

# РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_101

**СЯ ЮЙ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**Ф. М. ШАК**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

## **ДЖАЗОВЫЙ СТИЛЬ ПОСТБОП: К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ТЕРМИНА**

В новейших исследованиях, посвященных джазу и процессам коммуникации между слушателями, музыкантами и критиками, которые вовлекаются в обсуждение джазовой музыки, не раз отмечалась назревшая необходимость формирования нового термина, обозначающего структурно усложненный и дополненный новыми концепциями бибоп. Развитие бибопа характеризуется тремя основными фазами. Первая из них была связана с бибопом классического периода 1940-х – начала 1950-х гг. Вторая фаза актуализировалась благодаря появлению новой волны музыкантов 1950-х гг., утверждавших стиль хардбоп. В свою очередь, третья волна бибопа, формировавшаяся с 1960-х гг., а затем продолжившая свое развитие в XXI в., интегрировала множество приемов, которые еще не получили повсеместного распространения. В настоящей статье отмечается, что указанные новые разновидности бибопа долгое время не находили адекватного осмысления и истолкования в среде музыкантов-теоретиков и джазовых журналистов. Как правило, в профессиональной среде современные формы джазовых дискурсов обозначались общими и достаточно размытыми формулировками. Пресса использовала именование «постбоп», наделяя его не столько музыковедческими, сколько обиходными значениями. Сдвигам в теоретическом осмыслении постбопа благоприятствовали публикации академического музыковеда Д. Юдкина, предложившего рассматривать в качестве начального этапа формирования постбопа творческие работы второго квинтета М. Дэвиса периода 1965–1968 гг. Позиция Д. Юдкина критиковалась различными представителями джазового истеблишмента, но в дальнейшем была принята многими специалистами, благодаря чему термин «постбоп», понимаемый теперь как стилистическое определение, все чаще появляется в современной исследовательской и научно-популярной джазовой литературе.

Ключевые слова: постбоп, бибоп, хардбоп, импровизация, джазовое искусство, современный джаз, джазовый мейнстрим, джазовые концепции, джазовая критика.

Для цитирования: Ся Юй, Шак Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 101-109.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_101

XIA YU

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

F. SHAK

*Gnessins Russian Academy of Music*

## JAZZ STYLE POST-BOP: TOWARDS THE HISTORY OF BEGINNINGS AND EVOLUTION THE TERM

In modern studies of jazz and generalized communication between listeners, musicians and everyone involved in the discussion of jazz music, it is long overdue to form a new term denoting structurally complicated and supplemented by new concepts of bebop. The development of bebop took place in three main phases. The first of them is connected with the classic bebop of the period 1940s – early 1950s. The second was updated by the emergence of a new wave of musicians in 1950, who brought the hardbop style. In turn, the third wave of bebop, which began to form in the 1960s and integrated many techniques that had not previously been commonly used, continued to develop in the 21st century. The article shows how these new varieties of bebop did not find proper understanding among theorists and jazz journalists for a long time. As a result, in the jazz environment, modern forms of jazz discourses were designated by general and rather vague formulations. The press began to use the designation “post-bop”, investing in it not so much musicological as colloquial meanings. Shifts in the theoretical understanding of post-bop are associated with the work of academic musicologist D. Yudkin, who proposed to count the beginning of the development of post-bop from the works of the second M. Davis quintet of the period 1965–1968. Yudkin’s position was criticized by various members of the jazz establishment but was ultimately adopted by many authors. As a result, the term post-bop, now understood as a stylistic definition, is increasingly appearing in the latest research and non-fiction jazz literature.

Keywords: postbop, bebop, hardbop, improvisation, jazz art, modern jazz, mainstream jazz, jazz concepts, jazz criticism.

For citation: Xia Yu, Shak F., *Jazz style post-bop: towards the history of beginnings and evolution the term // South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 3. Pp. 101-109.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_101

В генеалогии и специальных исследованиях джазовых стилей прослеживается определенная несбалансированность, сущностные аспекты которой заключаются в повышенном внимании к одним феноменам в ущерб другим. Существует весьма обширное количество исследований, посвященных бибопу, причем данное безусловно переломное для всей джазовой истории явление рассматривается в музыковедческом, историческом, социально-политическом ракурсах. Перечислять конкретные работы западных авторов, пишущих о бибопе, бессмысленно в силу многочисленности этих публикаций. Из крупных отечественных исследователей и теоретиков джазового искусства тема бибопа закономерно рассматривается Ю. Кинусом [1], Е. Барбаном [2], В. Фейертагом [3] и рядом других авторов. Следует упомянуть и диссертации, раскрывающие различные грани бибопа, в частности, ценные исследования А. Фишер [4] и Д. Лившица [5].

