

А. С. СКРЯБИНА

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

УДК 78.03

К ВОПРОСУ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ДЖАЗОВОГО СТИЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АМЕРИКАНСКИХ ДЖАЗОВЫХ ПИАНИСТОВ 40–50-х ГОДОВ XX ВЕКА)

Проблема целостного анализа индивидуального стиля в джазовой музыке сложна и многоуровневая. Она включает в себя сразу несколько составляющих – от сугубо музыкальных средств, из которых складывается исполнительская палитра мастера, до немусикальных факторов, таких как особенности психики и физиологии исполнителя, социально-культурная обстановка, в которой происходило становление его личности, внутренние и внешние авторитеты, повлиявшие на формирование творческого метода. Все названные уровни тесно взаимосвязаны; более того, существует взаимосвязь и внутри каждого из них. Так, например, общеизвестные признаки, по которым можно провести анализ музыкального языка, касаются многих его сторон – в их число входят мелодия, гармония, ритм, фразировка, ладовое мышление, специфически джазовые штрихи, фактура и т. д. И зачастую они не поддаются аналитической дифференциации на отдельные составляющие: одно возникает из другого, затем влияет на третье. В совокупности они рожают цельный звуковой образ.

При всём многообразии, законченности и стройности концепций стиля в классическом музыковедении единой теории джазового стиля ещё не существует. Поиск её соответствия с принятыми в искусствоведении представлениями о стиле сталкивается с препятствием. Им служит импровизационная специфика джазового мышления и основополагающая роль главной фигуры (импровизирующего музыканта) – с его индивидуальностью, психофизическими особенностями, содержательной направленностью творчества и свободой выбора средств выражения музыкальной идеи, – которые имеют определяющее значение в изучении стилевых законов в джазовой музыке.

Рассмотрение индивидуальных стилевых особенностей отдельного музыканта необходимо предварить характеристикой исторических и музыкальных процессов, которые превалировали в Америке в 40-х годах XX века.

В истории джаза, как известно, смена стилевых направлений происходила стремительно, с невероятной скоростью. Но если поначалу годов развития джаза протекало относительно плавно, без карди-

нальных и революционных изменений, то начиная с 1940-х стилевые течения стали меняться с бешеной скоростью, в буквальном смысле наступая на пятки друг другу. Не успевали ассимилироваться в умах музыкантов и слушателей одни тенденции, как появлялась личность, привносящая в сложившийся музыкальный язык новые идеи.

Необходимо отметить, что временной промежуток, взятый в рамки нашего исследования (эпоха бибоба) знаменателен тем, что личность музыканта-импровизатора провозглашается здесь едва ли не главной ценностью. Исследователь Б. Гнилов, рассматривая историю джаза, отмечает, что музыка, существовавшая до конца 1930-х годов, «олицетворяет подчёркнутую оптимистичность ... победоносное настроение процветающей страны в звучании больших свинговых оркестров» [1, с. 35]. Но ускоренный ритм экономического и культурного развития, характеризующий материальный прогресс, новейшие достижения науки и техники, стремительное преобразование быта в США сочетались с ростом консерватизма и воинственного индивидуализма. Социальные конфликты внутри страны принимали всё более обострённую форму, что обусловлено различными социальными, расовыми, эстетическими и психологическими причинами.

В музыкальной сфере это отобразилось конфликтом между приверженцами «старого» джаза и последователями новых направлений. Наличие двух систем, руководствующихся разными эстетическими принципами, было связано с изменением содержательных ориентиров: в 40-е годы был намечен путь выхода джаза за пределы лёгкой музыки. Музыканты, создававшие новую музыку, имели уже другое мировоззрение, будучи опылёнными социальной средой, их окружавшей. Новое поколение было радикально настроено против положения афроамериканцев в обществе и социальной функции джаза как таковой. Объединённые общей идейной направленностью, они начали создавать музыку, значительно отличающуюся от прежде звучавшей на сценических площадках. Это резко изменило социальное положение джаза и, соответственно, джазмана.

Развитие джазового искусства и появление новых направлений строится по принципу реакции на

предыдущее, изжившее себя (с точки зрения нового художника) течение. В эпоху бибоба такая реакция была вызвана, с одной стороны, тотальной коммерциализацией и заштампованностью джаза свинговой эпохи, с другой, – возможностью самоутверждения афроамериканского художника в условиях известного расового неравенства.

