

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_71

СЯ ЮЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РАННИЕ ЗАПИСИ УИНТОНА МАРСАЛИСА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СТИЛИСТИКИ ПОСТБОПА

В современной джазовой истории особое место принадлежит трубачу Уинтону Марсалису, особенности профессиональной карьеры которого связаны с областями современного джазового и академического исполнительства, музыкальной педагогики, продюсирования и административного руководства культурными институциями. Внимание автора статьи концентрируется на ранних творческих проектах У. Марсалиса, датируемых 1980-ми годами. Эти записи представляют несомненный исследовательский интерес в аспекте индивидуального преломления стилистики джазового постбопа. Период формирования соответствующих тенденций в джазовом искусстве приходится на вторую половину 1960-х годов и связывается главным образом с деятельностью второго квинтета трубача М. Дэвиса. В статье прослеживаются преемственные связи, констатируется влияние идей М. Дэвиса на упомянутые проекты У. Марсалиса. Рассматриваются важнейшие этапы профессионального становления и весьма успешной самореализации У. Марсалиса в области академического исполнительства, благодаря которой трубач смог вполне убедительно позиционировать себя как в джазовом, так и в академическом ракурсах. Оценивая ранние джазовые записи У. Марсалиса, автор статьи отмечает видимый академизм индивидуального звучания, относительно слабый свинг и отсутствие специфических исполнительских эффектов. Обращаясь к дискуссиям в сообществе джазовых теоретиков, отзывающихся о названных проектах У. Марсалиса как эпигонских, пассивно копирующих более ранние стили и манеры, автор статьи выявляет необоснованность указанной точки зрения. Далее обосновывается мнение, согласно которому ранние творческие работы данного музыканта необходимо рассматривать в качестве художественно самостоятельного, наделенного подлинной зрелостью и самобытностью феномена современной джазовой истории.

Ключевые слова: эволюция джазовых стилей, Майлз Дэвис, Уинтон Марсалис, постбоп, бибоп, хардбоп, терминология джаза.

Для цитирования: Ся Юй. Ранние записи Уинтона Марсалиса в контексте развития стилистики постбопа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 71-77.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_71

XIA YU

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE EARLY RECORDS OF WYNTON MARSALIS IN THE CONTEXT OF POST-BOP STYLISTICS DEVELOPMENT

A trumpeter Winton Marsalis occupies a special place in modern jazz stylistics. The peculiarities of this musician's career are connected with the fields of modern jazz performance, academic performance, pedagogy and administration of cultural institutions. The attention of the author of the article is focused on the consideration of an early set of recordings dating from the 1980s, which are of undoubted interest from the point of view of the stylistics of jazz post-bop. The period of formation of post-bop ideas in jazz practice falls on the second half of 1960s and it is mainly associated with the work of the second quintet

of the trumpeter M. Davis. The continuity and influence of Davis' ideas on Marsalis' works are traced. Attention is paid to the effective practices of Marsalis in the field of academic performance, thanks to which the trumpeter demonstrates himself equally effectively both in jazz and academic perspectives. As a result, the trumpeter's early jazz recordings show rather academic sound production, relatively weak swing and lack of expressive performance effects. Turning to the discussions in the community of jazz theorists who perceive Marsalis' works as the result of feeble imitation and copying of previously created styles and manners, the author of the article takes the opposite point of view. The opinion is expressed according to which the considered range of Marsalis' creative works should be analyzed as an independent element of late jazz history endowed with genuine artistic maturity and originality.

Keywords: evolution of jazz styles, Miles Davis, Wynton Marsalis, post-bop, bebop, hard-bop, jazz terminology.

For citation: Xia Yu. *The early records of Wynton Marsalis in the context of post-bop stylistics development // South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 4. Pp. 71-77.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_71

В истории джазового искусства представляется возможным обозначить несколько типов музыкантов, различаемых по признаку их отношения к немусыкальным сферам творческой карьеры. К первому типу в подобной классификации допустимо причислить джазменов, чьи художественные особенности, профессиональные устремления и тип мышления вполне исчерпываются миром музыкального искусства. Не ставя перед собой задачу сформировать подробный список, назовем лишь некоторые имена: О. Питерсон, С. Гетц, Л. Конитц, Л. Тристано. Упомянутые джазмены – от предельно доступного, тяготеющего к броскому музыкальному языку и экстравертной манере высказывания О. Питерсона до погруженного в глубинные музыкальные медитации незрячего интеллектуала Л. Тристано – по сути, не претендовали на взаимодействие с более сложным набором политических и социокультурных смыслов.