Очевидно, что на протяжении восьми десятилетий своего существования бибоп как явление, признаваемое крупным музыкальным феноменом, который тяготеет к преодолению

границ джазовой субкультуры, привлекал внимание значительного числа специалистов. И все же в данном ракурсе обнаруживается весьма осязаемая проблема: специальные исследования, в которых анализируются поздние фазы эволюционного развития и эстетики данного влиятельного джазового направления, довольно немногочисленны. Отчасти это объясняется наличием множества обзорных книг, посвященных истории джазовых стилей и рассматривающих джаз во всех стилистических ответвлениях и изводах. Помимо классической его фазы, внимание уделяется и современным направлениям, среди которых, разумеется, представлены и поздние разновидности преобразованного бибопа (хардбоп и постбоп). Указанный подход весьма характерен для опытных музыковедов, среди которых необходимо выделить Ю. Кинуса [1], И. Берендта [6], Т. Джойю [7], опубликовавших авторитетные книги всеобъемлющего характера о джазе. Наряду с этим, численность работ, которые тематически фиксируются не на джазе в целом, но именно на поздних разновидностях бибопа, рассматриваемых как основной объект исследо-

вания, крайне мала. Весьма наглядно указанная диспропорция прослеживается в библиографической работе К. Б. Генри, где автор приводит достаточно масштабное аннотированное описание многочисленных научных статей в рецензируемых изданиях и книгах о джазовой музыке [8]. В целом исследование Генри посвящено рассмотрению текстов, связанных с глобализационными и социокультурными процессами джазового искусства, однако на страницах издания представлен обширный панорамный обзор совокупной тематики работ о джазе. Обратившись к названному обзору, можно подтвердить, что книг и статей, в которых исследуется бибоп, фигурирующий в качестве основного объекта анализа, насчитывается гораздо больше, чем работ о более поздних разновидностях указанного стиля. Исходя из этого, допустимо констатировать существующую проблему: численность специальных монографий и статей о стиле хардбоп, возникшем вслед за бибопом в 1950-е гг., относительно невысока. Безусловно, обширный ряд связанных с хардбопом музыкантских имен репрезентируется в работах исторической, биографической и музыкально-критической направленности, выпущенных преимущественно академическими издательствами. Так, например, жизнеописание одного из ведущих хардбоповых пианистов Хораса Силвера было опубликовано издательством в виде адаптированной биографической работы под редакцией Ф. Пастраса [9]. Подробная биография трагически ушедшего из жизни в молодом возрасте трубача Клиффорда Брауна опубликована в аналогичном издательстве [10]. Творческая деятельность легендарного старожилы джазовой сцены Сонни Роллинза освещается в целом ряде книг, среди которых фигурирует работа, обращенная к духовно-медитативным аспектам художественного мышления и жизненного опыта названного музыканта [11]. Эти и другие произведения, выпускаемые академически ориентированными университетскими издательствами, в целом концентрируют внимание на историко-описательном и публицистическом векторах изложения. В частности, подготовленная Ф. Пастрасом биография Х. Силвера изобилует многочисленными внемузыкальными фактами, рассказами бытового характера, артистическими байками и т. п.

По-настоящему академическое освещение хардбопа, по всей вероятности, было предпринято только Д. Розенталем [12], в то время как работы шотландского исследователя К. Мэтисона, опубликовавшего две снискавшие популярность у джазового сообщества книги на близкую тему, обнаруживают смещение повествовательной модели в публицистический формат [13]. Пожа-

луй, наиболее дискуссионный аспект возобладал в дальнейшем, поскольку современный бибоп на уровне формы, гармонии, ладовых аспектов и ритмики продолжал насыщаться новыми преобразующими его элементами, тогда как собственно искусствоведческая локализация данных признаков долгое время отсутствовала.

