

RU

Творчество Чарли Паркера как образец новаторства в джазе

Фишер А. Н.

Аннотация. Цель исследования - рассмотрение творчества саксофониста Чарли Паркера в единстве музыкально-выразительных и структурно-композиционных средств для выявления степени и содержания новаторства его авторского стиля. Научная новизна работы заключается в решении вопроса доказательности значимости творчества Ч. Паркера для общего процесса эстетического переориентирования джаза и обновления его музыкального языка в середине XX века. Полученные результаты позволили аргументированно подтвердить вклад Ч. Паркера в общий ход джазовой эволюции на этапе перехода от традиционных стилей, являющихся примером массовой музыкальной культуры, к направлениям артифицированного джаза.

EN

Charlie Parker's Creative Work as an Example of Innovation in Jazz

Fisher A. N.

Abstract. The paper analyzes Charlie Parker's creative work in integrity of musical expressive and structural-compositional means and tries to identify to what extent and in what way was his authorial style innovative. The researcher justifies the thesis that Ch. Parker's creative work contributed to aesthetic transformation of jazz and renovation of its musical language in the middle of the XX century, and herein lies scientific originality of the study. The research findings are as follows: the author reveals Ch. Parker's contribution to the evolution of jazz from light music, an attribute of mass culture, to artified jazz.

Введение

С творчеством выдающегося альт-саксофониста Чарли Паркера связана одна из ярких страниц в общей летописи джазовой истории. Этот удивительный музыкант оставил о себе память как о неподражаемом импровизаторе, чья игра поражала слушателей богатством фантазии, раскрепощенностью игры и свободой высказывания. Bird (птица) – прозвище, полученное им еще в юные годы – стало ярким символом его творческого дара, обогащенного смелой фантазией, природной интуицией и неподдельной искренностью музыканта. В минуты откровений Ч. Паркер говорил: «Музыка – это твой собственный опыт, твоя мудрость, твои мысли. Если ты не живешь ею, то из твоего инструмента ничего не выйдет» (Цит. по: Шапиро, Хентофф, 2000, с. 374).

Джазмен прожил трагически короткую жизнь. Путь Ч. Паркера в джазовом искусстве представлен немногим более двух десятилетий. Однако он пример творчества, несущего в себе концентрат прогрессивных идей, смелых открытий, отмеченных печатью яркой индивидуальности музыканта. Период от поисков и становления авторского стиля до творческого расцвета музыканта совпадает по времени с одним из узловых этапов в общей истории джаза. 1940-1950-е годы были связаны со сменой его эстетической и языковой парадигмы, повлекшей переход – *модулирование* – джазовой музыки из области массовой культуры в статус элитарного искусства. На границе двух этапов джазовой эволюции соприкоснулись стили свинг, как кульминация развития традиционного джаза, и бибоп, открывающий эпоху модерн-джаза.

Имя Ч. Паркера традиционно упоминается в джазовой литературе в связи с принадлежностью его творчества к новаторскому стилю бибоп. Наряду с другими прославленными боперами – пианистом Телониусом Монком, трубачом Диззи Гиллеспи, гитаристом Чарли Крисченом, ударником Кенни Кларком – Паркер относится к музыкантам, представляющим историю джаза на ее важнейшем этапе. Однако при всем внимании исследователей к творческой фигуре этого выдающегося музыканта, при декларировании самобытности и яркости его творчества, в русскоязычной литературе пока не сложилось многоаспектного рассмотрения музыки Ч. Паркера, доказательно подтверждающего ее новаторское содержание. В связи с этим ощущается необходимость панорамного рассмотрения творческого стиля джазмена с целью обнаружения и обобщения черт, имеющих прогрессивную значимость для эволюции джаза.

Обозначенная цель приводит к необходимости решения следующих исследовательских задач:

- 1) изучение творческого стиля Ч. Паркера в единстве тембро-фонической, гармонической, структурно-композиционных составляющих;
- 2) выявление новаторских черт в авторском стиле музыканта;
- 3) определение значимости его творчества для джазовой истории в целом.

