

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	7
ЧАСТЬ I	9
<i>От авторов</i>	10
ГЛАВА 1. Джазовый стиль бибоп: история, эстетика, стилистика	14
Социально-политические истоки «джазовой революции» 1940-х годов	14
Проявление новых эстетических принципов в музыкальном искусстве бибопа	27
ГЛАВА 2. Творческие портреты мастеров бибопа	42
Чарли Паркер	42
Диззи Гиллеспи	56
Телониус Монк	69
ЧАСТЬ II	83
<i>От авторов</i>	84
ГЛАВА 3. Некоторые аспекты теоретического изучения джазовой гармонии	88
Фольклорные истоки джазовой музыки и их проявление в звуковысотной организации классического и современного джаза	88
Роль гармонической системы европейского искусства в становлении и развитии джаза	103
Взаимодействие импровизационного и композиционного начал в гармонии свинга и бибопа	117
ГЛАВА 4. Гармония корифеев бибопа	131
<i>Список литературы</i>	165
<i>Приложение I</i>	177
<i>Приложение II</i>	217

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебно-методическое пособие посвящено джазовому афроамериканскому стилю бибоп, ознаменовавшему в 40-е годы XX столетия революционную смену вектора джазовой истории. Сгущенный концентрат смелых идей бибона, сломавших и обновивших привычные «свинговые» клише, переориентировал развитие джаза из области массовой культуры в сферу элитарного искусства.

В целях обоснования новаторских открытий бибона и произведенных им метаморфоз в ходе джазовой эволюции изучаемый стиль представлен авторами в комплексе исторических, культурологических, социально-психологических, а также эстетических и языковых аспектов — как системное единство. Панорамный взгляд на бибоп ориентирован на рассмотрение стиля в качестве целостного художественного явления, характеризующегося взаимообусловленностью всех его составляющих.

Избранный ракурс изучения столь сложного стилевого феномена, каковым является бибоп, определяет структуру книги. Она включает два основных раздела. Содержание первого из них знакомит любителей джаза с историей смены стилей и творчеством выдающихся джазменов, раскрывает истоки бибона и причины его возникновения в среде черных музыкантов США.*

В главе «Джазовый стиль бибоп: история, эстетика, стилистика» с позиций соотношения эстетических установок его

* Данная книга выполнена в опоре на материалы двух учебных пособий, издававшихся ранее малым тиражом: 1). Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовая гармония в период стилевой модуляции от свинга к бибопу: учеб. пособие для высших муз. учеб. заведений. — Екатеринбург, 2006. — 128 с. 2). Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовый стиль бибоп и его корифеи: учеб. пособие для высших учеб. заведений системы художественного образования. — Екатеринбург, 2006. — 96 с.

мастеров и языковых особенностей их творчества экспонируется общая панорама стиля.

В главе «Творческие портреты мастеров бибоба» в отдельных очерках характеризуется художественное своеобразие искусства каждого из трех корифеев джаза 1940-х годов: Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи и Телониуса Монка. Данная часть книги может быть источником информации для профессиональных музыкантов и музыковедов, изучающих основы джазового языка в опоре на современные музыкально-теоретические знания.

Во втором разделе пособия особое внимание уделено вопросам эволюции гармонии бибоба, выступающей в функции его яркого стилевого репрезентанта. В опоре на принципы подхода к исследованию джазовой гармонии с позиций интеграции фольклорного и профессионального, импровизационного и композиционного начал написана глава «Некоторые аспекты теоретического изучения джазовой гармонии». На данной методологической основе базируются аналитические очерки о гармонии Ч. Паркера, Д. Гиллеспи, Т. Монка.

Приложения к изданию содержит нотные иллюстрации к аналитическим разделам пособия. Это опубликованные расшифровки авторских импровизаций Ч. Паркера, Д. Гиллеспи и Т. Монка. Письменные их фиксации, появившиеся в военные и послевоенные годы XX века, воспроизведены с разной степенью подробности. В самом простейшем случае это мелодическая строчка, снабженная джазовой сигнатурой, обозначающей гармонический план (Ч. Паркер), либо это клавирная версия, выполненная джазовым пианистом середины XX века Ф. Папарелли (Д. Гиллеспи), либо фортепианный вариант сочинения, частично вбирающий в себя партии ансамблистов (Т. Монк)*.