Именно здесь на авансцене появилось новое обозначение – *постбоп*, сущностные характеристики которого требуют явного прояснения. Джазовое искусство второй половины столетия приобрело более сложную мультикультурную окраску, начало интенсивнее вступать в процессы коммуникации с неджазовыми областями, продемонстрировав большую решимость и открытость к сложным общекультурным тенденциям. Появление трубача Уинтона Марсалиса, опиравшегося на идейную поддержку критика Стэнли Крауча, способствовало видимой интенсификации процессов, связанных с переосмыслением и рекомбинированием многообразной лексики бибопа. Инспирированный Марсалисом процесс возвращения к системе импровизационных ценностей, осуществленный при частичном ее обновлении и адаптации более широкому ареалу культурных влияний, привел к формированию целой плеяды музыкантов, следующих идейным принципам бибопа в модернизированном пространстве смыслов – уточненном и наполненном смелыми атрибуциями импровизационного мышления. Среди них – Николас Пейтон, Теренс Бланшар, Алексей Сипягин, Рассел Ганн и др. Склонный к постмодернистским аллюзиям, игре со сменой стилистических почерков, Дэвид Мюррей представил не только множество интеллектуально окрашенных работ в области отмеченных печатью смелого авангардистского поиска экспериментов, но и разнообразные записи и концертные выступления, обеспеченные выраженными бибоповыми коннотациями. Явившийся на определенном этапе значимым культурным явлением проект Masada Джона Зорна инициировал курс на смешение ритмически изломанного и предельно осовремененного бибопа с клезмерскими музыкальными нарративами.

Сложность складывающейся ситуации заключается в том, что все вышеперечисленные, а также многие другие, не упомянутые выше джазмены вряд ли могут быть локализованы в качестве исполнителей ортодоксального бибопа. Мышление указанных музыкантов явно превосходит по широте ведущих представителей классической фазы бибопа 1940-х, а воля к взаимодействию со смежными, зачастую отдаленными от джаза художественными областями крайне велика. Кроме того, при всех взаимных

различиях, У. Марсалис, Дж. Зорн, Д. Дуглас, Т. Бланшар не могут быть названы и представителями современного джазового мейнстрима. Сам термин *мейнстрим*, несмотря на его почетное место в джазовом лексиконе, все же отсылает нас к устоявшимся, предсказуемым и стабильным формам джазового дискурса. Тот же Дуглас действительно может порой звучать как мейнстримный трубач, но за этим практически всегда скрываются двойные смыслы, поскольку импровизации и авторская музыка названного джазмена интертекстуальны и весьма концептуализированы. Мейнстримный дискурс Уинтона Марсалиса, вписанный в политическую и расовую повестку, трудно отделить от репрезентации джаза, предусматривающей как бы музейное экспонирование этой музыки на сцене концертного зала. Творчество упомянутых музыкантов обнаруживает также лишь частичную их совместимость с творческими интенциями хардбопа. Очевидно, что бибоп второй половины XX века предстает гораздо более пластичным и сложным в сравнении с любыми хардбоповыми экспериментами 1950–1960-х гг.<sup>1</sup> Вот почему вышеперечисленные музыканты должны быть идентифицированы в контексте некоего обновленного джазового течения.

Если классическое музыковедение функционирует в первую очередь как весьма устойчивая и порой консервативная модель, опирающаяся на достижения значительного в своем объеме диапазона исследовательских школ, то джазовое музыковедение оказывается гораздо более неустойчивым прежде всего в области используемых терминов, моделей и установок. По мнению И. Пресняковой, «характерной приметой вокабуляра первых джазовых музыкантов была его сленговая природа, перешедшая “по наследству” к терминологии последующего времени, когда постепенная профессионализация джаза привела к открытию специализированных учебных заведений и появлению такой ветви музыкознания, как джазология» [14, с. 205]. В джазовом сообществе назрела необходимость внесения обновленного или, как минимум, составного термина, отграничивающего старые разновидности дискурсов классического бибопа Чарли Паркера и Бада Пауэлла и хардбопа в лице Хораса Сильвера от образцов новой джазовой практики. На данном этапе обнаруживаются многочисленные проблемы коммуникации, зацикленность джазового мира на самом себе, близость публики и некоторых функционеров к тому, что социолог музыки Теодор Адорно называл ресентиментным типом слушания. Некоторым джазовым музыкантам стилистические термины вообще не интересны, поскольку