Для решения поставленных задач были применены следующие методы исследования: культурно-исторический, аналитический и метод сравнительного анализа.

Теоретической базой исследования стали фундаментальные труды зарубежных и отечественных исследователей джаза, посвященные его истории и теории – труды И. Берендта (Berendt, 1969), Дж. Булеза (Buhles, 1988), Дж. Коллиера (1984), Ю. Чугунова (2006), Н. Хентофа (Hentoff, 1964). 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» (2016b), «Джазовая гармония в период стилиевой модуляции от свинга к бибопу» (2016a). Второе из указанных пособий создано с участием О. П. Миловановой.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов при изучении курсов «История джазовых и эстрадных стилей», «История и теория джаза», «Джазовая гармония», «Современная гармония».

Основная часть

Чарли Паркер (1920-1955) принадлежит к плеяде выдающихся джазовых саксофонистов, в числе которых – прославленные джазмены Лестер Янг, Пол Дезмонд, Коулман Хокинс, Джон Колтрейн. Благодаря их творчеству саксофон стал ярким маркирующим признаком джазового саунда. При этом инструмент занял свое достойное положение в джазовых составах лишь с эпохи свинга, уступая в классическом джазе лидирующее положение «королеве джаза» – трубе. Среди первых известных альт-саксофонистов выделяют имя музыканта из эллингтоновского оркестра – Дж. Ходжеса. С 1940-х годов ведущим саксофонистом США стал Чарли Паркер. По словам И. Берендта, «все развитие альтового саксофона сконцентрировалось в одной, превосходящей всех индивидуальности – Ч. Паркере» (Berendt, 1969, с. 307).

Первые успехи пришли к музыканту в конце 1930-х годов, когда он возглавил группу саксофонов в биг-бэнде Дж. Макшена. Увлечшись атмосферой джем-сейшн в Minton-Playhouse – клубе, ставшем творческой лабораторией будущих корифеев бибопа, – молодой саксофонист смело экспериментировал в новом направлении. Вскоре он расстался и с большим оркестром, и с классическим джазом стиля свинг. Вслед за этим последовал ряд выступлений и аудиозаписей, принесших Ч. Паркеру славу первооткрывателя модерн-джаза.

В феврале 1945 года ансамбль Ч. Паркера и Д. Гиллеспи записал диск *Groovin` High*. Аудиозапись, сделанная весной того же года (в нее вошли композиции *Show Nuff*, *Salt Peanuts* и др.), ознаменовала победу бибопа – закрепила то, что было найдено основателями стиля в продолжение 1940-х годов. Как пишет Х. Кортасар (1999) – автор повести, посвященной Ч. Паркеру, – «он перевернул джаз, как рука переворачивает страницу» (с. 346).

Саксофон стал для Ч. Паркера голосом его музыкальной души. Игра джазмена демонстрирует то органичное слияние исполнителя-импровизатора со своим инструментом, которое в высшей степени свойственно джазовым музыкантам. Не случайно именно Ч. Паркеру принадлежат следующие слова: «Сначала познай свой инструмент как можно лучше. Затем самым доскональным образом познай музыку; и в конце концов забудь все и об инструменте и о музыке. Просто играй!» (Цит. по: Buhles, 1988, с. 21).

На протяжении всей творческой жизни, начиная от самостоятельных занятий в подростковом возрасте до триумфальных выступлений в ансамблях бибопа, Паркер неизменно воспринимал саксофон как инструмент, открывающий богатые возможности самовыражения. При этом звук его инструмента сохранил вокальную вибрацию, типичную для исполнителей традиционного джаза. Однако в артикуляционной манере вибрато стало менее очевидным, уступив место новому фоницизму. Открытые Ч. Паркером выразительные возможности саксофона демонстрируют претворение в инструментальном исполнительстве фольклорных истоков джаза. Наглядным примером «прорастания» в музыке Паркера фольклорных истоков являются воссоздание и развитие при игре на саксофоне специфического негритянского интонирования и диссонантного саунда, составляющих маркирующий джазовый фонический признак. Изобилие скользящих интонаций, «подъездов», «сбросов», «раскачиваний» звука отражает блюзовую традицию, как и *высотно-размытое интонирование, свойственное паркеровскому саксофону*. Чрезвычайно широко музыкант использовал свойства блюзового интонирования: постоянные глиссандо, плавная *attacca*, мягкие «съезжания» звука и т.д.