Ко второму типу данной классификации можно отнести музыкантов, ареал влияния которых выходит за пределы собственно музыкального искусства. Видимая пассионарность этих джазменов, охватывающая многообразные художественные аспекты, смыкается с областями управленческой карьеры, культурного ранжирования, а в некоторых случаях – с политизированными концептуальными воззрениями на культуру вообще. Среди музыкантов подобного рода особое место принадлежит Уинтону Марсалису, последовательно утверждающему теснейшую взаимосвязь между исполняемой им музыкой, сценическим имиджем и декларируемым подходом к актуальной ситуации бытования джаза, его общекультурному статусу. При этом конкретная модель художественной эстетики, обусловленная поддержкой умеренно консервативных джазовых течений и реализуемая в творческой деятельности Марсалиса, равным образом предопределяет его

установки в области арт-менеджмента и джазового продюсирования.

Активизировав исполнительскую карьеру во второй половине 1970-х годов, Марсалис достаточно быстро развивался сразу в двух профессиональных ипостасях – как джазовый музыкант и академический исполнитель. В отличие от других трубачей своего времени, связанных с джазом, Уинтон прошел весьма основательную школу. Происхождение Марсалиса из музыкальной семьи довольно часто воспринимается в качестве одного из факторов, предопределивших его творческий облик. Действительно, отец трубача, консервативно мыслящий джазовый пианист и опытный педагог, был широко известен в соответствующей среде Нового Орлеана. Между тем, определяющей чертой, характерной для раннего этапа исполнительской карьеры Марсалиса-младшего, является крепкая инструментальная база, сформированная под руководством академических исполнителей. В новоорлеанские годы педагогом Марсалиса выступил трубач Дж. Янсен, который затем порекомендовал молодого музыканта, решившего сменить место жительства, авторитетному старшему коллеге – выдающемуся преподавателю академической трубы Уильяму Ваккиано. Профессиональное реноме этого специалиста, подготовившего десятки опытейших оркестровых трубачей и лидеров оркестровых коллективов, удостоверяется выходом в свет обстоятельного монографического очерка, посвященного его педагогической деятельности. Вступительное слово Марсалиса, предпосланное упомянутому очерку, содержит упоминание о сравнительно кратком (1979–1981 гг.), но весьма продуктивном периоде учебы в классе Ваккиано [1, р. XIII]¹. По всей вероятности, общаясь в те годы с маститым педагогом, отрицательно относившимся к джазу, Марсалис старался не афишировать собственные исполнительские интересы. Как от-

мечает Е. С. Барбан, присутствовавший в 1986 г. на исполнении 24-летним Марсалисом академической программы (при участии Лондонского симфонического оркестра), молодой трубач действительно показал впечатляющий уровень интерпретации сложных произведений: сюиты из балета «Билли Кид» А. Копленда, увертюры из semi-оперы «Королева индейцев» Г. Перселла, Концерта для трубы с оркестром И. Н. Гуммеля и цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в оркестровке М. Равеля [2, с. 136]. Следует подчеркнуть, что работа в качестве оркестрового солиста, исполняющего академическую музыку, была для Марсалиса не просто опытом самоутверждения как джазового музыканта, но вполне закономерной и органичной составной частью профессиональной самореализации².

Явным академизмом в области звукоизвлечения характеризуются важнейшие джазовые записи Марсалиса 1980–1990-х годов, среди которых явственно выделяются этапные для джазовой истории конца XX века проекты *Think of One* (Columbia, 1983), *Black Codes: From the Underground* (Columbia, 1983) и *Standart Time – Volume 1* (Columbia, 1987). Упомянутые записи, как будет показано далее, важны и в музыкально-стилистическом, и в собственно исполнительском аспектах. Во всех перечисленных работах прослеживается академическая рафинированность, заметная в каждой фразе, исполняемой Марсалисом. Музыкант играет с предельной локализацией и четкостью, избегая характерной для признанных джазовых трубачей экспрессивности и легкой небрежности. Данные качества особенно заметны в темах, предполагающих подключение эмоциональных регистров, например, *Knozz-Moe-King*. Многие из трубачей того времени, на которых равнялся Марсалис, включая Фредди Хаббарда и Ли Моргана, в процессе исполнения упомянутой композиции, скорее всего, продемонстрировали бы высокую степень интонационной лабильности и различные звуковые эффекты. Марсалис же, напротив, генерирует чеканные фразы, их оформление и взаимная пикировка с ритм-секцией не просто звучат зрело и законченно, но обнаруживают масштабные связи с продвинутыми разновидностями современного бибопа и хардбопа. После прослушивания *Knozz-Moe-King* и некоторых других композиций, представленных в *Think of One*, может создаться впечатление, будто импровизационные партии кто-то выписал нотами, а затем передал опытному академическому трубачу для дальнейшего исполнения.