их самолюбию представляется гораздо более «комфортным» утверждение: они играют Музыку вне каких-либо градирующих, рамочных и теоретических схем и ограничений. Различные группы джазовой публики, в свою очередь, общаются и понимают друг друга благодаря используемым сравнениям и сопоставлениям. Поклоннику джаза в процессе коммуникации с таким же, как он, слушателем гораздо проще рассказать о содержании музыки нового исполнителя при помощи проводимых параллелей с творчеством известных сегодняшних солистов (*музыкант X импровизирует в постколтрейновском ключе, напоминаящем Майкла Бреккера, тем самым отличаясь от музыканта Y*). В подобных случаях использование искусствоведческих вводных, подразумевающих локализацию конкретного стиля в лексике и мышлении музыкантов, отходит на второй план и может оказаться попросту невостребованным. Вот почему современный бибоп долгое время оставался явлением без имени. Все больше отдаляясь от апробированных схем, ассимилируя не использовавшиеся ранее в джазе аспекты формы, фразировки, ладового и гармонического мышления, бибоп уподоблялся феномену с неопределенными стилиевыми регистрами.

В 1980–1990-х гг. в теоретических работах и популярных публикациях о джазе появляется термин «постбоп». Практически сразу в международной джазовой журналистике и публицистике данное обозначение становится двусмысленным, поскольку ему сопутствуют различные дефиниции. Профессиональные стереотипы джазовой журналистики, предполагающие использование вспомогательных фраз и клишированных оборотов, превращают постбоп в удобную словесную фигуру, призванную обозначить нечто, исторически следующее за бибопом. Иначе говоря, поначалу это обозначение использовалось в качестве составной словесной конструкции, устроенной, скажем, по образцу выражения *послевоенный* (*postwar*). Учитывая, что в большом объеме джазовой литературы анализировалась музыкальная событийность периода 1940–1950-х гг., англоязычным авторам часто приходилось обозначать те или иные джазовые процессы, происходившие в период Второй мировой войны и после ее окончания. Вследствие этого культурологическую составляющую джаза после 1945 г. представлялось удобным обозначать путем добавления словесной конструкции *postwar*. В данном значении о постбопе можно говорить, в первую очередь, как о совокупности процессов, следовавших за недолговременной фазой классического бибопа. В период последних десятилетий ушедшего века обозначение

*постбоп* буквально прописалось на страницах различных джазовых изданий. Журналисты, работавшие над рецензиями, статьями или крупными текстами, значительно упрощали решаемые задачи путем обозначения современных по мышлению и языковым особенностям образцов джаза в качестве постбоповых.

Долгожданная определенность в интересующем нас вопросе наступила только после вмешательства академического музыковеда. Джереми Юдкин, сконцентрировавшийся на изучении музыковедческих аспектов наследия Майлза Дэвиса и его квартета периода 1960-х гг., опубликовал работу, в название которой была вынесена фраза «изобретение постбопа» [15]. Юдкин совершенно справедливо сосредоточился на музыке Дэвиса указанного периода, дополнив свой анализ краткой систематикой предшествующего творчества великого трубача. Позиция Юдкина характеризуется ясностью научно артикулированной музыковедческой логики. Исследователь запечатлевает свое видение стилевой эволюции музыки Дэвиса, начиная с выдающихся работ *Round About Midnight* (Columbia, 1955) и *Milestones* (Columbia, 1958) и переходя затем к определившему многие художественные и эстетические процессы современного джазового искусства модальному опусу *Kind of Blue* (Columbia, 1959). Все перечисленные записи рассматриваются в книге как предшествующие волне постбопа.

Юдкин сосредоточивает внимание на творческих диалогах Дэвиса с аранжировщиком, композитором и бэнд-лидером Гилом Эвансом, под влиянием которого прославленный музыкант постепенно удаляется от 32-тактовой формы ААВА, устремляясь к поиску менее предсказуемых и изысканно сконструированных образований. По мнению исследователя, указанные достижения Дэвиса 1950-х гг., включая его совместные работы с Г. Эвансом, явились почвой для возникновения модернизированного бибоба периода 1960-х. Открывается продуктивный и недолгий этап постбопа в творчестве Дэвиса записью *E.S.P.* (Columbia, 1965), заканчивается – проектом *Filles De Kilimanjaro* (Columbia, 1968). Автором книги особо выделяется пластинка, получившая название *Miles Smiles* (Columbia, 1967), – действительно весьма важный и столь же недооцененный альбом в наследии Дэвиса. *Miles Smiles*, как и другие записи конца 1960-х гг., предъявляет заметно большие требования к слушателю, чем музыка Дэвиса предшествующего десятилетия. Отличительными чертами постбопа Юдкин называет высокую степень свободы в организации формы и темпоритма, возрастание композиторской и интерпретирующей (если речь идет об исполнении композиций, ранее

