

*В. В. Журба*

### **Из истории модерн-джаза: исполнительский стиль Д. Гиллеспи**

*Исследуются особенности исполнительской манеры Д. Гиллеспи, который заложил в джазовом стиле бибоп новые эстетические принципы, изменившие музыкальный язык джаза, его статус. На основе сравнительного анализа мелодик Д. Гиллеспи и Ч. Паркера рассмотрена роль исполнителя в эволюционном процессе джазовой музыки. На примере джазовых композиций показана мотивная, интонационная организация мелодического материала и др.*

Диззи Гиллеспи (John Birks 'Dizzy' Gillespie) известен как джазовый трубач-виртуоз, композитор, вокалист, один из основателей музыкального стиля бибоп (bebop) и как самая влиятельная и узнаваемая личность в истории джазовой музыки (рис. 1). Музыкальный стиль бибоп сложился в 1940-х гг. и характеризуется как новый этап в развитии джазовой музыки. Именно во время перехода от традиционного джаза к модерн-джазу (Modern Jazz) происходили трансформационные процессы основных составляющих его музыкального языка.

*Цель статьи* – на основе изучения исполнительского стиля Д. Гиллеспи, одного из ярких представителей эры модерн-джаза, показать эволюционные процессы, происходившие в музыкальном языке джаза, а также звучании джазовых инструментов.

В научно-исследовательской литературе обзор творчества Д. Гиллеспи освещали в историческом ракурсе Г. Гиддинс и С. Дево [7], его библиографическая деятельность изложена в монографиях авторской и А. Шиптона [10; 12]. Исследовали творчество Д. Гиллеспи А. Огородова, Е. Оршанская и А. Яговдик [4], а П. Корнев дал ему психологическую характеристику в контексте процесса становления музыкального стиля бибоп [3]. Однако научных исследований, направленных на изучение исполнительского стиля Д. Гиллеспи в контексте эволюционных процессов джазовой музыки, явно недостаточно.

Многие исследователи подчеркивают огромный вклад Д. Гиллеспи в становление музыкального стиля бибоп. Характеризуя записи исполнителя 1945–1946 гг., они отмечают, что Д. Гиллеспи «использует интервалы (характерные для нового стиля. – В. Ж.) гораздо более экстремально, чем Паркер, тем самым создавая гигантский словарь музыкальных фраз новой разновидности» [6, с. 293]. Й. Берендт и Г. Хюсман обращают внимание на самобытность и новаторство музыкального языка Д. Гиллеспи, отмечая следующее: «До подъема звезды Д. Гиллеспи в сороковых годах не было ни одного джазового трубача, который не был

бы похож на Луи Армстронга» [5, с. 78]. Современник Д. Гиллеспи, ударник К. Кларк также признавал его огромный вклад в становление нового стиля: «Диззи другой, он святой <...> и он был превосходным музыкантом, просто на грани гения, даже больше, чем гений. Он отдавал себя больше, чем любой музыкант, которого я знаю, гораздо больше, чем Птица (Чарли Паркер), так как Птица был похож на пророка, который приносит весть, оставляет ее, и затем исчезает» [цит. по: 12, р. 4].

Переходя к конкретизации аспектов выделенного вопроса, прежде всего необходимо отметить, что одним из крупнейших достижений творчества Д. Гиллеспи было внесение элементов латиноамериканской музыки в контекст музыкального языка джаза. В исследовательской литературе стилевое направление, возникшее в результате синтеза афрокубинских ритмов и элементов музыкального языка бибоба получило название «кубоп» (cubop), или кубинский боп [11, р. 48]. Он относится к модерн-джазу. Способствуя появлению и развитию нового музыкального направления, Д. Гиллеспи добавил в состав джазового бит-бэнда новый элемент – перкуссионные инструменты. Ритмическая канва их партий в сочетании с партией ударных инструментов воспроизводили новый и неповторимый ритмический колорит.