Представляется необходимым уточнить стилистические особенности трех упомянутых проектов, изначально вызвавших бурные спо-

ры и весьма разноречивые мнения джазовых экспертов и публики. В ряде современных публикаций довольно обстоятельно прослеживается процесс трансформации стилей бибоп (классической фазы) и хардбоп в более сложное стилевое образование – «постбоп»³. Речь идет о синтезирующем феномене, основной целью которого является преобразование – рекомбинация сложившегося набора элементов джазовой лексики и семантических параметров импровизационного высказывания с целью большего усложнения, взаимодействия с крупнейшими достижениями музыкальной культуры второй половины XX века. Постбоп актуализирует постепенное «освобождение» от 32-тактовой формы ААВА, формируя обширное пространство возможностей в процессе структурирования инструментальной композиции и варьирования ритмических фабул. Возрастает удельный вес экспериментализма, благоприятствующего изобретению множественных ритмических иррегулярностей, которые возникают на протяжении «диалога» между барабанщиком и контрабасистом. В метрической организации музыкального материала все более активная роль отводится нечетным и переменным размерам. Значимый вклад в смысловое обогащение термина «постбоп» был внесен монографией Дж. Юдкина [4]. В частности, необходимо выделить основную мысль, развиваемую данным исследователем: в период с 1965 по 1968 годы квинтет трубача М. Дэвиса осуществил ряд важных записей, стилистическая основа которых заметно отличалась от работ названного музыканта, относящихся к более раннему времени. Это был интеллектуальный джаз, предъявляющий более высокий уровень требований к слушателям по сравнению с работами Дэвиса предыдущих десятилетий. Среди некоторых ключевых записей данного периода – *E.S.P.* (Columbia, 1965), *Miles Smiles* (Columbia, 1967), *Nefertiti* (Columbia, 1968). Анализируя некоторые из упомянутых работ, Дж. Юдкин высказывает мысль о непосредственном влиянии этой музыки на процесс возникновения будущего феномена постбопа.

Исследовательские разногласия и отсутствие профессионального консенсуса в терминологических обозначениях постсовременных разновидностей бибопа существуют довольно давно. Так, наряду с использованием упомянутого выше термина «постбоп», джазовое сообщество порой склонно именовать подобные образцы музыки «необопом». Как отмечает музыковед Ю. Г. Кинус, «в 80-х гг. XX в. <...> появился способ исполнения джаза, получивший... название «необоп» [6, с. 473]. В качестве «основных представителей» последнего цитируемый автор называет

У. Марсалиса, исторически более поздних Т. Бланшара, Б. Линча, Р. Харгрива и др. [Там же].

Иная дефиниция необопа, сформулированная Е. С. Барбаном, структурно организована как в целом негативное суждение об указанном феномене. Исследователь констатирует, что в джазовых процессах 1980-х годов обнаруживаются «контрреформационные» с музыкальной точки зрения тенденции, связанные с «...возвратом... к эстетическим корням джаза, к его классике, к джазовому мейнстриму. Это ретродвижение, – заключает автор, – нередко ошибочно называют джазовым стилем и именуют *необопом*» [7, с. 317]. Особого внимания в данном случае заслуживает тот факт, что нежелание Е. С. Барбана признавать постбоповое движение в качестве стиля основывается на субъективном экспертном мнении. Помимо «необопа», в современной джазологии отдельными авторами используется термин «неоклассический джаз». В толковании М. Гридли «неоклассические» черты опять-таки присущи джазу 1980–1990-х годов, который утверждался в творчестве молодого поколения музыкантов, подражавших хардбопу и стилю М. Дэвиса 1960-х [8, р. 257].