Знакомство с новаторским джазовым стилем XX века бибоб представляет интерес для истинных ценителей искусства джаза.

* Приложение выполнено в опоре на нотные тексты, изданные в США: Charlie Parker Omnibook — Atlantic Music Corporation, 1978; Dizzy Gillespie a Jazz Master — MCA Music Publishing, A Division of MCA INC, Copyright 1961, 1975; All Music by Thelonious Monk — Wise Publication, London — 1977.

ОТ АВТОРОВ

За последние годы учебные планы вузов обогатились дисциплинами, предназначенными для изучения массовой музыки. К ним относятся курсы «Массовая музыкальная культура», «История джаза», а также «Джазовая импровизация», «Джазовая гармония» и т. д. Их появление в образовательном процессе оправдано тенденциями времени — нарастающим потоком массового искусства в современном культурном пространстве.

Сегодня молодежь живет в насыщенном фониическом мире, в котором массовая музыка, звучащая повсеместно и постоянно, занимает самую объемную нишу. «Растиражированная» фирмами аудиозаписи, разрекламированная средствами массовой информации, поп-музыка в наши дни — постоянная составляющая бытовой повседневности любого человека. Находясь в сфере молодежных приоритетов, она оказывает влияние на формирование эстетического вкуса подрастающего поколения. В этой связи обнажается проблема художественного уровня массовой музыки, представленной весьма неоднородным материалом: от истинно талантливого творчества до низкосортного «товара» в звуковом формате.

Задачи развития у молодежи оценочных критериев, выработки ценностных ориентиров в области массовой музыкальной культуры лежат в плоскости образовательных и воспитательных функций педагогики. Путь к достижению цели — в изучении художественно ценных стилей, жанров, образцов неакадемической музыки при внедрении их в учебные курсы различных уровней музыкального образования (от ДМШ до вуза).

В настоящее время обязательными для учебного процесса (из вышеназванных дисциплин) являются «История стилей эстрадной и джазовой музыки» (для отделений музыкальной эстрады в училищах, колледжах искусств) и «Массовая музыкальная культура» (в консерваториях и других вузах искусств). Один из содержательных блоков этих предметов всегда посвящен джазу — искусству, занимающему в процессе становления массовой музыки XX века едва ли не самое важное место. Его эволюция — пример содержательной истории художественного явления, отразившего тенденции времени.

Джазовая музыка «пестрит» названиями различных стилей, что свидетельствует о мобильности и многоаспектности этого явления. Развитие джаза — путь от фольклорно-бытового музицирования к элитарной культуре, авангарду — представляет богатый материал как для изучения предпосылок его *стилевых метаморфоз*, так и для исследования *общекультурных процессов эволюции*. С этой точки зрения одним из интереснейших периодов предстает переходный момент «стилевой модуляции» джаза *из области массовой культуры в статус элитарного искусства*. Истоки джазовой «революции» относятся к 1940-м годам — времени зарождения в США стиля бибоп, пришедшего на смену эпохе свинга и ставшего первым стилем модерн-джаза. Рубежность этих лет в истории джаза является настолько очевидным фактом, что сам момент перелома не вызывает сомнений у большинства исследователей*.

* Однако в оценке свершившихся перемен единодушие зачастую отсутствует. Например, одна из прежних точек зрения представлена в категоричных высказываниях французского исследователя Ю. Панасье: «Считать бибоп джазом — наивное заблуждение», или «Бибоп — не джаз!». Последняя фраза даже вынесена в название главы его известной книги (72). Обоснованным ответом столь предвзятому мнению является точка зрения некоторых соотечественников Ю. Панасье, которые с бибопом связывают начало нового джаза. Если у Ю. Панасье «История подлинного джаза» с появлением бибоба заканчивается, то в недавно изданной на русском языке книге Ф. Бержеро и А. Мерлина биография джаза описывается начиная с этого стиля: «История джаза со времен боба» (6). Явный вызов данной оценке бибоба бросает Е. Барбан, утверждающий, что «переход от свинга к бибопу почти не затрагивал идейно-содержательной емкости джаза» (3, с. 17).