В игре Ч. Паркера не было особого стремления к завоеванию крайних регистров. Весь диапазон альт-саксофона охватывался им с исчерпывающей полнотой ($d - as^2$). Однако он сохранил присущий черным музыкантам *hot-стиль*, находящийся отражение и в фоницизме. «Ч. Паркер постоянно меняет динамическую силу мелодии, – пишет Дж. Коллиер (1984), – то она набирает силу, то стихает, то пронзительно кричит, то едва шепчет» (с. 262).

С первых выступлений импровизационные соло Ч. Паркера поражали неисчерпаемой мелодической изобретательностью, способностью к непрерывной мелодической вариантности. При этом постепенно «мелодический рельеф импровизаций становился более гибким и неожиданным» (Чугунов, 2006, с. 14). Среди великих

джазменов эпохи «пальму первенства» как импровизатору всегда отдавали Ч. Паркеру, обладавшему редким даром мелодического импровизирования – «естественного и непринужденного» (Hentoff, 1964, с. 283).

Лежащая в основе его творчества склонность к мелодической импровизации часто проявляется уже в пределах изложения темы. Примером может быть широко известное сочинение Parker's Mood. В определенной степени оно продолжает открытую Д. Эллингтоном традицию создания лирических пьес-настроений. Неслучаен выбор жанра блюза, к которому Ч. Паркер тяготел больше, чем другие джазмены бибоба. И. Берендт и Г. Булез видят источник блюзовых влияний в длительном периоде его юношеских выступлений в Канзас-Сити. Очевидны и новые веяния: они проявляются в изменчивости, непринужденности мелодического рисунка, содержащего риффовые вкрапления (также вариантные). Свобода мелодического развертывания придает импровизационный облик даже самой теме.

Лексической областью, подвергшейся в творчестве Ч. Паркера активным изменениям, оказалась звуковысотная система. Реформирование джазменом гармонического языка непосредственно связано с одноголосной природой его инструмента. Объектом в процессе преобразования звуковысотной организации оказалась, прежде всего, мелодическая горизонталь в ее соотношении с вертикалью сопровождения. Вдохновляющим стимулом к возвращению мелодике ее природной раскованности, к освобождению от аккордовой «зависимости» вновь стало фольклорное музицирование негритянских певцов и инструменталистов. Перечень, возникающие в результате конфликтного столкновения блюзовых тонов в мелодии с высотно фиксированными аккордами, а также вследствие обыгрывания в мелодии вариантов аккордовых тонов (их «альтераций»), рожают фонические аллюзии с негритянским интонированием – высотно размытым, обогащенным приемами хриплого, кричащего звукоизвлечения.

Основные устремления Ч. Паркера в реформировании фактурно-гармонической организации отражены в следующих его словах: «Я не мог больше выносить стереотипных гармоний, применяемых всеми. Я постоянно думал, что должно существовать что-то иное. Я слышал это, но не мог сыграть. В ту ночь я долго импровизировал на тему "Cherokee" и заметил, что если создать мелодическую линию из высших интервалов имеющих аккордов и подводить под нее приближенные гармонии, то мне удастся сыграть то, что я все время слышал в себе. Я ожил» (Berendt, 1969, с. 127).

В музыке Ч. Паркера можно обнаружить ряд способов реализации новой идеи: выделение верхних тонов вертикалей с помощью опеваний в мелодии, арпеджированное обыгрывание верхних этажей аккорда и т.д. Описанные приемы имеют своим следствием проникновение в джаз *полигармонии*. В стремлении к эмансипации мелодии от аккордового фундамента Ч. Паркер начинает задействовать и возможности модальности, открывая ее перспективы для импровизаторов модерн-джаза. Суть найденного – в «пробеге» по звукоряду от одного из верхних аккордовых тонов. В качестве ладозвукорядной основы такого движения у Берда в основном обнаруживаются диатонические лады.