Как нетрудно догадаться, смысл терминов «постбоп» и «необоп» идентичен. Целесообразность применения термина «постбоп» в качестве предпочтительного обосновывается главным образом возможностью дезавуировать его двусмысленные толкования, весьма распространенные сегодня⁴. Сложность заключается в том, что постбоп не желают признавать в качестве стиля, попутно снабжая его современных приверженцев ярлыком эпитонства. В действительности проблема эпитонства в джазе крайне дискуссионна. Многие элементы педагогических систем, принятых ведущими современными центрами джазового образования, строятся на освоении устойчивых ремесленных навыков, ведущих к тому же эпитонству. Молодому музыканту в процессе развития импровизационных умений всегда нужно на кого-то равняться, формируя собственную джазовую идентичность.

Существенная часть записей Марсалиса периода 1980-х годов характеризуется углубленным переосмыслением концептуальных идей, первоначально озвученных М. Дэвисом во второй половине 1960-х. Влияние Дэвиса на стиль Марсалиса прослеживается вполне очевидным образом. Для того, чтобы убедиться в обоснованности данного утверждения, следует внимательно сосредоточиться на манере М. Дэвиса, демонстрируемой в таких композициях второго квинтета, как *Prince of Darkness (Sorcerer, Columbia, 1967)*. После этого можно обратиться к любому из постбоповых темповых номеров, представ-

ленных на записях Марсалиса указанного периода, в частности, к упоминавшемуся ранее, буквально насыщенному *дэвисовскими* интонациями *Knozz-Moe-King* или к блестящей композиции *Delfayo's Dillemma*, включенной в более позднюю работу *Black Codes (From The Underground)*. По сути, *Knozz-Moe-King* в плане музыкального языка представляет собой очевидное возвращение к Дэвису 1960-х с поправкой на больший академизм и готовность к импровизации в подвижных темпах. Подобный исполнительский ракурс, характеризуемый несколько ослабленным свинговым чувством, общей рафинированностью, педантизмом и чистотой звука выдерживался Марсалисом примерно до 1988 года, после чего исполнительская манера джазмена разительно изменилась: теперь прослеживаются многочисленные связи со стилями афроамериканских трубачей самых разных эпох и привнесение всевозможных колористических, сонорных и звукоимитационных выразительных приемов игры. В 1990-е годы звучание трубы Марсалиса приобрело собирательную направленность, отмеченную не только влиянием представителей интеллектуального джаза наподобие М. Дэвиса, но и широким диапазоном стилистических аллюзий наследия джазовой классики (К. Терри, Р. Стюарт, К. Уильямс, Р. Эддридж и др.).

Необходимость углубленного исследовательского освещения ранних проектов Марсалиса обуславливается их ощутимым влиянием на стилистику целого ряда записей в сфере акустического джаза, датируемых 1990-ми годами. В джазовой журналистике и популярных книжных изданиях последних десятилетий широко распространено выражение «молодые львы» – обобщающее именование нового поколения солистов, возглавивших художественные процессы акустического мейнстрима (Н. Пейтон, Т. Бланшар, К. Гарретт, Д. Редман и др.). Дистанцируясь от поверхностных журналистских суждений, адресуемых поколению «молодых львов» международной джазовой прессой, обратим внимание на исторически значимый аспект. Стилистические особенности перечисленных джазовых исполнителей соотносятся прежде всего с достижениями постбопа. К примеру, Н. Пейтон и Т. Бланшар периода 1990-х следовали в идейном фарватере, обозначенном Марсалисом. Глубокие взаимосвязи выявляются при аналитическом изучении одной из работ трубача Р. Ганна – *Gunn Fu* (High Note Records, 1997), в которой отдельные интерпретации стандартов буквально воспроизводят основные творческие достижения Марсалиса и его коллег периода 1980-х⁵.