Установка на раскрытие художественно-эстетической ценности бибоба является основной мотивацией при обращении в учебных курсах к *изучению* данного стиля. Алгоритм решения этой задачи следует выстроить в опоре на объективные доказательства неординарности стиля, что повышает значимость исследования студентами *музыкального языка* бибоба.

Устный характер творчества, присущий джазу в связи с его импровизационной природой, диктует определенные условия изучения этой музыки. Для понимания стилевой оригинальности бибоба, исторической значимости осуществленных реформ студентам необходим основательный слуховой багаж. Знакомство с аудиозаписями музыки боперов должно стать фундаментом в процессе формирования целостных представлений о стилистике бибоба. Важным условием эффективности слухового восприятия творчества боперов является соответствующая эстетико-психологическая установка. Только при ее соблюдении педагог может рассчитывать на возможность достаточно адекватного восприятия учащимися специфики первого стиля современного джаза, истинного понимания и оценки художественной фантазии талантливых музыкантов, стремящихся выразить свое «я» языком новаторской джазовой музыки.

Необходимым для аналитического исследования музыки бибоба оказывается привлечение нотного материала, что в данном случае имеет большее обоснование, нежели в отношении прежних стилей джаза. Свидетельством возросшего уровня профессионализма джазменов в 1940-е годы является их стремление к письменной фиксации творческих экспериментов и находок. В выборе нотного материала для анализа целесообразно обратиться к авторским, собственным темам боперов и импровизациям на них.

Информационной базой в изучении стилистики бибоба может стать накопленная джазологией литература. Она представляет собой объемный свод работ разножанрового плана: от изданий рекламного, справочного характера до фундаментальных трудов. Большая часть исследований — на английском,

немецком, французском языках — малодоступна сегодня в нашей стране. Имеющиеся переводные труды немногочисленны. Ряд из них, приближающихся по содержанию к жанру исторических хроник, освещает вопросы зарождения и развития первого стиля модерн-джаза, но область музыкального языка бибоба затрагивается авторами в самых общих чертах: уступает место популярным описаниям событий джазовой жизни, воспоминаниям музыкантов и т. д. (6, 36, 72). Для музыкантов-профессионалов это недостаточно.

Наиболее интересные исследования отечественных ученых посвящены в основном предыстории джаза, ранним этапам его становления и развития (41, 42, 43, 65). Стилистика модерн-джаза еще не закрепились в их работах в качестве объекта изучения. Имеются у нас также работы биографического жанра (журнальные очерки, заметки, справочная информация), являющие собой творческие портреты джазменов. Из исследований подобного рода выделяются яркие статьи Л. Переверзева, посвященные корифеям бибоба (73, 76, 77), а также труд В. Фейертага (102). Однако в связи с фактологическим уклоном статей-персоналий вопросы эстетики и стилистики творчества рассматриваются попутно — в виде кратких констатирующих замечаний, комментариев.

Объемную область литературы составляют многочисленные практические пособия, обучающие навыкам владения гармонией, импровизацией, аранжировкой (9, 10, 15, 70, 81, 84, 116). Эти труды предоставляют ценные наблюдения над джазовой лексикой, но ориентированы прежде всего на стилистику джаза эпохи свинга.

Очевидная недостаточность русскоязычных изданий по современному джазу и бибобу, в частности, а также отсутствие учебной литературы обобщающего характера определяют актуальность настоящей работы. Целью ее является изучение стиля бибоб в опоре на комплекс социально-исторических условий возникновения, общеэстетических принципов и их проявления в художественном содержании и в стилистике творчества боперов.