Сферой смелых экспериментов оказался для Ч. Паркера *гармонический синтаксис*. Инновационные процессы, осуществляющиеся в этом направлении, затронули содержание моделей всех основных прогрессий классического джаза. Один из самых распространенных способов – прием терцовой «замены», т.е. введение вместо ожидаемого созвучия аккордов, располагающихся на терцию выше или ниже его.

Значительное влияние на процесс обновления стереотипных гармонических прогрессий оказала развиваемая Ч. Паркером – ведущая у него – идея эмансипации мелодии от аккордовых схем. Она приводит к проникновению даже в начальные обороты элементов полигармонии. Музыкальная ткань иногда «расслаивается» путем одновременного введения в заключительные обороты двух доминант: основного доминантсептаккорда и «ложного» на низкой II ступени. Выработанные приемы обновления кварто-квинтовой цепи направлены на преодоление «запрограммированной» логики инерционного движения. В секвенционный процесс вторгаются *полутоновые сдвиги* аккордов, что вносит в прогрессию эффект спонтанности, неожиданности. Выразительно звучат тритоновые соотношения. Смещения на тритон среди традиционных кварто-квинтовых ходов воспринимаются как искажение, намеренно-подчеркнутый «перелом» в шаблонном движении. Они могут быть интерпретированы и в качестве высотных версий диатонических интервалов (по типу блюзовых зон).

О реформировании гармонического синтаксиса в ходе развертывания музыкального процесса можно судить по аудиозаписи и нотному тексту композиции *Scrapple from the Apple*. Тема появилась в 1947 году. Импровизации Ч. Паркера на данную тему вошли в различные аудиоальбомы: *Charlie Parker, Round Midnight* и др. В нотном тексте 1978 года отражено одно из первых авторских исполнений из альбома *Masterworks (1946-1947 гг.)*, где представлены тематический хорус и импровизация Ч. Паркера. В аудиоверсии – у квинтета в составе альт-саксофона, трубы, фортепиано, контрабаса и ударных – звучат также импровизации трубы и фортепиано. В основе данного сочинения лежит аккордовая сетка темы Ф. Уоллера *Honeysuckle Rose* – джазового стандарта эпохи свинга. Представляет интерес ее гармоническое решение у Ч. Паркера.

Тема, интонируемая в унисоне трубы и саксофона на фоне аккордовой поддержки фортепиано и легкой пульсации тарелок, образует традиционный 32-такт (a-a¹-b-a¹). Увлекающая, как бы зовущая вперед мелодия отличается устремленностью, полетностью, окрыленностью вдохновенного эмоционального порыва (см. Приложение). Заинтересовавший Паркера экспозиционный оборот стандарта Ф. Уоллера достаточно специфичен. Он представляет собой «усеченный» вариант модели T-II-V-T: «изюминка» состоит в отсутствии начальной тоники. По-видимому, именно атоникальность начальной прогрессии привлекла Ч. Паркера.

Первое проведение начального оборота демонстрирует гармоническое тождество мелодии и аккомпанемента. При повторении прогрессии обнаруживается их рассогласование. Ч. Паркер явно обостряет заложенную в теме Ф. Уоллера идею избегания устоя: если в стандарте-«прототипе» изначальная неустойчивость получает благополучное разрешение в консонантную тонику (не только в сопровождении, но и в мелодике), то у Ч. Паркера тоника оказывается в диссонантном виде. Повторное изложение прогрессии в разделе a¹ еще «туже закручивает пружину» неустойчивости.

Bridge представляет собой пример импровизационного построения в рамках хора темы. Опора мелодии на верхние «этажи» аккордов – главный принцип развертывания соло. Обнаруживается и прием свингового «опережения» мелодией гармонического пульса сопровождения с неизбежным функциональным расслоением фактурных планов.

Импровизация представляет яркий образец паркерской мелодики. Ощущение непринужденности во многом связано с характерной фразировкой, где цезурирование не регламентировано: оно подчинено процессу свободного высказывания. Отсюда – слуховое впечатление омузыкаленной речи саксофона.