Любопытное, хотя и спорное мнение высказывается в работе М. Гридли, утверждающего,

что Марсалис пытался подражать Дэвису путем обретения сходства не только в индивидуальной стилистике, но и в манере импровизации других участников джазового ансамбля. Согласно указанному автору, Марсалис «...нанял музыкантов, способных играть в стиле аккомпаниаторов Дэвиса, таких как Кенни Киркленд, отличавшийся удивительным сходством со стилем Херби Хэнкока. С той же целью он нанял своего старшего брата Бренфорда Марсалиса, в то время – ученика Уэйна Шортера» [8, р. 257]. Позиция Гридли выглядит уязвимой, поскольку окружение Марсалиса, включая барабанщика Дж. Уотса и в особенности пианиста К. Киркленда, отличалось чрезвычайно высоким уровнем оригинальности собственных идей. Киркленда весьма сложно назвать эпигоном Хэнкока, тем более что вклад первого из них в джазовое фортепианное искусство по-настоящему осмысливается только в наши дни. В частности, опубликованы исследовательские работы, авторами которых осуществляется подробный анализ джазовой эстетики, стилистики и гармонического мышления К. Киркленда (см.: [9; 10]). Изучение указанных работ позволяет наглядно убедиться в экстраординарной одаренности этого пианиста, крайне недооцененного при жизни.

Более продуктивный сравнительный анализ, по-видимому, должен основываться на сопоставлении коллективного ансамблевого вклада в записях второго квинтета Дэвиса и рассматриваемых опусах Марсалиса. В обоих случаях уникальность звучания ансамбля достигается не только за счет бесспорного таланта лидера, но и благодаря одаренным и весьма неординарно для своего времени импровизирующим сайдменам, из чего проистекает уместность подобного сопоставления. Сам М. Дэвис и окружающие его музыканты Р. Картер, У. Шортер, Х. Хэнкок, Т. Уильямс оказали непосредственное влияние на формирование основополагающих представлений об ансамблевой игре и стилистике у целого ряда представителей новых поколений джазового искусства. Среди молодежи, воспринявшей соответствующие концептуальные устремления, явственно выделяется У. Марсалис, который утверждает приоритетную роль акустического постбопového мышления; при этом одной из главенствующих целей последнего становится интеллектуально насыщенная и взыскательная к уровню слушательской аудитории переработка рудиментов бибопа. Вышедшие из коллектива Марсалиса музыканты К. Киркленд и Д. Уотс появляются затем на знаковых постбопových записях других джазменов 1990-х (К. Гарретт), фор-

мируя в профессиональном сообществе вполне отчетливые параллели со звучанием прежнего коллектива Марсалиса.

В этой связи необходимо констатировать, что стиль первых записей Марсалиса представляет собой важный прецедент. Более того, в историческом контексте данный стиль можно локализовать как самостоятельное и художественно убедительное явление последнего двадцатилетия XX века. Непризнание джазовым сообществом данного факта мотивируется, скорее всего, противоречивым отношением к несколько одиозной фигуре Марсалиса в целом. Не будем забывать, что последний оказался одним из наиболее интегрированных в высшие управленческие процессы джазовых музыкантов XX – начала XXI столетия. Вполне очевидно и другое. Как отмечают Д. Уоллес и А. Макграттан, авторы комплексного исследования, посвященного изучению истории трубы, «только с появлением джаза труба обрела тот раскрепощающий импульс, который позволил ей освободиться от установленных ограничений, воспринимаемых как исполнителями, так и публикой. <...> Позднейшее освоение Марсалисом классической трубы и ее традиционного репертуара должно было оказать глубокое влияние не только на будущее трубы, но и на историю джаза» [11, р. 265].

Завершая статью, выделим ряд важных положений, характеризующих вклад У. Марсалиса в художественные процессы современного джазового искусства. Работы выдающегося трубача периода 1980-х, начиная с диска *Think of One*, должны рассматриваться в аспекте многогранной творческой преемственности, отсылающей к историческому (хотя и весьма краткому) периоду функционирования второго квинтета М. Дэвиса. Подобно тому как записи Дэвиса классифицируются по историческим периодам, в каждом из которых осуществляется изменение стилевых «надстроек», в художественной эволюции Марсалиса происходит аналогичный процесс: работы 1980-х годов характеризуются существенными достижениями в области индивидуализации стиля, оказавшими воздействие на многочисленных джазменов 1990-х, таких как трубачи Р. Харгров, Н. Пейтон, Т. Бланшар, Р. Ганн, О. Дэвис и другие. Следовательно, в исторической иерархии периода становления постбопа раннее творчество У. Марсалиса занимает одно из весьма значимых мест, оказываясь при этом в тени более поздних его достижений, относящихся к сферам управленческой деятельности (Линкольн-центр), работы с оркестрами, продюсирования и джазовой педагогики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Примечательно, что вступление к биографическому очерку Б. Шука, подробно освещающему деятельность Уильяма Ваккиано – педагога, написано именно Марсалисом, который упоминает о занятиях со своим наставником. Не обделяются вниманием и визиты домой к пожилому Ваккиано, в ходе которых учитель и ученик беседовали не столько о музыке, сколько об экзистенциальных проблемах бытия [1, р. XIV]. Известно, что Ваккиано занимался и с Майлзом Дэвисом. Впрочем, занятия с Дэвисом были менее регулярными и носили скорее консультативный характер.

