

**Е. В. ЛУБЯНАЯ**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова*

## **ДЖАЗОВОЕ ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИЙ БИБОПА**

Статья посвящена феномену джазового фортепианного исполнительства 1940-х гг. Цель исследования – рассмотрение некоторых особенностей процесса становления стиля «бибоп» в контексте фортепианного искусства. В задачи входило проследить преемственность сферы джазового пианизма, тотальность преобразований бибопа и внедрение их в сферу джазового фортепиано, а так же определение роли этого явления в процессе дальнейшей эволюции джазовой музыки.

Первыми реформаторами стиля «бибоп» – саксофонистом Ч. Паркером и трубачом Д. Гиллеспи – был предложен резко отличавшийся от свинговой традиции стиль игры. Вслед за ними, ведущие пианисты бибопа Б. Пауэлл и Т. Монк адаптировали находки в области мелодики, гармонии, формы, фразировки и артикуляции в джазовом пианизме. Этот процесс способствовал тотальному установлению стилистических норм бибопа и рождению нового звукового критерия для музыкантов и слушателей.

Становление бибопа проходило в два этапа: на первом пианисты, как и другие джазо-

вые музыканты, использовали универсальные приемы возникшего стиля «бибоп», регулирующие трактовку музыкального материала предыдущих периодов развития джаза, а в течение второго исполнители начали сочинять собственные джазовые композиции в рамках критериев бибопа. В результате этого привычные, контрастирующие в свинге части формы джазовой композиции – тема и импровизация – обрели объединяющие элементы и стали демонстрировать однородность в плане музыкального языка. Такие новации бибопа, как усложнение гармонической схемы, хроматизация мелодики, несимметричность фраз и их особая акцентуация послужили базисом для формирования джазовых стандартов нового типа. Эти реформы прочно закрепились как в джазовом исполнительстве, так и в сфере джазового фортепиано, определяя вектор дальнейшего развития искусства джаза.

*Ключевые слова:* история джаза, бибоп, джазовое фортепиано, джазовые пианисты, импровизация.

*Для цитирования:* Лубяная Е. В. Джазовое фортепиано в контексте инноваций бибопа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 136–141.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12017>

**E. LUBYANAYA**

*Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## **JAZZ PIANO IN THE CONTEXT OF BEBOP INNOVATION**

The article is devoted to the phenomenon of jazz piano performance of the 1940s. The purpose of the study is to consider some of the features of the “bebop” style formation in the context of piano art. The aim was to trace the continuity in the sphere of jazz pianism, the totality of bebop transformations and their introduction in the sphere of jazz piano, as well as to determine the role of this phenomenon in the process of further evolution of jazz music.

The first bebop-style reformers – saxophonist C. Parker and trumpeter D. Gillespie – proposed

a style of playing that was sharply different from the swing tradition. Following them, the leading bebop pianists B. Powell and T. Monk adapted the discoveries in the fields of melody, harmony, form, phrasing and articulation to the jazz pianism. This process contributed to the total establishment of stylistic norms of bebop and the birth of a new sound criterion for musicians and listeners.

Bebop formation divided into two stages: at the first one, pianists, like other jazz musicians, used universal bebop techniques that regulate the

interpretation of musical material from previous periods of jazz development; at the second, performers began to compose their own jazz compositions within the framework of bebop criteria. As a result, the usual, contrasting in swing parts of the jazz composition form – theme and improvisation – acquired unifying elements and began to demonstrate uniformity in terms of musical language. Such bebop innovations as the complica-

tion of the harmonic scheme, the chromaticization of melody, the asymmetry of phrases and their special accentuation served as the basis for the formation of a new type of jazz standards. These reforms are firmly entrenched both in jazz performance and in the field of jazz piano, defining the vector of further development of jazz art.

*Key words:* history of jazz, bebop, jazz piano, jazz pianists, improvisation.

*For citation:* Lubyayana E. Jazz piano in the context of bebop innovation // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 136–141.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12017>

История джазового фортепианного искусства, позволяющая проследить динамику эволюции джазовых стилей, раскрывает специфические отличия музыки академической и неакадемической традиции в контексте джазового пианизма. Наряду с идеей корреляции сферы фортепианного исполнительства с актуальной стилистикой джаза, перед пианистами стоит задача выработать собственные приемы, отражающие критерии конкретного джазового стиля. Это связано с особенностями устройства фортепиано и возможностями интерпретации основных, идентифицирующих джазовое исполнительство параметров – интонации, артикуляции, фразировки, звукового баланса внутри музыкальных построений и др. Вышеперечисленные параметры возникают в процессе игры и часто воспринимаются, как индивидуальная манера исполнения. Они могут быть зафиксированы в нотной записи лишь частично и этот процесс, наряду с основными задачами джазового фортепианного искусства, представляет интерес для исследователей джаза.