ГЛАВА 1

ДЖАЗОВЫЙ СТИЛЬ БИБОП: ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИКА, СТИЛИСТИКА

Социально-политические истоки «джазовой революции» 1940-х годов

«Эпоха бибоба, — по словам А. Б. Спеллмена, — была временем самовыражения негритянского “я” в Америке» (цит. по 36, с. 254). Рождение нового стиля и его музыкального языка оказалось связанным с определенными причинами, корни которых скрыты не только в самом джазе или в имманентных законах саморазвивающегося музыкального искусства. Для понимания явлений, повернувших русло течения афроамериканского джаза в новом направлении, необходимо очертить сложившуюся в США социально-историческую ситуацию, обусловившую стилевую модуляцию 1940-х годов.

Социологический подход в изучении джазового феномена составляет одно из актуальных направлений современной джазологии. Исследование джаза с позиций его расово-этнической природы углубляет понимание специфики этого искусства. Рассмотрение эстетических установок афроамериканского джаза сквозь призму «квинтэссенции негритянской души» (А. Сенгор, цит. по 3, с. 36) и истории борьбы черного населения США за свои идеалы позволяет обнаружить предпосылки эволюционных метаморфоз джазового искусства. В подобном ключе наиболее целесообразно изучать и джазовый язык — в его обусловленности особенностями менталитета темнокожих музыкантов.

Объектом нашего внимания является жизнь джазовой музыки в США середины XX столетия. В предшествующие 1920-е —

1930-е гг. (период «джазового бума») джаз стал широко распространенным видом массового искусства. Его популяризации во многом способствовали новые технические средства информации (звукозапись, радио- и киноиндустрия). Процесс «массовизации» привел тогда к господству песенно-танцевальных жанров, к большим джазовым оркестрам и к неизбежной стандартизации музыкального языка.

В истории джаза эти явления особенно явственно наблюдались в эру *свинга*, совпавшую с периодом общественно-экономического подъема 1930-х годов (его обычно соотносят с «новым курсом» президента Ф. Рузвельта). «Социальные причины широкого распространения джазовых биг-бэндов, — подчеркивает Е. Овчинников, — связаны с выходом США из полосы тяжелого экономического кризиса. Это вызвало оживление в общественной жизни, культуре, искусстве. Вновь просыпается интерес к развлечениям, легкой музыке, джазу» (65, с. 199). Мода на эмоционально-возбуждающую джазовую музыку распространяется в те годы и среди привилегированных слоев белого населения Америки. Увеличившийся со стороны «потребителей» спрос на массовое развлекательное искусство привел к коммерциализации джаза и его европеизации. Возникло множество конкурирующих между собой танцевальных оркестров, лучшие из которых отличались достойным профессиональным уровнем. Во главе них стояли известные в джазовом мире музыканты — черные и белые.

Рост профессионализма джазменов во многом был связан с заимствованием достижений академического искусства XX века, что значительно обновило сферу музыкального языка. Однако в подобном, европеизированном и эстрадном уклоне развития джаза неизбежно подавлялись многие ценные качества этого искусства, свойственные творческому самовыражению негритянских музыкантов. Данная ориентация сдерживала естественное развитие фольклорных тенденций, присущих ранним стилям джазовой музыки. Особенно заметно снижалась роль стихийной импровизации, уступающая место организованной игре оркестровых групп.

Рождение в 1940-е годы революционного стиля бибоп, вернувшего черным музыкантам чувство независимости, оказалось связанным с событиями времен Второй мировой войны и послевоенных лет. Новые реформаторские тенденции в области джазовой музыки имели предпосылками процессы, происходившие в социальной и политической сферах жизни США. Формирование иных эстетических и стилистических установок стало отражением перемен, происшедших в стране и в общественном сознании афроамериканцев.