сочиненных другими авторами) роли музыкантов. Другими характерными особенностями признаются отказ от следования традиционным стереотипам бибоба, равно как и от погружения в бесформенное и хаотичное пространство фри-джаза. Функция барабанщика в плане ритмической и колористической свободы активизируется, приоритет модальных принципов становится куда более ощутимым, чем ранее.

Книга Юдкина, явившаяся, с нашей точки зрения, безусловным достижением в сфере джазоведения, была подчеркнуто негативно встречена отдельными представителями слушательской аудитории<sup>2</sup>, в чем можно убедиться, прочитав отзывы, расположенные в сети *Amazon* на странице упомянутой книги. С одной стороны, в среде музыкантов и коллекционеров джазовых записей существует распространенная совокупность реакций на неточности, допускаемые авторами больших исследований. Людям, никогда не создававшим крупные тексты, зачастую трудно уяснить, что создателям названных работ бывает необычайно сложно проверить годы выпуска всех анализируемых записей, очередность их переизданий, составы музыкантов, фигурирующие на той или иной пластинке. Обнаруживая в тексте подобные неточности, читатели, как правило, в избыточно эмоциональной манере адресуют автору неадекватные замечания. С другой стороны, анонимные пользователи Интернета критикуют Юдкина за чрезмерно высокую оценку названного квартета М. Дэвиса в ущерб недооцененным ансамблевым составам 1950-х гг., утверждая, что реальная значимость постбопового периода в творчестве Дэвиса вообще оказалась незначительной, явно уступающей более ранним этапам. Симптоматично, что авторы многих на удивление язвительных отзывов советуют интересующемуся джазом читателю ознакомиться с «общедоступными» вариантами биографии М. Дэвиса. В данной связи отметим: явное большинство из «рекомендованных» биографий великого трубача принадлежит к области литературы, приближающейся к беллетристике, а значит, понятной ординарным поклонникам джаза. Другие авторы отзывов, пытаясь «спасти» джазовых неопитов от чтения книги Юдкина, предлагают игнорировать данную публикацию, вместо этого обратившись к прослушиванию записей Дэвиса. Степень ценности подобного рода советов, конечно же, очень сомнительна.

По нашим наблюдениям, именно Юдкин и его монография легитимизировали термин «постбоп» в джазовом сообществе. Как это зачастую бывает, введение одним специалистом термина, снабженного устойчивым кругом

значений, существенно упростило работу других исследователей. В дальнейшем свет увидела книга пианиста и джазового теоретика К. Уотерса, в которой подробно изучались записи второго квинтета Дэвиса [16]. Из всей литературы, посвященной данной теме, текст Уотерса – пожалуй, одна из наиболее обстоятельных монографий, содержащих сугубо музыковедческий анализ наследия Дэвиса. Во вступлении автор отмечает: «Джазовые исследования значительно выиграли от недавних пересечений с областью культурных исследований» [Там же, р. X]. Сам Уотерс, тем не менее, следует другим, гораздо менее распространенным в современном западном джазоведении путем, используя в основном транскрипции с подробным музыковедческим анализом строения сольных эпизодов, взаимной коммуникации солистов. В результате каждая из композиций, представленных на пластинках Дэвиса соответствующего периода, аналитически идентифицируется. При этом на страницах данной монографии рассматриваемый термин используется крайне экономно, появляясь лишь в цитатах из книги Юджина, однако в следующей работе Уотерса выносится в заглавие [17]. Здесь анализируется творчество Уэйна Шортера, Хэрби Хэнкока, Чика Кория и ряда других музыкантов, чья активная фаза джазовой карьеры пришлась на 1960-е гг. Автор публикации рассматривает соответствующие работы сквозь призму эволюции более ранних джазовых практик. Термин «постбоп» трактуется здесь предельно функционально, охватывая весь спектр значений, предложенных Юджином.