Фортепианное искусство джаза развивалось еще в досвинговый период. Но именно с завершением Эры свинга пианистам открываются новые возможности для развития и преобразования главных критериев джаза. В это время формат исполнения постепенно переходит от оркестрового к ансамблевому и функции фортепиано в этих ансамблях обретают новые черты, в отличие от предыдущих периодов развития джаза.

Фортепианное исполнительство Эры свинга знаменательно преобразованиями пианистов джаза – Эрла Хайнса (1903–1983) и Тедди Уилсона (1912–1986). В конце 1920-х гг., во многом благодаря сотрудничеству Хайнса с Луи

Армстронгом в фортепианной практике укрепился новый звуковой критерий фразировки мелодических импровизационных линий. Наряду с этим, целый комплекс новаторств – в области фактуры игры (тремолирование, октавные удвоения, аккорды в партии левой руки вместо фигурного аккомпанемента традиционных фортепианных стилей) и звуковой подачи (интенсивность акцентуации, которая выстраивала определенный баланс в импровизационных линиях) – способствовал появлению нового явления в пианизме, получившего название «trumpet piano style»<sup>1</sup> [1, с. 73–78]. Позже, нововведения Хайнса были унаследованы и популяризованы Тедди Уилсоном. Он привнес в фортепианную практику структурность, симметрию, более плавную фразировку мелодических линий и способствовал дальнейшей эволюции фортепианного стиля трубы в свинговом фортепианном исполнительстве.

Джазовое искусство выходит на качественно новый уровень с наступлением бибоба в 1940-е годы. Это новаторское некоммерческое направление, обязанное своим возникновением исключительно афроамериканским джазовым музыкантам. Они, вместе с провозглашением расовой значимости, наравне с другими афроамериканскими деятелями искусства того времени (актером Поль Робсон, певицей Мариан Андерсон, писателем Ричардом Райтом и пр.), предложили американскому обществу уникальный и качественно новый продукт. Принадлежность бибоба к афроамериканской среде противопоставляет его свингу, который был популяризирован в основном белыми музыкантами школы Среднего Запада США. «Идею врожденного превосходства белых –

<sup>1</sup> «trumpet piano style» – «фортепианный стиль трубы».

философскую и эмоциональную основу сегрегации – уже невозможно было оправдывать» – пишет Дж. Коллиер [2, с. 170]. Одновременно с политическими и социальными факторами, возникновение бибоба спровоцировал кризис внутри свинговой музыкальной среды – штампы и клише в области мелодики, гармонии, формы и аранжировки не представляли требуемой импровизационной свободы молодым музыкантам. После оркестровых концертов в больших залах пионеры бибоба собирались в джазовых клубах на джем-сейшны, чтобы найти средства для самовыражения. Критерии новой музыки не соответствовали прикладному характеру свинга – быстрый темп композиций не давал возможности танцевать, усложненный музыкальный язык, виртуозность и ярко выраженная интеллектуальная направленность ограничили круг исполнителей бибоба. Так, постепенно набирая рост популярности не только среди афроамериканского населения, но и среди белых, новое направление повернуло ход развития джаза в сторону профессионального, элитарного искусства.

Позиции исследователей джаза по поводу возникновения бибоба неоднозначны. Так, Ю. Панасье пишет, что бибоп не следует относить к джазу [3], Ф. Бержеро и А. Мерлин, в противоположность, утверждают, что необходимо считать бибоп точкой развития джазового искусства [4]. Отечественные исследователи Ю. Кинус и Ю. Чугунов считают бибоп первым стилем, открывающим период развития современного джаза. Однако, Ю. Чугунов отмечает, что «понятие «современный джаз» весьма условно» [5, с. 100], в то время, как Ю. Кинус утверждает, что «современный джаз включает в себя все джазовые направления и стили, возникшие после свинга...» [6, с. 312]. Он пишет: «Боп (англ. bop) – джазовый стиль, возникший в начале 40-х гг. XX в. не путем эволюции, как предшествующие стили традиционного джаза и свинга, а как реакция на их выразительные средства и эстетические критерии» [6, с. 314].

Несмотря на разные точки зрения по поводу существования современного джаза, выше-названные исследователи уделили внимание описанию особенностей бибоба. Чугунов рассматривает эти параметры с точки зрения эволюции джазовой гармонии, а Кинус подробно описывает элементы музыкального языка бибоба, анализируя фрагменты композиций родоначальников стиля «бибоп» – Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи [6, с. 317–327]. Так же, в учебном пособии И. Бриля можно обнаружить

описание особенностей исполнения в стиле «бибоп» на фортепиано [7].