Длительный период расовой дискриминации и сегрегации, ограничивавших и лишавших негритянское население Америки многих гражданских прав, продолжался вплоть до середины XX века. Помимо территориального обособления, в американском обществе все еще существовало институциональное проявление сегрегации: негласное предписание изоляции черных в общественных местах, учебных заведениях, на службе, а также в концертных и зрительных залах.

Американскими историками и социологами выделяются три периода подъема негритянского освободительного движения в XX веке: первый связан с Первой мировой войной и послевоенным временем; второй — с экономическим кризисом 1929–1932 годов; третий приходится на военные 1940-е годы. Одним из факторов, обусловивших толчок общественно-социальных метаморфоз в Америке 1940-х годов, оказалось участие негров в борьбе против фашизма, в сражениях Второй мировой войны. США вступили в нее в декабре 1941 года после трагедии на Пёрл-Харбор.

Переживание общих трудностей стимулировало гражданское сознание негров, сражавшихся наравне с белыми, повышало их самоуважение к себе как к представителям единой страны. Все годы войны негритянские военнослужащие боролись с возникающими в армейской среде эксцессами расовой дискриминации. Именно демобилизовавшиеся из армии темнокожие солдаты наиболее решительно восставали против прежней социальной роли — людей, выполнявших в обществе функцию «рабочих единиц», но лишенных при этом многих

конституционных прав. Уже в 1942 году среди цветного населения США образуется крупнейшая организация «Конгресс расового равенства»; значительно активизируется деятельность Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения (в ее программе была борьба против расовой сегрегации). В 1946 году (после обнародования случаев линчевания темнокожих на юге США) президентом Г. Труменом создается Государственный комитет по гражданским правам. Следующим этапом эмансипации негров стало издание Указа, запрещающего расовую дискриминацию на федеральной службе и в вооруженных силах, а также отмена прежнего государственного постановления о раздельном обучении.

Аналогичные явления наблюдались и в музыкально-общественной среде. Ранее — даже при концертных выступлениях джазовых оркестров — в середине концертных залов ставилась разделяющая зрителей перегородка: «белые сидели по одну ее сторону, черные по другую», — вспоминает Э. Полл (цит. по 120, с. 305). Наиболее ощутимо расовая дискриминация затрагивала процессы творческого роста негритянских музыкантов, становясь серьезной помехой в становлении и развитии их таланта. По словам певицы Л. Хорн, «невозможно представить, сколько прекрасных музыкантов потерял джазовый мир из-за предрассудков и невежества» (цит. по 120, с. 309).

До середины 1930-х годов белые и черные ансамбли существовали обособленно друг от друга. Появление первых смешанных составов вызывало негодование в официальных и неофициальных расистских кругах. Известна история трубача традиционного джаза Р. Эддриджа, по словам которого, «еще ни один цветной музыкант не работал на равных правах в белом бэнде, за исключением отдельных выступлений» (цит. по 120, с. 307). Претерпевая постоянные оскорбления в период работы с оркестрами Д. Крупа и А. Шоу, Р. Эддридж заявил: «Я никогда в жизни не буду работать с белым бэндом, пока нахожусь в Америке» (там же).

Джазовое искусство оказалось в гуще событий политической жизни США 1940-х годов. Музыка, всегда воспринимаемая

темнокожими как важнейшее культурное достояние их расы, стала едва ли не самой главной ценностью афроамериканцев. По словам Е. Барбана, «джаз оказался традиционнo негритянским видом искусства, потому что давал негру почти единственную возможность личностной и этнической самореализации» (3, с. 40). Именно поэтому в 1940-е годы джазовое искусство выдвинулось как одна из форм социального протеста негров. «Для черных музыкантов и их поклонников бop был декларацией независимости» (36, с. 255).