Непосредственными создателями стиля бибоб считаются трубач Диззи Гиллеспи и саксофонист Чарли Паркер. Внесённые ими новшества коснулись практически всех сторон музыкального языка – мелодии, ритмической организации, фразировки, гармонии, фактуры и темпа.

Мелодические линии бибоба не имели никакого сходства с теми, которые звучали в предыдущих периодах развития джазовой музыки. Боповые мелодии можно охарактеризовать как дискретные. В отличие от континуальных линий, выстраиваемых в импровизациях представителями традиционного джаза и эры свинга, музыканты-боперы деформировали мелодию, она «нервозна, а местами даже депрессивна» [2, с. 317]. Исследователь Ю. Кинус указывает, что деформация мелодической линии «в первую очередь касается расширения звуковой системы в сторону хроматизации, что нашло отражение в тональной основе и, отчасти, в гармонической обусловленности мелодики» [там же].

Изменения в области гармонии связаны с её расширением и усложнением. Большинство джазовых стандартов, созданных ранее 1940-х годов и уже ставших к тому времени классикой, если и отличались ярким мелодизмом, то далеко не всегда выделялись гармоническими изысками. В основном все они построены на часто используемом в джазовой музыке гармоническом обороте II – V – I. Боперы усложнили этот и другие стандартные обороты внедрением побочных септ-, нон-, терцдецим- и ундецимаккордов, а также широким использованием альтерации некоторых ступеней аккорда. Таким образом, гармония бибоба изобиловала диссонансами.

Немаловажным фактором также явилась «ломка всего ритмического образа предшествующей джазовой музыки, что проявляется в изменении ритмической организации мелодики, в степени устойчивости её ритмического ряда, в ином способе фразировки» [2, с. 317]. Исполнитель на ударной установке теперь расставлял акценты в зависимости от того, как выстраивалась мелодическая линия солистом. Соответственно, игра на барабанной установке теперь приравнивалась к игре на мелодических инструментах. Также барабанщик подчёркивал не первую и третью долю такта, как это делали музыканты более раннего джаза, а вторую и четвёртую – такое явление получило название офф-бит, то есть выделение слабых долей такта.

Телониус Монк, Бад Пауэлл и Ленни Тристано – пианисты и композиторы, каждый из которых

внёс свой неповторимый и индивидуальный вклад в дальнейшие повороты хода событий истории джаза. В творчестве именно этих трёх музыкантов ярче всего проявилось преломление индивидуального начала в рамках принятого звукового идеала и константных критериев эпохи бибоба.

Бад Пауэлл явился, пожалуй, единственным пианистом, который полностью относил себя к последователям традиций бибоба. Его манеру можно назвать наиболее «хрестоматийным» вариантом воплощения канонических основ стиля бибоб. С одной стороны, на нём сказывалось влияние истинных боперов Паркера и Гиллеспи, с другой, в его игре отражались некоторые принципы, заложенные Монком, который никогда до конца не ассоциировал себя с бибобом.

Известно, что Пауэлл вырос в музыкальной семье и играть на инструменте начал уже с шести лет. Довольно быстро освоив азы фортепианного мастерства, к десяти годам он уже блестяще исполнял многие произведения Баха, Бетховена, Шопена и Листа. Но, получив определённую долю классического музыкального образования, в пятнадцать лет он бросил школу и начал играть в нью-йоркском клубе «Minton», где познакомился с Паркером, Гиллеспи, Монком и другими музыкантами-экспериментаторами.

Импровизации Пауэлла построены в основном из одноголосных мелодических линий в правой руке. Зачастую Пауэлл имитировал или модифицировал фразы, сыгранные на саксофоне Чарли Паркером. Они выстраиваются из быстрых пассажей с ломаной фразировкой. Известно, что большинство боповых композиций исполнялись в быстрых темпах, исключаящих напевность звучания. Обладая уникальной технической оснащённостью, Пауэлл успевал в запредельном темпе вместить группу из шестнадцатых длительностей, сгруппированных по пять, шесть, иногда семь нот под одним ребром, разбавляя пассажи триольными восьмыми, а также более мелкими длительностями в одну единицу времени.