Последующие авторитетные работы, среди которых следовало бы выделить популярную и при этом весьма содержательную книгу Нейта Чайнена «Playing Changes, Jazz for the New Country», используют указанный термин именно в том значении, которое отстаивается и рассматривается в настоящей статье [18]. Наконец, упомянем о том, что в кандидатской диссертации одного из авторов данной статьи (2008) также отмечалась необходимость использования понятия «постбоп» как нового термина в джазовом глоссарии [19, с. 35–47]. Специально отметим, что в ту пору автор диссертации не был знаком ни с одной из упоминаемых выше работ (многие из них, кстати, были опубликованы позднее). Хотя в указанном исследовании постбоп и его отличительные признаки не рассматривались так скрупулезно, как это сделали Д. Уиткин и К. Уотерс, но общее понимание эволюции стилистических признаков явления было намечено весьма сходным образом. Именно тогда автором диссертации была осознана перспективность осмысления постбопа как нового, самостоятельного стилизового феномена.

В заключении статьи повторно обозначим важнейшие признаки и характеристики, позволяющие выделить постбоп как отдельный феномен в глоссарии современных джазовых стилей. Сразу же обращаем внимание на существующую трудность, которая заключается в очевидной проблематичности разделения общего и особенного. История джаза связана с важной ролью десятков и сотен одаренных музыкантов; при этом каждый из них в определенной степени обогащал систему художественных ценностей конкретного стилизового направления. Формат статьи не позволяет упомянуть всех солистов, подготовивших переход от хардбопа к постбопу, равно как и расширение языковых градаций последнего; выделим лишь наиболее показательные образцы.

Как было показано ранее, с особой последовательно эстетика постбопа была развита в записях второго квинтета М. Дэвиса 1965–1968 гг. Здесь необходимо вспомнить известную поговорку: «Короля делает свита». Действительно, в период 1950–1960-х гг. Дэвису необычайно везло на партнеров по ансамблю. Историческая новизна и оригинальность звучания второго квинтета обуславливалась не только устремлениями его лидера, но также пассионарной и предельно новаторски мыслящей для своего времени молодежью в лице Хэрби Хэнкока (фортепиано), Рона Картера (контрабас), Тони Уильямса (ударные) и Уэйна Шортера (саксофон). Мы не будем повторно перечислять важнейшие характеристики названного коллектива. Отметим лишь, что после ухода Дэвиса в область весьма амбивалентной с художественной точки зрения музыки фьюжн и джаз-рока периода 1970–1980-х гг. вышеперечисленные участники квартета самостоятельно обратились к сфере постбопа в рамках преимущественно концертного проекта V.S.O.P. Трубочом в этом проекте выступил Фредди Хаббард, разительно отличавшийся от Дэвиса ярко выраженной горячностью, экспансивностью исполнения и значительно более развитым техническим потенциалом. Хаббарду была свойственна агрессивная подача музыкального материала с подчеркнутой экспансией, частыми «срывами», переходящими в скоростные последовательности мелких длительностей. Не лишним будет отметить, что данного исполнителя также с уверенностью можно охарактеризовать как трубача постбоповой ориентации.

Важнейшим этапом укрепления постбоповой эстетики являются ранние работы трубача и композитора Уинтона Марсалиса, среди записей которого наиболее значимы проекты периода 1980-х гг. Как и его старшему коллеге М. Дэвису, Марсалису крупно повезло с партнерами: самые

ранние сольные записи «украшены» замечательным тандемом пианиста Кенни Киркланда и барабанщика Джефа «Тейна» Уотса. Приоритетное место в данном собрании принадлежит записям *Think of One* (Columbia, 1983) и *Black Codes: From Underground* (Columbia, 1985). Для того, чтобы почувствовать и оценить эстетику постбопа, необходимо подробным образом ознакомиться с открывающей пластинку *Think of One* темой *Knozz-Moe-King*<sup>3</sup>. При прослушивании обеих работ не покидает ощущение преемственной связи этой музыки с наследием М. Дэвиса конца 1960-х гг. Наибольшая степень разработки идейного пласта Марсалиса наблюдается в записи *The Standard Time, Vol. 1* (CBS Records, 1987). На первый взгляд, в концептуальном плане это весьма ordinarily задуманная работа, материал которой формируется из наиболее «заигранных» джазовых стандартов. Особые качества *The Standard Time, Vol. 1* обуславливаются прихотливой интерпретацией представленного здесь материала. Достаточно обратить внимание на то, как организовано ритмическое пространство *April in Paris* или вступление к *Autumn Leaves*, чтобы понять, кем была вдохновлена столь модная в джазе 1990–2000-х гг. изошренная интерпретация ритмики. Собственно преобразование ритмики также выступает одним из отличительных качеств музыкального языка постбопа. В джазовых работах XXI в. значительно возрастает удельный вес материала, создаваемого в нечетных, а также переменных размерах. Подобные качества демонстрировались в джазе 1960-х крайне редко, но сейчас, напротив, получают широкое распространение.