Горделивое осознание своего «я» и понимание самобытности собственной культуры сыграли роль сильнейшего двигателя в свершении джазовых реформ. При этом новое поколение черных джазменов достаточно ревностно оценивало творчество белых музыкантов 1920–1930-х годов. В эстрадно-коммерческой музыке белых неграм виделось посягательство на их культурную «святыню» — единственное, что связывало афроамериканцев с прародиной. Подтверждением тому могут быть слова анонимного калифорнийского музыканта: «Мы нуждаемся и всегда нуждались в музыке, нашей собственной музыке. Наши писатели пишут как белые, наши художники рисуют как белые, наши философы думают как они. Только наши музыканты не играют как белые. Мы создали музыку, но пришли белые — и она перестала быть нашей... С тех пор как появилась музыка черных, белые постоянно лишают ее истинного духа» (цит. по 176, с. 293). Такова социально-политическая позиция черной элиты джаза 1940-х годов, повлиявшая на эстетику нового стиля.

Стремясь к равноправию, негры в то же время пытались сохранить свою этническую суть, желали отличаться от людей с другим цветом кожи. Формирование в сознании афроамериканцев гордости за свою расу в последующие десятилетия отразилось в лозунге «Black is Beautiful» («Быть черным прекрасно»). С этих позиций эпоха свинга с его развлекательно-прикладной направленностью оценивалась негативно, воспринималась черными как лишение джазовой культуры существенных качеств, как изменение магистральной линии ее развития в результате коммерциализации.

По словам Ф. Ньютона, «с конца 1930-х годов росло честолюбивое желание джазовых исполнителей доказать свое превосходство над белыми джазменами и повысить статус своей музыки через соперничество с белыми на собственной культурной территории негров» (176, с. 292). Одним из следствий этой установки явилось стремление черных к музыкальным знаниям. Борьба за утверждение прав на образование привела к повышению культурного уровня молодого поколения джазменов. «Новые качества, — пишет У. Сарджент, — явились результатом изменения социальных условий, способствовавших приобщению образованных негров к более сложным разновидностям музыкального искусства» (83, с. 201). Речь идет об академическом искусстве XX столетия — о творчестве И. Стравинского, А. Шёнберга, Б. Бартока, П. Хиндемита и других крупнейших композиторов, многие из которых в 1940-е годы жили и работали в США.

Рождение революционного бибоба связано с Нью-Йорком, представлявшим в 1940-е годы «город артистического авангарда и культурных вспышек» (6, с. 14). Центром ново-джазового движения черных в Нью-Йорке стал Гарлем — район, где сконцентрировались творческие силы черного джаза и находилось большое количество заведений, в которых постоянно звучал джаз и проводились джем-сейшены. Например, в 1943 году здесь функционировали такие музыкальные клубы, как Down Beat, Onyx Club, Famous Door, Kelly's Stables, Hickory House и другие.

Решающую роль в формировании бибоба сыграл клуб Minton's Playhouse, названный по имени его владельца — саксофониста Генри Минтона. В 1940–1941 годах с приходом в Minton черного бэнд-лидера, саксофониста Т. Хилла (в качестве менеджера), клуб стал постоянным местом творческого общения молодых негритянских джазменов, их встреч after hours (после работы). Отсутствие расовых барьеров, демократичная творческая атмосфера явились для них залогом свободного обмена художественными идеями. Принимая решение создать клубный оркестр, Т. Хилл поручает его организацию

негритянскому ударнику К. Кларку. В небольшой ансамбль вошел пианист Т. Монк; регулярно в клубе играл Д. Гиллесли; с 1941 года — Ч. Паркер. Как пишет К. Кларк, «мы играли там так, как мы чувствовали нашу музыку» (цит. по 120, с. 314).



Слева направо: Телониус Монк, Ховард МакГи, Рой Элдридж и Тедди Хилл перед клубом Minton's Playhouse, Нью-Йорк, 1947 год (фото из коллекции Уильяма П. Готлиба / Библиотека Конгресса США)

Возможность свободного самовыражения, не связанного предписаниями и ограничениями, составила для темнокожих музыкантов главную ценность их совместного музицирования. Атмосфера со-творчества, соответствующая фольклорному типу музыкального общения (где все — равные в правах участники и нет барьера между исполнителями и слушателями), явилась той художественной средой, в которой родилось новое направление джаза. *Выступления в джем-сейшенах*

стали формой творческих поисков, экспериментов, дававших свежие импульсы развитию джаза. По словам пианиста Б. Тейлора, «соревнования и конкурсы среди музыкантов были просто фантастическими... Такие выступления хороши тем, что они стимулируют и вас, и ваших коллег. Если человеку бросили вызов на сессии, он не надеется на ... повторение старого; он больше стремится к созданию оригинальных соло» (цит. по 120, сс. 334, 336).