К сожалению, сценической судьбе Бада Пауэлла не суждено было продлиться долгое время. В середине сороковых проявились первые серьёзные признаки его психического расстройства. Он страдал от приступов тяжелой депрессии, и психиатры установили, что депрессия стала лишь побочным эффектом шизофрении. Начиная с 1946 года, он неоднократно лежал в соответствующих клиниках, где в качестве метода лечения врачи применяли шоковую терапию.

Пианист продолжал регулярно выступать в нью-йоркских клубах и сделал ещё ряд записей, в дальнейшем оказавших большое влияние на многих музыкантов. Однако с середины 50-х годов Пауэлл всё реже стал появляться на сцене, а сде-



ланные им записи отличались небрежностью и механичностью. Его последний концерт состоялся в 1964 году в Карнеги-Холл. Состояние здоровья не позволило ему доиграть пьесу до конца, он ушёл со сцены.

Телониус Монк – один из самых странных и непостижимых героев джазовой эпопеи XX столетия. К его эксцентричности публика, критика и владельцы джазовых заведений привыкали долго. На сцене он появлялся в различных экстравагантных головных уборах, привезённых из разных стран им и его коллегами, пил чёрный крепкий кофе, а на рояле стояла пепельница, полная окурков. Монк часто вставал в то время, когда солировал другой музыкант, и начинал танцевать или кружиться. Самобытность проявлялась не только во внешнем виде и поведении, но и в импровизациях.

Формально Монк считается одним из революционеров бибоба. На самом деле же этот музыкант всегда стоял несколько в стороне от нового стиля, был своего рода авангардистом. Да и сам он никогда не считал себя бопером. Он творил вместе с его непосредственными создателями, но всегда стремился выйти за его рамки. Известный теоретик и историк джаза Леонард Фезер выразился по этому поводу так: «Монк имеет почти патологическую антипатию к использованию нужных звуков в ожидаемый момент» (цит. по: [7, с. 102]). При первом прослушивании создаётся впечатление, что пианист просто не попадает в нужные ноты, будто у него плохая техническая оснащённость. Однако дело вовсе не в этом. Телониусу Монку принадлежит выражение «Wrong Mistake». Это фразой он однажды остановил запись, объяснив продюсеру, что сознательно допустил подобную ошибку.

Безусловно, Телониус многому учился у других музыкантов, но как только он нашёл свой «неправильный» музыкальный язык, сбить его на нечто иное было невозможно. Так, уже в начальных тактах его импровизаций мы можем услышать интервалы малых и больших секунд во фразах. Часто Монк берёт несколько секундовых интервалов подряд. Причём, как правило, он специально подчёркивает их акцентом и соответствующим штрихом, создавая этим резкое диссонантное звучание.

Острохарактерные явления, выделяемые с позиции авторского стиля, лежат также в сфере гармонии. О. Коваленко характеризует гармоническое мышление пианиста так: «Монк часто прибегает к полноразмерным гармониям, чрезмерно внимателен к сонорным качествам созвучий, концентрируя внимание на секундовых гроздьях. Оригинальность гармонии Монка связана с особыми принципами аранжировки аккордики и функциональных оборотов» [3, с. 22]. Так музыкант нарочно старается уйти от канонов путём их принципиального нарушения.

Третий наш герой – Ленни Тристано – композитор и пианист, музыкальная концепция которого существенно расширила рамки и эстетические границы, заложенные создателями бибоба. Обладая фундаментальным консерваторским образованием, он пытался объединить принципы джазовой и классической музыки. До его появления никто до такой степени не углублялся в синтез подобного рода. Эта тенденция настолько сильно проявилась в его творчестве, что даже приходя на джем-сейшн в клуб, пианист начинал вечер с исполнения инвенций И. С. Баха, пытаясь настроить слушателя на серьёзный лад. Тристано приехал в Нью-Йорк в середине 40-х годов и произвёл большой фурор в мировой столице джаза.

В раннем детстве музыкант перенёс грипп и получил осложнения на глаза, в результате чего к десяти годам полностью ослеп... Недуг Ленни Тристано напрямую отразился на концепции его пианизма. Да, этот музыкант получил отличное музыкальное образование и исчерпывающие знания в области академической музыкальной науки, но при возникновении идей и дальнейшем воплощении их в композициях основополагающим принципом для Тристано оставалась интуиция. Способ построения авторских композиций у Тристано заключался в том, что после сыгранной темы, импровизации каждого музыканта гармонически от неё не зависели. Это противоречило канонам бибоба, предусматривающим импровизацию исключительно на основе гармонии, заложенной в теме. Концепция Тристано была направлена на освобождение формы и структуры исполняемых композиций от заданной гармонической сетки. Образцами этой тенденции, ставшими краеугольным камнем в его творчестве, явились две пьесы «Intuition» («Интуиция») и «Digression» («Отступление»). Даже наименования этих композиций характеризуют основные положения его творчества.