Интерес крупных современных музыкантов к постбопу чрезвычайно велик. Нельзя не упо-

мянуть имена, получившие известность в джазе 1990-х годов: саксофонисты Кенни Гаррет, Джошуа Редман, трубачи Алексей Сипягин, Николас Пейтон, Рассел Ганн, пианисты Бред Мелдау, Джоуи Кальдерацци, Оррин Эванс, Джефффри Кизер. Все эти музыканты не только представляют различные градации постбопа, но и соответствуют известному определению «*молодые львы*», которое было дано международной музыкальной критикой молодым и целеустремленным джазменам, вышедшим на сцену в 1980–1990-е годы. К настоящему времени перечисленные исполнители находятся в зрелом возрасте и беспрепятственно могут быть отнесены к категории нынешних мэтров.

Что же касается молодого поколения, здесь фактически все музыканты, не придерживающиеся особой консервативной тенденции (*то есть целенаправленно не играющие в каком-то определенном стиле джаза первой половины XX в.*), системно связаны с постбоповым лексиконом. Среди множества имен необходимо выделить персону молодого альтиста Эммануэля Уилкинса, чей релиз *Omega* (Blue Note, 2020), а точнее – номер «*Warriors*», открывающий данный диск, – может быть назван едва ли не самым удачным современным примером постбопового мышления. Подобно самому Уилкинсу, все участники его квартета – молодые музыканты, родившиеся в конце XX – начале XXI вв. Достаточно сравнить импровизацию самого Уилкинса в «*Warriors*» с классическими соло саксофонистов эпохи Чарли Паркера или использовать аналогичное сравнение применительно к пианисту квартета Мику Томасу, чтобы понять, в какую сторону движется постсовременный бибоп.

### •—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

<sup>1</sup> При этом не следует забывать, что путь к данной более комплексной и в конечном счете куда более интересной видовой разновидности языка современного джаза был проложен исполнителями, которых джазовое сообщество обычно причисляет к хардбопу: Ли Морган, Вуди Шоу, Сонни Кларк, Бенни Мопин и др.

<sup>2</sup> С отзывами читателей можно ознакомиться, набрав в рамках основного сервиса Amazon название книги «*Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*».

<sup>3</sup> Выделим представляющий несомненный интерес для специалистов, занимающихся музыкой У. Марсалиса, вариант исполнения «*Knozz-Moe-King*», представленный на двойном концертном альбоме «*Live at Blues Alley*» (Columbia, 1988). Состав ансамбля немного отличается от того, который привлекался для записи самых ранних дисков Уинтона, за исключением ударника Джефа Уотса, последовательно работавшего с Марсалисом на протяжении 1980-х гг. Марсалис импровизирует в указанном номере в не характерной для себя манере, напоминающей Ф. Хаббарда: играет протяженные слитные фразы в быстром темпе, демонстрируя недюжинную технику. При этом возникает ощущение «натужности» и общего нарушения координации между музыкантами. Данное впечатление подтверждается и отзывом самого Марсалиса, упомянувшего в интервью И. Айверсону, что в процессе исполнения барабанщик не прислушивался к нему, разрушив ритмическую целостность номера в указанной концертной версии [20]. Материал записи интересен прежде всего демонстрацией того, как Марсалис, чей исполнительский стиль находился тогда в стадии формирования, осваивал и апробировал различные джазовые модели.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 496 с.
2. Барбан Е. С. Джазовый словарь. СПб.: Композитор, 2014. 368 с.
3. Фейертаг В. Б. Джаз: Энциклопедический справочник. СПб.: Скифия, 2014. 696 с.
4. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2004. 24 с.
5. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Нижний Новгород, 2003. 176 с.
6. Berendt I., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
7. Gioia T. History of Jazz. New York: Oxford University Press, 2021. 453 p.
8. Henry C. B. Global Jazz: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2022. 378 p.
9. Silver H. Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver. Ed. by P. Pastras. Los Angeles: University of California Press, 2006. 264 p.
10. Catalano N. Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York: Oxford University Press, 2001. 232 p.
11. Theard M. C. It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles: They Are Divine Books, 2018. 202 p.
12. Rosental D. H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York: Oxford University Press, 1992. 208 p.
13. Mathieson K. Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965. London: Canongate Books, 2012. 436 p.
14. Преснякова И. А. Джазовая терминология как коммуникативный барьер // Мир образования – образование в мире. 2018. № 2. С. 204–211.
15. Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
16. Waters K. The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968. New York: Oxford University Press, 2011. 320 p.
17. Waters K. Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 192 p.
18. Chinen N. Playing Changes, Jazz for the New Country. New York: Pantheon books, 2018. 288 p.
19. Шак Ф. М. Феномен джаза: моногр. Краснодар: КГУКиИ, 2009. 157 с.
20. Iverson I. Interview with Wynton Marsalis. Part 2. URL: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2> (дата обращения: 15.07.2022).