Интерес представляет интерпретация выявленных элементов в контексте фортепианного исполнительского искусства джаза<sup>2</sup> в творчестве ведущих пианистов бибоба – Эрла «Бада» Пауэлла (1924–1966) и Телониуса «Сфир» Монка (1917–1982). Пауэлл начинал вместе с Паркером и Гиллеспи и активно претворял их идеи в своем пианизме. Его виртуозные импровизационные линии восьмых нот, четкая артикуляция и фразировка, заимствованные у духовых образуют критерий звучания бибоба на фортепиано.

Монк из-за дефекта правой руки нашел уникальный исполнительский стиль, который отличался от общепринятых норм бибоба. Он не проявлял виртуозности в игре, но усложнял гармонию – использовал диссонантные созвучия, их разнообразное расположение в противопоставлении регистров, звукоизобразительные аккордовые структуры. Его музыкальный язык опознаваем в плане интонирования, агогики – именно тех параметров, которые не поддаются нотной фиксации.

Наряду с новаторами Пауэллом и Монком играли бибоп и другие пианисты, принадлежавшие ко второй волне музыкантов, но сделавшие важный вклад в формирование нового типа джазового фортепианного исполнительства – Уинтон Келли, Ред Гарланд, Файнес Ньюборн, Джо Олбани, Хэмптон Хоуз, Джон Льюис, Додо Мармароза, Эл Хэйг, Уолтер Бишоп-мл, Оскар Питерсон, Джордж Ширинг, Билли Тейлор, Ахмад Джамал, Садик Хаким, Хэнк Джонс, Тэд Дэмерон и т. д.

Реформы бибоба проходили в два этапа – на первом пионеры стиля интерпретировали музыкальный материал свинга, окрашивая его новыми средствами выразительности, а второй этап характеризовался созданием авторских джазовых стандартов с учетом новых критериев. Но на обоих этапах можно заметить устойчивые черты музыкального языка бибоба – быстрый темп, виртуозные протяженные импровизационные линии из восьмых нот, хроматизация мелодики за счет опевающих, проходящих и вспомогательных неаккордовых звуков, гармонические расширения, надстройки и альтерации аккордов, особая акцентуация музыкальных фраз. Создание авторских тем не исключило для музыкантов бибоба ис-

<sup>2</sup> В контексте рассмотрения особенностей современного джазового фортепиано представляется интересной работа Б. А. Стецюка, в которой автором раскрываются вопросы стилевых взаимодействий творчества современных пианистов джаза [8]

полнения джазовых стандартов, но свело их к минимуму.

Процесс интерпретации джазовых стандартов сквозь призму критериев бибоба стал тотальным как для исполнителей на духовых инструментах, так и для пианистов.

Записанная для альбома Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи «Bird And Diz» (1952, Mercury Record) версия песни периода традиционного джаза Э. Барнетта «My melancholy baby» демонстрирует процесс работы боперов с музыкальным материалом. Презентуя тему, Паркер преобразует статично изложенную мелодию, синкопируя ее. Он так же заполняет пространство между основными фразами альтерированными построениями из восьмых нот:

Пример 1

E. Burnett. «My melancholy baby»  
оригинальный джазовый стандарт



Пример 2

E. Burnett. «My melancholy baby»  
версия Ч. Паркера



Таким образом, в пространство темы проникает импровизационность, объединяя части формы – тему и импровизацию – которые в свинговой музыке традиционно являлись контрастными. Прием замещения тематического материала импровизационной линией в бибопе кардинально отличается от линейного типа импровизации традиционного джаза: в первом случае элементы темы упразднены, импровизационность занимает их место, а во втором – тема и импровизация презентуются последовательно, сохраняясь в обособленных разделах.

Эти важные изменения можно заметить и в творчестве пианистов бибоба. Например, в трактовке вокального джазового стандарта М. Денниса «Will you still be mine» Редом Гарландом (альбом «Groovy», 1957, Prestige Records):

Пример 3.

M. Dennis «Will you still be mine»  
оригинальный джазовый стандарт,  
часть А темы



Пример 4.

M. Dennis «Will you still be mine»  
версия Р. Гарланда, часть А темы



Часть «В» в оригинале так же однородно изложена четвертями:

Пример 5.

M. Dennis «Will you still be mine»  
оригинальный джазовый стандарт,  
часть В темы



Гарланд упраздняет мелодию темы и заменяет ее построениями из восьмых нот на основе звукорядов аккордов и хроматических проходящих фрагментов между основными аккордовыми звуками:

Пример 6.

M. Dennis «Will you still be mine»  
версия Р. Гарланда,  
часть В темы



Следует считать данную схему характерной как для общей специфики бибоба, так и для джазового пианизма этого стиля.