Действительно, в результате синтеза элементов латиноамериканской музыки и джаза появилось многочисленное количество настоящих произведений искусства, которые по праву вошли в золотую коллекцию музыкальных шедевров XX в. Среди них джазовые стандарты «Manteca», «Tin Tin Deo», «The Night in Tunisia» и др. Музыкальное сочинение «Manteca» как первое джазовое произведение опиралось на ритмичную формулу *clave* (исп. *clave* – ключ). По мнению Г. Гиддинса, этот стандарт был «одной из важнейших записей, которые когда-либо были сделаны в Америке» [9, р. 179]. Д. Гиллеспи, наблюдая за реакцией слушателей во время исполнения произведения «Manteca», отметил, что она больше напоминала «бомбу, которая взорвалась на сцене. Они никогда еще не слышали сочетание кубинской и американской музыки» [цит. по: 8, р. 179]. Б. МакРей эту композицию назвал гимном музыкального стиля, возводя ее в ранг стилистического эталона [11, р. 49].

Именно от латиноамериканских ритмов Д. Гиллеспи взял то ритмичное многообразие, которое привнес в музыкальный язык революционного стиля бибоп. На вопрос о дальнейшем пути развития джазовой музыки, он отвечал так: «Возможно, мы вернемся к тому, с чего начали: к человеку, который бьет в барабан» [5, с. 116]. Исходя из этих слов, мы можем сделать вывод, что подобно тому, как Ч. Паркер чувствовал внутренний отклик от блюза, который считается одним из первоисточников джазовой музыки, Д. Гиллеспи находил нечто ключевое и естественное в латиноамериканских ритмических рисунках.

Если Ч. Паркера называют генератором мелодических идей музыкального стиля бибоп, то Д. Гиллеспи – разработчиком основных гармонических принципов нового стиля, также джазовых направлений бибоп, афро-кубинский джаз, кул [7, р. 197]. Известный как исполнитель на других музыкальных инструментах Д. Гиллеспи владел также игрой на фортепиано, поэтому мог практически воссоздать желаемую гармонию, а играя на саксофоне и трубе по причине одноголосного изложения музыкальной фактуры, это сделать невозможно. Именно фортепиано было источником его вдохновения в большей степени, чем любой духовой инструмент [13]. По словам С. Дево, Д. Гиллеспи был увлечен воплощением на фортепиано гармонических последовательностей [7, р. 198]. Яркими примерами гармонического новаторства Д. Гиллеспи, которое было привнесено им в музыкальный язык нового стиля, являются джазовые стандарты «Manteca» (кадансовый тернераунд), «Birk's Work» (тт. 9, 13), «Grooving High» (такт 5) и др.

Мелодика Д. Гиллеспи отличается экстравагантностью и непредсказуемостью. В отличие от мелодических линий Ч. Паркера, логично совершенных и сбалансированных, в эксцентричной манере игры Д. Гиллеспи преобладают интонационные ходы на диссонирующие интервалы, ритмическая непредсказуемость, большие паузы между музыкальными фразами и метрическая несимметричность в их изложении. К характерным элементам мелодики Д. Гиллеспи можно отнести: 1) мелодическое движение по диатоническим звукам лада в виде интонационной модели с использованием вспомогательного звука в ритмической организации триольными шестнадцатыми длительностями + добавленный диатонический звук лада, изложенный восьмой длительностью; 2) мелодическое движение по хроматическим звукам лада в виде интонационной модели с использованием вспомогательного звука в ритмической организации триольными шестнадцатыми длительностями + добавленный диатонический звук лада, изложенный восьмой длительностью; 3) восходящее и ниспадающее хроматическое мелодическое движение, состоящее из трех, четырех или пяти звуков; 4) опевание звукового тона с использованием хроматических звуков; 5) расширенное опевание звукового тона с использованием как хроматического, так и диатонического вспомогательного тона; 6) мелодические ходы на диссонирующие интервалы, в основном на увеличенную секунду и увеличенную кварту или уменьшенную квинту; 7) восходящее движение по звукам септаккорда в неопраченном виде; 8) восходящее движение по звукам септаккорда в неопраченном виде с добавлением звукового префикса, что находится на расстоянии чистой кварты или секунды; 9) использование мотивов, мелодически построенных на звуковых тонах блюзового звукоряда, с применением ритмических конфигураций, которые трансформируют их междуступеневое тяготение из блюзового на семиступенное.