Круг негритянской молодежи, увлекшейся в 1940-е годы новаторским подходом к джазу, оказался достаточно широким. Каждый из них внес свой вклад в изменение стилистики джазовой музыки. По словам Д. Гиллеспи, «современный джаз не был изобретен ... одним человеком или даже группой людей» (цит. по 120, с. 313). Отмечая, что «боп был инновацией большого круга музыкантов», Г. Булез называет, наряду с ключевыми фигурами стиля — Т. Монком, Ч. Паркером, Д. Гиллеспи, — имена гитариста Ч. Крисчена, ударника К. Кларка (129, с. 4). Значительными фигурами в истории бибоба стали пианисты Б. Пауэлл, Т. Дамерон, контрабасисты Дж. Блентон, О. Петтифорд, Т. Поттер, ударники М. Роуч, А. Блейки и многие другие.

Знакомство трех знаменитых корифеев бибоба Ч. Паркера (1920–1955), Д. Гиллеспи (1917–1993) и Т. Монка (1917–1982) состоялось в 1941 году. Их творческое общение было продолжено в последующее время. В течение сороковых годов пути молодых музыкантов то сходились, то расходились. Это был период формирования ряда новых ансамблей, многие из которых (в том числе квинтет Ч. Паркера и Д. Гиллеспи) были сосредоточены на ставшей знаменитой 52nd Street — улице бибоба.

Бунтарский настрой молодых боперов явился наиболее очевидным отражением зародившегося тогда негритянского движения — явления *HIPS*. Исследователями джаза подчеркивается, что «в стремлении понять новых джазменов следует принять во внимание течение *hips*. Его развитие переплетается с процессами революционного джаза» (176, с. 297). Протест

хипстеров — черных интеллектуалов, типичных представителей мятежного послевоенного поколения образованной негритянской молодежи — был выражен в намерении сломать прежнее отношение к темнокожим как к людям необразованным, принадлежащим к низшей расе. Манера поведения, образ жизни представителей *hipс* шли вразрез со сложившимся стереотипным образом афроамериканца. Независимость, сдержанность, внешняя отстраненность стали формой защиты собственного внутреннего мира. Хипстер «молчалив, невозмутим, — пишет Дж. Коллиер, — если говорит, то предельно лаконично, зачастую обходясь одними междометиями» (36, с. 254).

Сознание своего мастерства, таланта, знаний, уверенность в собственной позиции были свойственны творцам нового джазового стиля. «Людьми, которым в избранной специальности удалось ближе всего подойти к воплощению честолюбия хипстера, оказались именно джазмены» (176, с. 300). Параллели между двумя явлениями обнаруживаются, например, в имидже бопера, воспринимаемом как сценическое воплощение образа хипстера. Внешний вид джазменов был достаточно специфичным. Ф. Ньютон по этому поводу пишет: «Очки с толстыми оправами (даже если они не были нужны), борода, берет, сигаретный мундштук или трубка были униформой джазмена 1940-х годов» (176, с. 294). Своеобразной модой в одежде стала небрежность. Сознательное игнорирование норм традиционного сценического облика преследовало разные цели. С одной стороны, оно было направлено на разрушение стереотипного для коммерческого джаза образа негритянского джазмена (благополучного афроамериканца, одетого с напускным шиком и лоском). С другой стороны, новый стиль одежды (зачастую становившийся эпатажным) был для боперов одним из способов обратить на себя внимание. Продолжая разрушать привычные штампы поведения на сцене, «бонер отказывался следовать заведенной традиции ... Он также имел обыкновение играть спиной к слушателям, проходить по сцене и уходить, когда ему угодно» (176, с. 302).