Создание авторских тем бибоба основывалось на его провозглашенных критериях и проникло в творчество пианистов бибоба. Тема Ч. Паркера 1946 г. «Moose the mooche» демонстрирует вышеупомянутые элементы музыкального языка бибоба:



Пример 7.  
Ch. Parker «Moose the mooche»  
оригинальный джазовый стандарт



Идентичные по компонентам темы писали и пианисты:

Пример 8.  
B. Powell «Celia»  
оригинальный джазовый стандарт



Процесс переосмысления артикуляции, фразировки и акцентуации бибоба в фортепианном джазовом исполнительстве стал основой для установления нового звукового критерия. В творчестве практически всех пианистов, начинавших свой путь с бибоба присутствуют его устойчивые стилевые признаки.

Пианисты восприняли и внедрили фиксируемые в нотной записи нововведения бибоба в сферу фортепианного джазового исполнительства. Нефиксируемые же (характерная агогика, разного рода глиссандо, «dirty tones» и др.) больше проявлялись в игре джазовых музыкантов на духовых инструментах, нежели

в творчестве пианистов. Это напрямую связано с разным уровнем технических возможностей музыкальных инструментов, их температурой.

Фактура бибоба окончательно утверждает аккордовое сопровождение в партии левой руки, но, учитывая индивидуальный подход музыкантов к трактовке стилистических признаков, некоторые музыканты (Б. Пауэлл, Б. Харрис) предпочитают наряду с септаккордами в тесном расположении в гармонической непрерывности использовать и основные ступени аккордов. Кроме этих частностей, во времена бибоба пианистом Барри Харрисом (1929) была создана собственная теория на основе введения хроматического звука в общепринятую гамму бибоба. Так, звукоряд становился симметричным (8-нотным) и открывал широкие возможности для мелодических линий импровизации.

Реформы бибоба окончательно изменили облик джазового фортепиано, новации стали базисом для экспериментов в последующих стилях джазовой музыки. Внедрения бибоба явились основой для развития последующих направлений – мейнстрим, кул, хард-боп, афро-кубинский джаз, фри-джаз, авангардный джаз, модальный джаз, современный мейнстрим и пост-боп. В основном, преэминентность проявилась в типе фактурного изложения музыкального материала, в гармонических принципах, построении импровизационных линий, штриховой культуре, структуре джазовой композиции и т. д. В большей мере основные элементы бибоба проявляет стиль «пост-боп», который существует и в наши дни.

Средства джазового пианизма, которые были найдены боперами, установили новые критерии для развития фортепианного искусства джаза, как одного из направлений профессионального исполнительства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 160 с.
2. Коллиер Дж. Становление джаза / Пер. с англ. А. Медведева. М.: Радуга, 1984. 390 с.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 127 с.
4. Бергеро А., Мерлин А. История джаза со времен боба / Пер. с фр. М. Чернавиной. М.: Астрель, АСТ, 2003. 160 с.
5. Чугунов Ю. Гармония в джазе. М.: Сов. композитор, 1980. 152 с.

6. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 496 с.
7. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: учеб. пособие. М.: Сов. композитор, 1979. 112 с.
8. Стецюк Б. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 87–90.

•—————• REFERENCES —————•

1. *Kinus Iu.* Iz istorii dzhazovogo ispolnitel'stva [From the history of jazz performance]. Rostov-na-Donu: Feniks, 2009. 160 p.
2. *Kollier Dzh.* Stanovlenie dzhaza [The rise of jazz] / Per. s angl. A. Medvedeva. Moscow: Raduga, 1984. 390 p.
3. *Panas'e Iu.* Istoriia podlinnogo dzhaza [The history of genuine jazz]. Leningrad: Muzyka, 1978. 127 p.
4. *Berzhero A., Merlin A.* Istoriia dzhaza so vremen bopa [The history of jazz since bop] / Per. s fr. M. Chernavinoi. Moscow: Astrel', AST, 2003. 160 p.
5. *Chugunov Iu.* Garmoniia v dzhaze [Harmony in Jazz]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1980. 152 p.
6. *Kinus Iu.* Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-na-Donu: Feniks, 2011. 496 p.
7. *Bril' I.* Prakticheskii kurs dzhazovoi improvizatsii dlia fortepiano [Practical Jazz Improvisation Course for Piano]: ucheb. posobie. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1979. 112 p.
8. *Stetsiuk B.* Sovremennyi fortepiannyi dzhaz: tipovaia stilistika i individual'nye reprezentatsii [Modern piano jazz: typical stylistics and individual representations] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Almanac]. 2018. No 4 (33). Pp. 87–90.

**Дубяная Елена Владимировна**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель  
кафедры эстрадно-джазовой музыки  
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
344002, Россия, Ростов-на-Дону  
*mselen@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-7280-8629

**Elena V. Lubyayaya**

Ph. D. (Art), Senior Lecturer in the Department of Pop-Jazz Music  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*mselen@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-7280-8629