Для мотивной организации мелодического материала Д. Гиллеспи (как и Ч. Паркера) характерна ямбичность. Такой вывод можно сделать на основе тем джазовых стандартов, которые были им созданы: основной мелодический мотив джазового стандарта «Emanon» (тт. 1–2, 5–6, 9–10), который образует интонационное зерно композиции; джазовый стандарт «Бибоп» – вступление (тт. 1–3), тема (тт. 1–3, 5–7); «Birk's Work» (тт. 1–7); вступление к джазовому стандарту «Blue'N Boogie», мелодический материал части А джазового стандарта «A Night in Tunisia» и др. В мелодической организации Д. Гиллеспи прослеживается и более крупная ямбичность. Как, например, в части А стандарта «Woody'n You» («Algo Bueno»), где интонационные звенья формируются следующим образом: первый такт структуры интонационно направлен ко второму, третий к четвертому и т. д. Подобной организации способствует также ритмическая организация указанной мелодической линии.

Если для мелодического мышления Ч. Паркера характерен идеальный синтез блюзовости и семиступеневой ладовости, то в мелодике Д. Гиллеспи блюзовость не играет ведущую роль. Приведем слова Д. Гиллеспи, касающиеся его собственного исполнительского стиля: «Я не являюсь <...> “блюзовым” музыкантом. Я подразумеваю аутентичное блюзовое ощущение. Моя музыка не настолько глубокая как музыка <...> Ч. Паркера, потому что Yard [Паркер] действительно знал блюз» [10, р. 310]. Б. Джонсон, услышав, как играет блюз Гиллеспи, отметил, что он превращает его в свой собственный неповторимый стиль [Там же]. Отсутствие блюзового междуступеневого ладового тяготения – характерная черта исполнительского стиля Д. Гиллеспи – проявлялось прежде всего в том, как он использовал повышенную IV или пониженную V ступень лада. Этот факт в наибольшей мере влиял на невыраженность блюзовой окраски в мелодике Д. Гиллеспи. Блюзовость в его исполнительском стиле не имела стратегического значения, хотя в творчестве отмечены и случаи опоры мелодики на звукоряд блюзовой диатоники и, соответственно, на пентатоническое междуступеневое тяготение.

Исполнительскому стилю Д. Гиллеспи в интонационной организации мелодического материала свойственны частые мелодические ходы на интервалы увеличенной секунды и тритон (это создает превалирование диссонансного акустического звучания в музыкальном языке исполнителя). Главная причина выделенного явления заключается в предоставлении иной ладовой функциональности ступеням лада, которые характерны для блюзовой мелодики. Речь идет о расщепленной III и пониженной IV или повышенной V ступенях лада. Что касается расщепленной III ступени, то в блюзовой музыке, исходя из природы пентатонического происхождения ее мелодики, она характеризуется как потенциально устойчивая ступень лада [2, с. 207]. В восьмиступенной ладовости мелодики музыкального стиля бибоп [1, с. 112] наиболее