Обнаруживается глубокое родство между хипстерами и боперами, яркими творческими личностями. Хипстер — негритянский интеллектуал, творческая личность. Сущностной чертой музыкантов нового джаза является высокий уровень интеллекта, образованности, профессионализма. В сфере музыкальных интересов боперов оказывается академическое искусство. «Образованность и культура, — пишет Ф. Ньютон, — долгое время не были качеством джазмена. Однако в новую эпоху джаза появились такие музыканты, как Т. Монк, способные сказать: „Нам нравятся Равель, Стравинский, Дебюсси, Прокофьев, Шёнберг“» (176, с. 294).

Большое значение имело обращение к профессиональной композиторской музыке. Боперы живо интересовались академическим музыкальным искусством как прошлого, так и настоящего. Например, басист М. Хинтон, вспоминая о сессиях с Т. Монком, Д. Гиллеспи, Б. Уэбстером и другими, описывает их совместные прослушивания музыки, посещения симфонических концертов (120, с. 311). Как пишет У. Сарджент, «современный музыкант, ставший теперь намного более образованным и посвященный во все таинства концертного искусства, с середины сороковых годов испытал сильное влияние европейской музыки, причем самых современных ее направлений» (83, с. 203).

Повышение профессионального уровня джазменов было связано и с постижением теоретических основ музыкального искусства. Боперы целенаправленно занимались своим музыкальным образованием. Как пишет Б. Тейлор, «теперь важно было не только уметь, но и знать» (цит. по 120, с. 335). Свидетельства этой тенденции содержатся в многочисленных высказываниях музыкантов. Саксофонист К. Хокинс, принимавший участие в первых сессиях бопа, вспоминает: «Я долго и подробно изучал музыку — не только свой инструмент, но и композицию, аранжировку, гармонию» (цит. по 120, с. 333).

Основательное овладение музыкальной теорией сделало возможной и работу джазменов с нотным текстом, что имело большое значение как для расширения их кругозора,

повышения музыкального интеллекта, так и для собственно творческого процесса. Нотная запись позволяла фиксировать собственные находки музыкантов. По словам К. Кларка, «мы стали записывать на бумагу необычные аккордовые последовательности и всё, что приходило в голову» (цит. по 120, с. 313).

Сказанное как будто противоречит упомянутой выше установке негров на отторжение влияния белых. На самом деле, приближаясь к современному академическому искусству, черные представители модерн-джаза не изменили своей культуре. *Выдающимся достижением боперов явилось то, что они сумели использовать арсенал технических средств современного композиторского творчества для выражения специфики своего народного искусства.*

Главной побудительной причиной появления новой стилистики явилось обращение музыкально образованных джазменов к своим фольклорным истокам. «Заретушированные» в эпоху классического джаза, сущностные черты собственной этнокультуры были заново открыты в бибопе. «Тенденция возрождения и одновременно обновления негритянского хот-стиля» (67, с. 256) означала для боперов возвращение джазу его истинной сути. Показательно то, что первый стиль модерн-джаза (как некогда и сам джаз) сформировался именно в среде афроамериканцев. Примечательны обстоятельства рождения нового стиля в атмосфере совместного творчества на многочисленных джейм-сейшнс, связанных своими корнями с фольклорным типом музыкальной культуры.

Таким образом, художественная специфика стиля бибоп, резко отличающая его от предшествующего свинга, есть закономерный результат новых социально-эстетических тенденций, выдвинувшихся «на волне» борьбы негров за расовую независимость.

Наиболее ценными источниками для изучения бибоба являются первые записи, демонстрирующие музыку данного стиля. Имеются записи 1945 года, где среди участников — Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, пианисты Т. Монк и Б. Пауэлл, Э. Хейг, басист К. Рассел, ударники С. Кэтлетт и С. Леви, вокалистка

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru