

УДК 78.03
ГРНТИ 18.41.09

БИБОП КАК СТИЛЬ КАРДИНАЛЬНОГО ОБНОВЛЕНИЯ ДЖАЗОВОГО ЯЗЫКА

Харсенюк О.Н.

*Доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля КемГИК,
г. Кемерово*

BEBOB AS A CARDINAL UPDATE STYLE JAZZ LANGUAGE

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена формированию бибоба, как самостоятельного стиля джаза. В статье даются основные сведения из истории джаза и обосновывается необходимость его преобразования к 1940-м годам, ввиду приобретения им статуса легкой развлекательной музыки. Автор статьи рассматривает истоки стиля «бибоп» и детали реформы музыкального языка джаза, которую произвели первые музыканты - боперы — Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Телониус Монк, Бад Пауэлл, Макс Роуч. В статье выявляются основные черты этого стиля, которые заключаются в сложных импровизациях, быстрых темпах и обыгрывании все более усложняющейся в сторону диссонантности гармонии. В результате анализа особенностей гармонии, мелодии и ритма бибоба делаются выводы о том, что музыканты бибоба внесли кардинальные обновления, изменив тем самым джаз и создав мощный фундамент для формирования многих последующих стилей джаза.

АБСТРАКТ

The article is devoted to the formation of bebop, as an independent style of jazz and its specifics. The article gives basic information from the history of jazz and substantiates the need for its transformation in the 1940s, due to its acquisition of the status of light entertainment music. The author of the article considers the origins of the “bebop” style and the details of the reform of the jazz musical language, which was performed by the first bebop musicians — Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Telonius Monk, Bad Powell, Max Roach. The article identifies the main features of this style, which are concluded in complex improvisations, fast pace and playing up more and more complicated towards harmony dissonance. As a result of analyzing the features of harmony, melody and bebop rhythm, it is concluded that bebop musicians have made dramatic updates, thereby changing jazz and creating a powerful foundation for the formation of many subsequent jazz styles.

Ключевые слова: джаз, бибоп, стиль, музыкальный язык, гармония, ритм, импровизация.

Keywords: jazz, bebop, style, musical language, harmony, rhythm, improvisation.

Джаз — одно из ярких и достаточно молодых явлений мирового музыкального искусства — вошел в современную эпоху на рубеже XIX – XX столетий и вскоре нашел огромное количество поклонников не только у себя на родине в США, но и в целом мире. В настоящее время совершенно очевидна невозможность представить целостную картину музыкальной культуры без включения в нее столь самобытного уникального компонента как джаз. Слияние в джазе различных музыкальных традиций, как классических западноевропейских, так и этнических музыкальных культур, безудержная энергетика, драйв, свинг, головокружительные импровизации, непредсказуемые пряные гармонии предопределили достойное положение джаза в мировой культуре.

За несколько десятилетий, джаз прошел путь, проделанный мировой музыкой в течение столетий. Начавшись как сакральная музыка, уходящая своими корнями в африканские ритмы, джаз прошел через «рабочие песни» («worksongs»), которые афроамериканцы пели на хлопковых плантациях, ритм которых был подчинен ритму работы. Далее джаз миновал стадию, формально соответствующую религиозным песнопениям и церковным хоралам средневековья — спиричуэлс.

Затем джаз выплыл на «стремнину» светской музыки.

Первоначально эта музыка исполнялась афроамериканцами для социальных низов, постепенно вызывая некоторый интерес и белого населения. Пряные ритмы, мелодические ходы этой музыки привлекли к себе внимание и серьезных композиторов, таких как: И. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель. Постепенно джаз становился респектабельным, а затем и вовсе модным, превращаясь в легкую поп-музыку, которая стала привлекательной и для большинства белых американцев. На основе джазовой музыки возникла достаточно мощная индустрия, которая превратила музыку афроамериканцев в прибыльный бизнес. Джаз все более утрачивал свои свободу и сакральность, приобретая статус легкой развлекательной музыки вплоть до появления стиля бибоп.

«Где бы вы ни услышали джаз — в Новом Орлеане или Бомбее (а там тоже играют нечто подобное), его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами...» отмечал в своей книге «История джаза» М. Стернс [Цит. по: 1, с.8]. И, тем не менее, каждый стиль джаза имел свои характерные черты, воплощенные в особенностях ритма, манере исполнения, инструментария и т. д. Так новоорлеанский джазовый стиль

характеризовался, в первую очередь, коллективной импровизацией, разделением инструментальных групп — ритмической (духовой или струнный бас, банджо, фортепиано, ударные) и мелодической (ведущий голос — труба, или корнет, контрапунктирующие голоса — кларнет и тромбон). Чикагский стиль, сложился на основе традиций новоорлеанского стиля и диксиленда. Основные особенности: европеизированная манера исполнения, отсутствие коллективной импровизации, преобладание сольных эпизодов, индивидуализация ведущего мелодического голоса.

За чикагским джазовым стилем последовал свинг — джазовое направление музыки, наиболее широко представленное в исполнительской практике эстрадных оркестров. В США свинг является одной из форм популярной музыки, которая находилась на пике своей популярности в 1930-х и 1940-х годах. Развитию биг-бэндов послужил переход от линейного к гармоническому музицированию в джазе. Большой свинговый бэнд стал заменять отдельные голоса трех инструментов целым набором различных музыкальных голосов. Для биг-бэнда характерна секционная и сольная игра, массивное и полное звучание.

Бибоп, возникший в 1940-е годы, пришел на смену свингу. Основные новшества, характеризующие боп, — своеобразие ритмики, усложнение гармонии, фразировки, свободная сольная импровизация и другие выразительные средства. Основной «площадкой» для формирования стиля бибоп был клуб «У Минтона», в котором часто происходили джем-сешнз. В них участвовали и такие музыканты-экспериментаторы, как трубач Д. Гиллеспей, пианист Т. Монк, барабанщик К. Кларк, саксофонист Ч. Паркер. Многие из того, что звучало в клубе, являлось предметом для горячего обсуждения этими молодыми музыкантами, которые несколько позже окончательно сформировали совершенно новый джазовый стиль — бибоп. У этих молодых музыкантов-первопроходцев нашлось умение отказаться от установившихся стандартов и клише в стареющей музыке и отстаивать свои новшества, которые были приняты слушателями далеко не сразу.

Реформы боперов значительно изменили гармонический язык. Он становится значительно свободнее и диссонантнее. В некоторых теоретических трудах подчеркивается первостепенное влияние фольклора на джазовое искусство: «Гармоническая свобода многих современных джазовых музыкантов не должна отождествляться со свободой, преобладающей в европейской музыке. Это свобода, свойственная негритянским шаутс и древним блюзам, певшимся на плантациях южных штатов ...» [5, с. 151]. Существуют и противоположные точки зрения некоторых джазологов, полагающих, что влияние африканского фольклора весьма незначительно. У. Сарджент отмечает, что «в гармонии джаза негритянское начало проявилось в наименьшей

мере» [4, с.157]. Вне зависимости от справедливости того или иного утверждения можно говорить о безусловном слиянии двух музыкальных традиций — европейской и африканской в процессе создания гармонической системы джаза. Применительно к гармонии бибопа, отличающейся избытком альтерированных аккордов, возможно рассматривать альтерированные звуки аккордов, как дерти-тоны, свойственные африканской музыкальной традиции и особенно ярко заявившие о себе еще в уорк-сонгах и светской музыке негров — блюзах.

Объяснить европейское происхождение своеобразия гармонии боба можно достаточной грамотностью музыкантов-боперов в сфере европейской музыки — в джазе появились музыканты с консерваторским образованием, обладающие широкими знаниями и знакомые с творчеством выдающихся композиторов. Таким образом, можно полагать, что музыканты-боперы искали пути обновления гармонии как в недрах фольклора, так и в современном композиторском творчестве. О серьезном отношении боперов к своим экспериментам говорят их современники — друзья-музыканты. Эрл Хайнс вспоминает: «В 1943 году, когда в моем бэнде работали такие люди, как Диззи, Бенни Грин и Чарли Паркер (Чарли тогда играл на теноре), они играли уже в том стиле, в котором, как известно, играют и сегодня. Они постоянно таскали с собой ноты и разные музыкальные методички, по которым занимались в задних комнатах, когда мы выступали в театрах» [8, с. 326]. «Наиболее характерной особенностью гармонии джаза, — пишет А.Рогачев, — является ее диссонантная красочность. Достаточно взять два-три аккорда, чтобы услышать их джазовый колорит» [3, с. 16]. Ю.Чугунов в своей работе «Эволюция гармонического языка джаза» называет диссонантность «визитной карточкой» джазового звучания» [7, с. 59].

Широкое использование альтерированных аккордов — наиболее очевидное и заметное нововведение бибопа. Один из первых исполнителей, применявший эти аккорды, которые поражали слушателей своей диссонантностью, был гитарист Чарли Крисчен. Еще одно нововведение боба заключалась в замене одних аккордов другими, родственными по гармонии, которое под названием «гармоническая замена» закрепилось в модерн-джазе и до сих пор используется в теоретических пособиях по джазовой гармонии, а также в практике джазовых музыкантов. В сущности, это использование аккордов, не соответствующих логике функциональной гармонии, которые обогащают гармоническую схему, а иногда и упрощают ее — гармонический оборот заменяется всего лишь одним аккордом. Существуют и применяются музыкантами примовые, секундовые, терцовые, тритоновые замены. В бопе особенно часто использовались тритоновые замены, приводящие к хроматизму (II-IIb-I, вместо II-V-I). Для бибопа также характерно и

сокращение «гармонического времени» — увеличение числа аккордов в такте (которое являлось камнем преткновения для многих музыкантов свинга, несмотря на их значительный опыт). Большинство джазменов, впервые услышавших боп в то время, были поражены в первую очередь именно гармоническими находками боперов.

Революционные преобразования произошли и в ритме нового джазового стиля бибоп. В отличие от исполнителей свинга, предпочитавших средние темпы — от 100 до 200 ударов в минуту, боперы довольно часто играли в темпах свыше 300 ударов в минуту. Баллады исполнялись ими в медленных темпах 100–80 ударов в минуту, однако боперы играли быстро и в медленных темпах, используя мелкие длительности — группы шестнадцатых и даже тридцать вторых на единицу метра. Импровизации исполнителей бопа изобиловали продолжительными, как бы «привязанными» к метру цепочками восьмых, которые чередовались с триолями, различными по длительности и другими более гибкими ритмическими фигурами. Тем не менее, Д. Гиллеспи, Ч. Паркер и другие боперы довольно часто допускали отклонение от метра, что являлось типичным исполнительским качеством джазового стиля «свинг».

Основой для импровизаций исполнителей бопа становится гармония, а не мелодия, на которую опирались музыканты более ранних джазовых стилей. Гармоническая схема создавала большой простор для собственной фантазии, и мелодическая линия приобрела независимость от исходной темы. Это нововведение, в сочетании с «гармоническим временем», которое было сокращено боперами до минимума, необычной фразировкой, поначалу вызывало непонимание у некоторых музыкантов.

В бопе произошли значительные изменения в способах игры на инструментах и перераспределение их ролей. В ранних стилях джаза граунд-бит выдерживался исполнителем ударами большого барабана на каждую долю метра. Кенни Кларк (один из пионеров бопа) в свою очередь предпочел перенести основную пульсацию с большого барабана на большую тарелку. Причина, побудившая его к этому, была проста. Маршалл Стернс в «Истории джаза» цитирует его слова: «Мы играли так много громких и быстрых пьес, вроде „The Harlem Twister“, что у меня сводило правую ногу, и я мог работать ею лишь время от времени» [Цит. по: 2, с. 245]. Однако подлинная причина была глубже. Росс Расселл в книге «А птица живет!», посвященной Чарли Паркеру, приводит следующее высказывание Кларка: «В 1937 году мне надоело играть так, как играл Джо Джонс. Пришла пора и барабанщикам сделать шаг вперед. Я перенес основную пульсацию с большого барабана на большую тарелку. Оказалось, что на ней можно варьировать характер звучания в зависимости от того, как палочка касается тарелки. Получилось неплохо: пульсация приобрела текучесть, стала легче,

приятней. Это позволило мне свободно использовать большой барабан, том-томы и малый барабан для расстановки акцентов» [Цит. по: 2, с. 245].

Произошедшие изменения в трактовке ритм-группы были обусловлены гармоническими и ритмическими новшествами боперов. Исполнители-духовики не могли использовать альтерированные аккорды без изменения (манеры) модели фортепианного сопровождения, в которой исполнялся каждый аккорд; в результате аккомпанемент пианистов стал более лаконичным — один-два аккорда в такте. Отсутствие граунд-бита в аккомпанементе пианиста и использование лишь большой тарелки в игре исполнителя на ударных способствовало значительному изменению манеры игры на контрабасе. Контрабасисты стали не просто подчеркивать аккорды, а выстраивать целостные мелодические линии. Таким образом, роль ударных была отдана контрабасу, и он становится метроритмической основой ансамбля.

Еще одна особенность манеры игры контрабасистов заключалась в опережении сильных долей метра, что создавало метроритмическую конфликтность между солистом и контрабасистом. У солистов, незнакомых с подобной манерой, создавалось впечатление постоянного ускорения темпа контрабасистом. В результате непонимание того, что темп остается прежним, приводило к тому, что они терялись и начинали сбиваться. Таким образом, с приходом бопа солисты начинают ориентироваться не на фортепиано, а на контрабас, который стал занимать центральное место в ритм-группе.