## REFERENCES

1. Kinus Yu. Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: The sources and development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 496 p.
2. Barban E. Dzhazovyy slovar' [Jazz Dictionary]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 368 p.
3. Feyertag V. Dzhaz: Entsiklopedicheskiy spravochnik [Jazz: Encyclopedic Reference Book]. St. Petersburg: Skifiya, 2014. 696 p.
4. Fisher A. Garmoniya v afroamerikanskom dzhaze perioda stilevoy modulyatsii – ot svinga k bibopu [Harmony in Afro-American Jazz of style modulation period: From swing to bebop]: Abstract of Ph. D. Thesis. Magnitogorsk, 2004. 24 p.
5. Livshits D. Fenomen improvizatsii v dzhaze [Phenomenon of Improvisation in Jazz]: Abstract of Ph. D. Thesis. Nizhniy Novgorod, 2003. 176 p.
6. Berendt I., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
7. Gioia T. History of Jazz. New York: Oxford University Press, 2021. 453 p.
8. Henry C. B. Global Jazz: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2022. 378 p.
9. Silver H. Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver. Ed. by P. Pastras. Los Angeles: University of California Press, 2006. 264 p.
10. Catalano N. Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York: Oxford University Press, 2001. 232 p.



11. *Theard M. C.* It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles: They Are Divine Books, 2018. 202 p.
12. *Rosental D. H.* Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York: Oxford University Press, 1992. 208 p.
13. *Mathieson K.* Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965. London: Canongate Books, 2012. 436 p.
14. *Presnyakova I.* Dzhazovaya terminologiya kak kommunikativnyj bar'er [Jazz terminology as communicative barrier]. In: *Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire* [World of Education – Education in the World]. 2018. No. 2. Pp. 204–211.
15. *Yudkin J.* Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
16. *Waters K.* The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968. New York: Oxford University Press, 2011. 320 p.
17. *Waters K.* Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 192 p.
18. *Chinen N.* Playing Changes, Jazz for the New Country. New York: Pantheon books, 2018. 288 p.
19. *Shak F.* Fenomen dzhaza [Phenomenon of Jazz]: monograph. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2009. 157 p.
20. *Iverson I.* Interview with Wynton Marsalis. Part 2. URL: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2> (date of application: 15.07.2022).

### **Ся Юй**

аспирант кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
[992009176@qq.com](mailto:992009176@qq.com)  
ORCID: 0000-0003-0023-7748

### **Xia Yu**

Postgraduate student at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
[992009176@qq.com](mailto:992009176@qq.com)  
ORCID: 0000-0003-0023-7748

### **Шак Федор Михайлович**

доктор искусствоведения, доцент  
кафедра инструментального джазового исполнительства  
Российская академия музыки им. Гнесиных  
Россия, 121069, Москва  
[fedorshak@gmail.com](mailto:fedorshak@gmail.com)  
ORCID: 0000-0001-5915-7051

### **Fedor M. Shak**

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Instrumental Jazz Performing Art  
Gnessins Russian Academy of Music  
Russia, 121069, Moscow  
[fedorshak@gmail.com](mailto:fedorshak@gmail.com)  
ORCID: 0000-0001-5915-7051