устойчива I ступень лада. Пониженная III ступень акустически воспринимается как хроматически повышенная II ступень лада, звуковой тон повышенной II ступени акустически воспринимается как диссонирующий звук ладовой системы, а точнее I ступени<sup>1</sup>. В рамках блюзовой мелодики, в которой «произошло развитие <...> пентатонической ладовой системы, и <...> расширение пентатонической диатоники до гексатонической», повышенная IV или пониженная V ступени входили в состав ладовой диатоники [2, с. 212]. В системе музыкального стиля бибоп выделенная ступень является хроматическим неустойчивым ладовым тоном. Кроме того, причина диссонансности акустического звучания этой ступени в музыке Д. Гиллеспи заключается также в восприятии его относительно I ступени лада, которая является наиболее устойчивой ладовой ступенью. Диссонансная окраска интервала, который образуется между двумя выделенными ступенями, очевидна. Отметим применение выделенного аспекта в мелодике джазовых стандартов «Emanon» (тт. 1, 5, 9), «Blue'N Boogie» (тт. 1, 2, 5, 6, 9, 11), «Dizzy Atmosphere» (тт. 21–24) и др.

Однако несмотря на явное проявление в мелодике Д. Гиллеспи семиступенного междуступенного тяготения, которое берет начало от западноевропейского диатонического мелодического мышления, основной чертой формирования его музыкальных фраз является именно то, что происходит от принципов организации музыкальных фраз в блюзовой музыке. Речь идет о принципе повторяемости или риффовости. Темы всех выдающихся стандартов, автором которых является Д. Гиллеспи – «Algo Bueno» («Woody'n You»), «Be Bop», «Birk's Works», «Blue'N Boogie», «The Champ», «Dizzy Atmosphere», «Emanon», «Groovin' High», «Manteca», «Salt Peanuts» – построены именно по этому принципу.

Еще одной чертой, характерной исполнительскому стилю Д. Гиллеспи, является использование хроматических мелодических ходов. Эта импровизационная практика Д. Гиллеспи способствовала становлению свободы музыкального языка относительно тональных уровней, что в сумме с блестящей виртуозностью исполнительства подчеркивало искрометную и остроумную натуру легендарного трубача. Кроме того, отход Д. Гиллеспи от принципов тональной организации музыкального материала нашел отражение в современной джазовой музыке, а наиболее ярко проявился в направлении *фри-джаз*.

Особенность исполнительского стиля Д. Гиллеспи – изложение музыкального материала в быстром темпе. В научно-исследовательской литературе среднюю единицу музыкального мышления исполнителя определяют шестнадцатой или даже тридцать второй длительностью. Среди множества примеров, наглядно характеризующих вышеописанный характерный аспект исполнительского стиля Д. Гиллеспи, выделим две музыкальные фразы из его импровизации на джазовый стандарт

---

<sup>1</sup> В данном случае имеется в виду только мажорный лад.

«Бібоп»: першая фраза дліцца тры такта і состоіць толькі з шаснаццаціх длітэльнасцей, якія ў суме, арыентураючыся на памер прадзвядзення (4/4), абразуюць сорак восем звакоў, другая фраза прадаўжаецца чатыры такта і состоіць з сорак дзевяці звакоў, якія изложаны восьмымі і шаснаццацімі длітэльнасцямі [8, р. 17, 20].

Музыканты, ацэніваючы вуртuoзнасць іспoлнiтeля, атмечалі яго тэхніцкае мастэрства. У історыі джазавоў музыкі ізвестен случай, кoгда джазoвoў трубач М. Дэвіс на запісы кампoзіцыі «Кo-кo» уступіў свoе мeстo Д. Гіллeспі, так як не владeл у дoстатoчнoй мeрe тэхнікoй ігры ў быстрoм тeмпe, равнoм 308 удaрам мeтрoнoмa ў мінуту [14, р. 34].