Импровизация – лицо джаза, что не подвергается сомнению. Но каждая джазовая импровизация основана на какой-либо теме: джазовый стандарт – заранее сочинённые музыкантом мелодия и гармоническая сетка. По крайней мере, так было до 60-х годов XX века, пока не вступили в силу законы свободного (free) джаза. В эпоху бибоба гармоническая сетка, сопровождающая мелодию, являлась лишь структурным основанием импровизации и подразумевала появление новых мелодических линий. Очень часто музыканты пренебрегали даже написанной темой, начиная композицию сразу с импровизации.

Стоит заметить, что Монк, Пауэлл и Тристано не всегда делали акцент на использовании именно джазовых стандартов. Безусловно, каждый из них обращался к известным мелодиям. Однако Тристано в большинстве случаев предпочитал исполнять свои

авторские композиции, и все открытия, которые он сделал, ярче всего отразились именно в них. Стиль Монка складывался на основе собственных композиций, так и джазовых стандартов, а в творчестве Пауэлла количество написанных им тем уступало место традиционному джазовому репертуару. Можно добавить, что оригинальные мелодии, этих музыкантов, в свою очередь, вошли в бесчисленный список джазовых стандартов.

Своеобразным «джазовым стандартом» является обязательное сочетание в одном лице двух ипостасей – композитора и исполнителя. Их взаимодействие создаёт особую глубину и значимость воплощений личностного начала, что очевидно в сопоставлении своеобразных «стилевых портретов» избранных творческих индивидуальностей.

Итак, перед нами три совершенно непохожих друг на друга музыканта, человека и характера. «Крылатая» фраза французского естествоиспытателя Жоржа Луи Леклерка Бюффона «Стиль – это человек» является удобной отправной точкой в поисках индивидуальных особенностей художественного мышления людей разных наций и рас, образования и вероисповедания. Окружив их историческими и культурными реалиями эпохи, мы можем обнаружить сложные наложения разных параметров – индивидуальных и общих – в пределах каждого музыкального явления.

Взрывчатый, экспрессивный и эксцентричный «неформал» Телониус Монк, свободно решающий свои музыкантские и человеческие задачи, невзирая ни на какие ограничения, и Пауэлл, ставший прижизненным канон в рамках эпохи бибоба благодаря своей манере исполнения. У этих двух музыкантов ярко проявляется генезис их дарования: качество слуха, готовность к преодолению шаблонов, свобода в отношении к традициям. В лице Ленни Тристаномы сталкиваемся с новым, неожиданным для того времени синтезом: уважение к канонам и традициям классического искусства и поиск самовыражения на перекрестке разных способов музыкального мышления. Неудивительно, что сложный стилиевой синтез, который возник в его творчестве, по существу был началом слияния академической школы и свободы джазовой импровизации.

Перенимая опыт прошлых лет, приспособливая и модифицируя их, в соответствии с законами новой стилиевой ветви, исполнитель вкладывает в своё искусство особенности собственного восприятия музыки, добавляет новые идеи, ранее никем не использовавшиеся. Из этого в итоге и складывается новый музыкальный язык, в свою очередь порождающий новые стилиевые течения. Таким образом происходит бесконечный процесс обновления и обогащения джазового музыкального языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнилов Б. Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство. М.: Московская консерватория, 2003. 192 с.
2. Кинус Ю. Г. Джаз. Истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491 с.
3. Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дипломная работа / науч. рук. Г. Р. Тараева. Ростов н/Д, 1984. 142 с. Рукопись хранится в библиотеке Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова.
4. Коллиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
5. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 127 с.

6. Сыров В. Н. Джаз и европейские традиции // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 159–166.
7. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза. М.: Музыка, 2006. 168 с.
8. Горохов А. Архив текстов радиопередачи «Музпросвет». Телониус Монк. URL: <http://www.muzprosvet.ru/monk1.html>.
9. Берендт И. Форум «Сибирский джазовый курьер». Разговоры о джазе. Раздел «Теория джаза». URL: <http://sjc.ucoz.ru/forum/6>.