До появления бопа, следуя европейской традиции, музыкальные фразы опирались на нечетные доли. Боперы отходят от этого правила и начинают формировать и заканчивать фразы на слабых долях такта — второй и четвертой. В 1941 и 1942 году боперы сознательно используют эти приемы. Маршалл Стернс приводит в «Истории джаза» следующее высказывание Майлса Девиса: «Мы играли блюз. Паркер вступил в одиннадцатом такте. Ритм-группа четко держала свою линию, но „Берд“ [Паркер] заиграл по-своему, и казалось, что ритм-группа была на первой и третьей доле вместо второй и четвертой. Каждый раз Макс [Роуч, барабанщик] кричал Дюку [Джордану, пианисту], чтобы тот не вздумал следовать за «Бердом» и держал ритм. Наконец обе линии слились так, как было задумано «Бердом», и мы вновь продолжали играть вместе» [Цит. по: 2, с.250]. Эти приемы (фразировка на вторую и четвертую доли) использовались и в некоторых композициях боперов, например, «Salt Peanuts» Д. Гиллеспи.

Под музыку бибопа было невозможно танцевать, поскольку создатели стиля сознательно отходили от развлекательности, которая была свойственна их предшественникам (Л. Армстронг, Б. Холлидей). Это была осознанная попытка избежать ампула забавного черного шута. Бопер,

как правило, был весьма сдержан и после выступления холодно кланялся аудитории и уходил со сцены. «Отчасти бибоп отразил окончательный разрыв с танцевальной музыкой и символизировал протест группы радикальных афроамериканцев против эстетических и расовых ограничений» [6, с.24].

А.Б. Спеллмен в своем исследовании «Черная музыка» пишет: «...эпоха бибопа была временем самовыражения негритянского «я» в Америке...» [Цит. по: 2, с. 254]. Музыка боба создавалась отчасти под влиянием социальных причин, но в большей степени на формирование стиля повлияло горячее желание молодых талантливых музыкантов с нетривиальным мышлением отказаться от существовавших традиций и существенно изменить джаз. Таким образом, музыканты бибопа внесли кардинальные обновления в основные компоненты музыки — гармонию, мелодию, ритм, изменив тем самым джаз и создав мощный фундамент, на котором сформировались многие последующие стили джаза.

Список литературы

1. Верменич, Ю. Т. Джаз, история, стили, мастера / 2-е изд., сбор. СПб.: Лань: Планета Музыки, 2009. – 608 с.: ил. – (Сер. «Мир культуры, истории, философии»).
2. Коллиер, Дж. Становление джаза. М.: «Радуга», 1984. – 389с.
3. Рогачев, А. Г., Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: учеб. пособие. М.: издательство «Владос», 2000. – 128 с.: ноты.

4. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. – 296 с.

5. Stearns, M. The story of jazz. N. Y.: Oxford University Press, 1956. - 174p.

6. Фейертаг, В. Б. И История джазового исполнительства в России. СПб.: «Скифия», 2010. – 304 с.

7. Чугунов, Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза: учеб. пособие. М.: Музыка, 2006. – 168 с.

8. Шапиро, Н., Хентофф, Н. Послушай, что я тебе расскажу. М.: «Синкопа», 2000. – 432 с.

Bibliography

1. Vermenich, Yu. T. Jazz, history, styles, masters / 2nd ed., Collection. St. Petersburg: Doe: Planet of Music, 2009. -- 608 pp., Ill. - (Ser. "The World of Culture, History, Philosophy").

2. Collier, J. The Formation of Jazz. M. : "Rainbow", 1984. - 389 p.

3. Rogachev, A. G., Systematic course of jazz harmony: Theory and practice: textbook. allowance. M. : Vlados Publishing House, 2000. - 128 pp.: Notes.

4. Sargent, W. Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics. M. : Music, 1987. -- 296 p.

5. Stearns, M. The story of jazz. N. Y.: Oxford University Press, 1956. -- 174p.

6. Feyertag, V. B. And the History of jazz performance in Russia. St. Petersburg: "Scythia", 2010. - 304 p.

7. Chugunov, Yu. N. Evolution of a harmonic jazz language: textbook. allowance. M. : Music, 2006. -- 168 p.

8. Shapiro, N., Hentoff, N. Listen to what I tell you. M. : "Syncope", 2000. - 432 p.