² Для раскрытия данной мысли напомним о творческих опытах популярных джазовых пианистов (К. Джарретт, Ч. Кория и др.), исполнявших различные академические опусы. Подобные записи могут представлять интерес в качестве интересных экспериментов, ориентируемых на конкретную аудиторию – поклонников данного исполнителя. Будет ли эксперт, музыковед или филофонист целенаправленно слушать, а самое главное, повторно прослушивать релизы Кория и Джарретта, пытающихся проявить себя в амплу академических пианистов, – большой вопрос. С «классическим» Марсалисом ситуация несколько иная, поскольку представленные в виде филофонических артефактов образцы его прочтений академической музыки абсолютно самодостаточны. В дискографии музыканта фигурируют 19 записей академического репертуара.

³ См. об этом подробнее: [3; 4; 5].

⁴ Указанная проблема освещается в специальной статье – см.: [3].

⁵ В качестве подтверждения достаточно сопоставить вступление к *Oleo* на указанном диске Р. Ганна со вступлением к *April in Paris* в *Marsalis Standard Time – Volume I* (Columbia, 1987). Особое внимание следует уделить ритмической трактовке стандартов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Shook B. A. Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano. Denton (Texas): University of North Texas Press, 2011. 94 p.
2. Барбан Е. С. Джазовые контакты: Встречи и судьбы: От Дюка Эллингтона до Орнетта Колмана. СПб.: Композитор, 2021. 268 с.
3. Ся Юй, Шак Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 101–109.
4. Yudkin J. Miles Davis, *Miles Smiles*, and the Invention of Post-Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
5. Waters K. Post-bop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 240 p.
6. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 496 с.
7. Барбан Е. С. Джазовый словарь. СПб.: Композитор, 2014. 368 с.
8. Gridley M. C. Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.
9. Haidu N. DOCTONE: An Oral History of the Legendary Pianist Kenny Kirkland (1955–1998) / ed. by M. McDonald. New York: Independent publ., 2020. 209 p.
10. Dean G. Kenny Kirkland's harmonic and rhythmic language: A model for the modern jazz pianist. New Albany (Indiana): Jamey Aebersold Jazz, Inc., 2022. 85 p.
11. Wallace J., McGrattan A. The Trumpet. New Haven: Yale University Press, 2011. 352 p.

REFERENCES

1. Shook B. A. Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano. Denton (Texas): University of North Texas Press, 2011. 94 p.
2. Barban E. Dzhazovye kontakty: Vstrechi i sud'by: Ot Dyuka Ellingtona do Ornetta Kolmana [Jazz contacts: Encounters and Destinies: From Duke Ellington to Ornette Coleman]. St. Petersburg: Kompozitor, 2021. 268 p.
3. Xia Yu, Shak F. Dzhazovyj stil' postbop: k istorii vozniknoveniya i evolyutsii termina [Jazz style post-bop: towards the history of beginnings and evolution the term]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 3. Pp. 101–109.
4. Yudkin J. Miles Davis, *Miles Smiles*, and the Invention of Post-Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
5. Waters K. Post-bop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 240 p.
6. Kinus Yu. Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: origins and development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 496 p.
7. Barban E. Dzhazovyj slovar' [Jazz Dictionary]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 368 p.
8. Gridley M. C. Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.

9. *Haidu N.* DOCTONE: An Oral History of the Legendary Pianist Kenny Kirkland (1955–1998). Ed. by M. McDonald. New York: Independent publ., 2020. 209 p.
10. *Dean G.* Kenny Kirkland's harmonic and rhythmic language: A model for the modern jazz pianist. New Albany (Indiana): Jamey Aebersold Jazz, Inc., 2022. 85 p.
11. *Wallace J., McGrattan A.* The Trumpet. New Haven: Yale University Press, 2011. 352 p.

Ся Юй

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
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
ORCID: 0000-0003-0023-7748