REFERENCES

1. Gnilov B. *Dzhazovyy pianizm i fortepiannoe iskusstvo* [The Jazz Pianistic Style and the Art of Piano Playing]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2003. 192 p.
2. Kinus Yu. *Dzhaz. Istoki i razvitie* [Jazz. Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 491 p.
3. Kovalenko O. *Teoreticheskie problemy stilya v dzhazovoy muzyke: diplomnaya rabota* [Theoretical Issues of Style in Jazz Music: Diploma Thesis]. Research Advisor G. R. Tarayeva. Rostov-on-Don, 1984. 142 p. The manuscript is preserved in the library of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory.
4. Collier J. *Stanovlenie dzhaza* [Collier J. The Formation of Jazz]. Moscow: Raduga, 1984. 390 p.
5. Panasye Yu. *Istoriya podlinnogo dzhaza* [Panassy H. The History of Authentic Jazz]. Leningrad: Muzyka Press, 1978. 127 p.

6. Syrov V. N. *Dzhaz i evropeyskie traditsii* [Jazz and the European Traditions]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2007, No. 1 (1), pp. 159–166.
7. Chugunov Yu. *Evolyutsiya garmonicheskogo yazyka dzhaza* [The Evolution of the Harmonic Language of Jazz]. Moscow: Muzyka Press, 2006. 168 p.
8. Gorokhov A. *Arkhiv tekstov radioperedachi «Muzprosvet». Telonius Monk* [Archive of Texts from the Radio Program “Muzprosvet”. Thelonious Monk]. URL: <http://www.muzprosvet.ru/monk1.html>.
9. Berendt I. *Forum «Sibirskiy dzhazovyy kur'er»*. *Razgovory o dzhaze. Razdel «Teoriya dzhaza»* [Forum “Siberian Jazz Courier.” Conversations about Jazz. Section “Theory of Jazz”]. URL: <http://sjc.ucoz.ru/forum/6>.



**К вопросу индивидуального джазового стиля
(на примере творчества американских
джазовых пианистов 40–50-х годов XX века)**

Автор статьи анализирует индивидуальный стиль американских джазовых музыкантов эпохи бибоба – одного из самых значительных этапов истории джаза. Выдвижение на первый план личностного начала в джазовой музыке этого периода обусловлено социальными, расовыми, эстетическими и психологическими причинами. Это неизбежно наталкивает исследователей на размышления о ярких индивидуальностях джазовых музыкантов и самобытных привнесениях каждого в новый джазовый стиль. Создавая своеобразные «стилевые портреты», автор статьи учитывает их сложность, обуслов-

ленную множеством составляющих элементов. Прослеживаются различные уровни соотношения общего и индивидуального в рамках сложившихся критериев эпохи бибоба на примере творчества пианистов Бада Пауэлла, Телониуса Монка и Ленни Тристано. Каждый из них смог выразить своё отношение к правилам, заложенным непосредственными создателями стиля – Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи.

Ключевые слова: Телониус Монк, Бад Пауэлл, Ленни Тристано, Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, американский джаз, бибоп

**Concerning the Question of an Individual Jazz Style
(on the Example of the Performances of American Jazz Pianists
of the 1940s and 1950s)**

The author of the article analyzes the individual style of American jazz musicians of the era of bebop – one of the most significant stages of the history of jazz. The advancement to the forefront of the personal element in the jazz music of this time period is stipulated by social, racial, aesthetic and psychological reasons. This inevitably causes researchers to contemplate on the bright individualities of jazz musicians and the original contributions of each one of them into the new jazz style. While creating the diverse “stylistic portraits,” the author of the article considers their complexity, conditioned by a multitude of constituent

elements. It becomes possible to trace out the various levels of correlation of the general and the individual within the framework of the formed criteria of the epoch of bebop on the example of the performances of pianists Bud Powell, Thelonius Monk and Lenny Tristano. Each one of them was able to express his attitude towards the rules established by the direct creators of the style, Charlie Parker and Dizzy Gillespie.

Keywords: Thelonius Monk, Bud Powell, Lenny Tristano, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, American jazz, bebop

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.059-063

Скрябина Анастасия Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: nastuerlich@gmail.com

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Anastasia S. Skriabina

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: nastuerlich@gmail.com

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