Оставляя без изменения стержень темы, Ч. Паркер обогащает мелодику звучанием блюзовой терции (тон b в G dur). В начале второго восьмитакта хора основной устой в мелодии представлен с подчеркнуто-повторяющейся блюзовой терцией.

В bridge аккордовая кварто-квинтовая прогрессия выступает фундаментом, над которым парит импровизация саксофона. Линии удлиняются, фразы разрастаются, волнообразность движения рождает ощущение свободного дыхания. Полет по верхним аккордовым «этажам» (и их распевание) или поступенный пробег от высших тонов аккордов создают эффект эмансипации сольной линии от сопровождения. В репризном разделе, при неизменности аккордовой сетки, в мелодии создается максимальное фоническое напряжение.

В приведенном анализе Scapple from the Apple очевидно просматриваются единые принципы сквозного развития сочинения Ч. Паркера. Фрагментарное использование аккордовой основы из темы Ф. Уоллера (а не полное заимствование, как отмечают исследователи) имеет в этом отношении принципиальное значение. Выбирая в качестве основы оборот, смысл которого – в отсутствии начальной тоники, Ч. Паркер развивает его по-своему. Прогрессия становится зерном идеи *атоничности* как звуковысотной особенности импровизации-композиции. В осуществлении данной идеи значительную роль играет *мелодическая линия* – ее соотношение с аккордовым фундаментом.

Функциональное «созвучие» или рассогласование горизонтали и вертикали составляют механизм гармонического развития. В заявленной идее независимости мелодии явственно проявляется *сольное* начало.

Заключение

Рассмотрение музыкального языка в единстве исполнительских и морфологических составляющих убедительно доказывает, что творческий стиль джазмена отличается целостностью и единством всех элементов, скрепленных идеей реформаторского обновления. Новаторство творчества Ч. Паркера демонстрирует его прочную связь с фольклорными праисточками, заключающимися в возрождении свободной импровизационности и природных свойств негритянского фольклора.

Инновации в области исполнительства, активное преобразование в сферах ритмической, гармонической и композиционно-синтаксической организации аргументированно свидетельствуют о значимости творческих открытий Ч. Паркера для определения магистральных векторов джазовой истории, определивших наступление ее новой эпохи – модерн-джаз.

Обнаруженные процессы являются прямым отражением общей тенденции реформирования стилистики джаза, сложившейся в творчестве джазменов экспериментального стиля бибоп. Однако в музыке Ч. Паркера реализация данной идеи несомненно получает яркое авторское воплощение, сложившееся под влиянием самобытной творческой индивидуальности музыканта.

Источники | References

1. Коллиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984.
2. Кортасар Х. Преследователь. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999.
3. Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовая гармония в период стилиевой модуляции от свинга к бибопу: учеб. пособие для высших муз. учеб. заведений. 3-е изд., перераб. и доп. Тюмень: РИЦ ТГИК, 2016а.
4. Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовый стиль бибоп и его корифеи: учеб. пособие для высших учеб. заведений системы художественного образования. 3-е изд., перераб. и доп. Тюмень: РИЦ ТГИК, 2016б.
5. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза: учеб. пособие. М.: Музыка, 2006.
6. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. М.: Синкопа, 2000.
7. Berendt J. Wszystko o jazzie: Od Nowego Orleanu do jazz-rocka / przekł. S. Haraschin, I. Panek. Wyd. nowe. Kraków: Pol. wydaw. muz., 1991.
8. Buhles G. Charlie Parker // Jazz Podium. 1988. № 11.
9. Hentoff N. The Jazz Life. L.: Cassel, 1964.

Информация об авторах | Author information**RU****Фишер Анжелика Николаевна¹**, к. иск., доц.¹ Тюменский государственный институт культуры**EN****Fisher Angelica Nikolaevna¹**, PhD¹ Tyumen State Institute of Culture¹ angela_fisher@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 14.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): Чарли Паркер; саксофон в джазе; бибоп; модерн-джаз; Charlie Parker; jazz saxophone; be-bop; modern jazz.