Такім абразoм, ў рeзультaтe прoвeдeннoгo ісслeдoвaння, мы мoжeм выдeлiць хaрaктeрныя чeрты іспoлнiтeльскoгo стылiя Д. Гіллeспі: сoчeтaннe ў мeлoдыкe іспoлнiтeля блузoвoгo і сeмiступeннoгo зaпaднo-eўрoпeйскoгo мeждуступeнeвoгo тyгoтeння, с прeоблaдaннeм пoслeднeгo; частoе іспoльзoвaннe прiемa аккoрдoвoй зaмeнy, a тaкжe рaсшiрeннe спeктрa яго рaзнoвiднoсцeй; ямбiчнoсць кaк глaвны прiнцып oргaнiзaцыі мeлoдычeскoгo мaтeрыялa; прeвaлiрoвaннe дiссoнaнснoй oкраскi, частoе іспoльзoвaннe дiссoнiрyючых iнтeрвaлoв ў пoстрoeннi мeлoдычeскoгo мaтeрыялa; пoвтoрeмoсць кaк глaвны прiнцып пoстрoeння мyзыкaльнoгo мaтeрыялa; мeтрычeскi нeсiммeтрычнoе излoжeннe мaтeрыялa; прeимyствe ў мeлoдыкe хрoмaтычeскых лaдoвых тoнoв; быстрый тeмп излoжeння мyзыкaльнoгo мaтeрыялa (хaрaктeрнaя чeртa мyзыкaльнoгo мышлeння).

Ітaк, мы мoжeм ўтвeрдзaтць, чo ў твoрчeствe Д. Гіллeспі oтрaжeнны трaнсфoрмaцioнныя прoцeссы, якія прiвeлi к эвoлюцыі мyзыкaльнoгo языкa джазoвoй музыкі. O прoявлeннi нoвeйшых тeндeнцiй ў яго іспoлнiтeльскoм стылe гoвoрyт і oтхoд Д. Гіллeспі oт пeнтaтoнiчeскoгo мeждуступeнeвoгo лaдoвoгo тyгoтeння, явлeючeгoсe oснoвoй мeлoдыкi трaдiцioннoй джазoвoй музыкі, і сoздaннe нoвoгo стылiя бeбoп (сoвмeстнo с мyзыкaнтaмi Гaрлeмa: Ч. Пaркeрoм, Т. Мoнкoм, К. Кларкoм і др.), стaвшeгo ў втoрoй пoлoвiнe ХХ в. oснoвoй джазoвoгo языкa, і дaжe яго yнiкaльнaя трyбa с iзoгнyтым нa 45° рaструбoм, кoтoры прiдaвaл iнструмeнтy нoвe звучaннe (рiс. 2, 3). Мнoгiе яго пьeсы і aльбoмы вoшлi ў зoлoтoй фoнд джазa. І сeгoднe фiгyрa Д. Гіллeспі oстaeтcя этaлoнoм для джазoвых мyзыкaнтoв. Яго ўклaд ў рaзвiтцe сoврeмeннoй джазoвoй музыкі – yнiкaльны і бeсцeнны, a iмпрoвiзaцioннaя і слoжнaя мaнeрa іспoлнeння внoвь і внoвь вdохнoвлeяeт прeдстaвiтeлeй нoвoгo пoкoлeння мoдeрн-джазa.

1. Журба, В. В. Хaрaктeрні oсoблiвoсці мeлoдыкi мyзичнoгo стылiя bebop / В. В. Журба // Вісн. КНУКіМ. Сeр. «Мiстeцтвoзнaвствo». – Кiїв, 2017. – Вип. 35. – С. 108–117.

2. Журба, Я. О. Хaрaктeрні oсoблiвoсці мeлoдыкi блyзy / Я. О. Журба // Вісн. КНУКіМ. Сeр. «Мiстeцтвoзнaвствo». – Кiїв, 2017. – Вип. 37. – С. 205–213.

К статье В. В. Журбы «Из истории модерн-джаза: исполнительский стиль Д. Гиллесли»



Рис. 1. Д. Гиллесли (1917–1993).  
Фото: [www.peoples.ru](http://www.peoples.ru)



Рис. 2. Д. Гиллесли играет на трубе с изогнутым раструбом на 45 градусов.  
Фото: [www.jazz.ru](http://www.jazz.ru)



Рис. 3. Труба Д. Гиллесли  
(Смитсоновский национальный музей американской истории, Вашингтон).  
Фото: [www.jazz.ru](http://www.jazz.ru)