявляет особое пристрастие. Скольжения параллельных однотипных аккордов, напоминающие глассандо в его мелодике, имеют преимущественно полутоновое нисходящее направление. Даже к тонике Гиллеспи предпочитает приходиться через полутоновый сдвиг: низкая II-I. На низкой II размещаются типично джазовые тритоновые замены D7 на «ложный D7».

Импровизационная свобода Д. Гиллеспи провоцирует характерный для его музыки *асимметричный синтаксис*. Инерция импровизируемого мелодического потока, лишенного каких-либо намеков на повторяемость структур, нередко стирает грани даже между разделами-хорусами. Данные изменения, происходящие на *композиционном уровне*, порождены возросшей ролью импровизационности в бибопе. Однако увлечение импровизационной свободой не приводит у Гиллеспи к потере контроля над композиционной стороной. Скрепляющим механизмом целого выступает возвращение в конце начального тематического материала, но в сокращенном виде. Это обусловлено вариантностью как основным принципом развития и сочетанием импровизационности с действием закономерностей репризного обрамления целого.

Реформирование гармонии в бибопе имело разветвленное действие и затронуло фонический, синтаксический и композиционный уровни (по Е. В. Назайкинскому). Новаторство Д. Гиллеспи также тесно связано с проявлением более свободных принципов гармонического мышления, отразившихся в фонической стороне его музыки, в гармонико-синтаксической организации, а также в форме целого. Именно гармонические находки Д. Гиллеспи считал своим вкладом в формирование бибоба. Отмечая в этом значимые заслуги Ч. Паркера, он говорил: «...это, в общем, был именно его стиль. Мой вклад – это гармония и новые ритмы» [Цит. по: Ibidem, p. 103].

**Выводы.** Изучение фактологической, исторической информации о джазе середины XX века, а также обращение к высказываниям и воспоминаниям джазменов того времени доказывают очевидность наметившихся процессов содержательного переориентирования джазовой музыки. Эстетические установки, связанные с переводом джаза из области массовой музыки в артифицированные направления, реализованные на фундаменте возрождения природных корней джаза, имели итогом радикальное преобразование джазовой стилистики.

Революционные изменения всей системы музыкально-выразительных средств в единстве мелодической, ритмической, гармонической, темброво-фонической составляющих являются убедительным результатом смелых экспериментов корифеев бибоба. Своим творчеством они провозгласили торжество креативности и обновления, что открыло перед джазменами перспективы более яркого проявления своей творческой индивидуальности.

Д. Гиллеспи выступает на заре эпохи модерн-джаза как один из ярчайших представителей стиля бибоп. Изучение авторского стиля музыканта демонстрирует его новаторский подход к джазовому исполнительству, к преобразованию всей системы джазовой лексики в звуковысотном, метро-ритмическом, композиционно-синтаксическом аспектах.

Рассмотрение музыкального языка Д. Гиллеспи позволяет сделать вывод о яркости его авторского стиля, а также о значимости вклада в формирование общих магистральных тенденций джаза середины XX столетия. Харизматичность и оригинальность исполнительской манеры, возрождение и раскрытие природных основ джаза, реализованных на новом уровне в звучании трубы, стремление к избеганию стандартизированной музыкального языка и провозглашение свободы творческого самовыражения в импровизации – все это экспонирует яркий и самобытный творческий портрет трубаача Диззи Гиллеспи.

#### Список источников

1. Берджеро Ф., Мерлин А. История джаза со времен боба / пер. с фр. М. Чернавиной. М.: АСТ; Астрель, 2003. 160 с.
2. Колиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
4. Переверзев Л. ...Они открыли миру бибоп [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jazz.ru/mag/48/reading.htm> (дата обращения: 10.10.2020).
5. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 296 с.

6. Фейертаг В. Джаз. XX век: энцикл. справ. СПб.: Скифия, 2008. 712 с.
7. Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовая гармония в период стилизованной модуляции от свинга к бибопу: учеб. пособие для высш. муз. учеб. заведений. Изд-е 3-е, перераб. и доп. Тюмень: РИЦ ТГИК, 2016. 108 с.
8. Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовый стиль бибоп и его корифеи: учеб. пособие для высш. учеб. заведений системы худож. образования. Изд-е 3-е, перераб. и доп. Тюмень: РИЦ ТГИК, 2016. 124 с.
9. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. М.: Синкопа, 2000. 432 с.
10. Cook R., Morton B. The Penguin Guide to Jazz on CD. L.: Penguin Books, Ltd., 1998. 1746 p.
11. Gelly D. The entrance article // All Music by T. Monk. L.: Owe & Biv. Printers, Limited, 1977. P. 5-7.
12. Newton Fr. The Jazz Scene. L. - Praha: Ed. Supraphon, 1973. 396 p.
13. Williams M. Jazz panorama. N. Y.: Collier Books, 1984. 320 p.

#### Информация об авторах | Author information



**Фишер Анжелика Николаевна<sup>1</sup>**, к. иск., доц.

<sup>1</sup> Тюменский государственный институт культуры



**Fisher Angelica Nikolaevna<sup>1</sup>**, PhD

<sup>1</sup> Tyumen State Institute of Culture

<sup>1</sup> [angela\\_fisher@mail.ru](mailto:angela_fisher@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

**Ключевые слова (keywords):** Диззи Гиллеспи; труба в джазе; бибоп; модерн-джаз; элитарный джаз; Dizzy Gillespie; jazz trumpet; be-bop; modern jazz; elitist jazz.