

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ДЖАЗОВА ТРУБА В ІМПРОВІЗАТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОМУ
СТИЛІ ДІЗЗІ ГІЛЛЕСПІ**

Магістерська робота

Ромаха Олега Петровича

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства, професор,

Заслужений діяч мистецтв України

Ігнатченко Г. І.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей , результатів і текстів інших авторів

Мають посилання на відповідне джерело



Ромах. О. П.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗГЛЯДУ ТВОРЧОСТІ	
Д. ГІЛЛЕСПІ	ЯК
ТРУБАЧА-	
БОПЕРА.....	7
1.1.Органологія труби.....	7
1.2. Труба в джазі: історіографія, основні персоналії	13
1.3. Д. Гіллеспі як один із фундаторів стилю bebop.....	21
Висновки до Розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИКА ДЖАЗОВИХ ТРУБНИХ ІМПРОВІЗАЦІЙ	
Д. ГІЛЛЕСПІ.....	29
2.1. «Образ» труби в альбомах Д. Гіллеспі (загальний огляд). Труба у складі біг бенду (п'єса «Night in Tunisia»).....	29
2.2. Інші жанрові форми втілення трубного саунду в імпровізаціях Д. Гіллеспі.....	36
2.2.1. Звукова «декларація» стилю – (дуєт з Ч. Паркером «bebop»).....	37
2.2.2. Джазова труба в кавер-версії саксофонової теми (імпровізація на тему Ч. Паркера «Antropology»).....	40
2.2.3. Музичний автопортрет (композиція «dizzy atmosphere» за участі Ч. Паркера).....	42
2.2.4. Ностальгія по свінгу (імпровізація на власну тему «Groovin` High» за участі Ч. Паркера).....	45
2.2.5. Джазове скерцо у комбі-складі (п'єса імпровізація «Salt Peanuts»).....	47
Висновки до Розділу 2.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Одним з актуальних питань сучасної джазології є дослідження творчості представників стилів окремих видів музики, зокрема, тих, що пов'язані з певним інструментом. Носіями цих стилів виступають видатні персоналії, які демонструють через них особливості свого світобачення. Одним з найяскравіших серед них є трубач-бопер Д. Гіллеспі, який сприяв оновленню техніки трубної гри та імпровізації не лише у самому джазі, але й інших музичних пластах.

Наскільки відомо, на сьогоднішній день окремих праць, присвячених мистецтву гри та імпровізації на трубі, ще не створено. Відомості про трубу в джазі та видатних джазменів трубачів розпорошено у працях та статтях більш загального змісту. Між тим труба відноситься до «титульних» інструментів джазу, який формувався переважно як мистецтво інструментальне.

Цей факт підтверджується самою історією джазу, у якій значне місце займають трубні школи та персоналії джазменів-трубачів, серед яких достатньо назвати ім'я Луї Армстронга. Проте останній репрезентував лише одну епоху в історії джазової труби, пов'язану зі стилем *swing*. Інші представники джазового трубного «цеху» мали свої погляди на джаз та на трубу в ньому, що яскраво доводить творчість Д. Гіллеспі, ім'я якого (поряд з його колегою – саксофоністом Ч. Паркером) тісно пов'язане зі стилем *bebop*.

Отже творчість Д. Гіллеспі – це окрема проблема, яка повинна вирішуватись в контексті загальної постановки питання про «образ» труби у стилі *bebop*. Д. Гіллеспі відноситься до його засновників, (поряд з саксофоністом Ч. Паркером та піаністом Б. Пауелом), а тому риси цього

стилю є одночасно і рисами індивідуального стилем цього легендарного трубача.

Таким чином, актуальність обраної теми вбачається у наступному:

- затребуваністю досліджень з приводу видових джазових стилів, зокрема, трубного;
- недостатнім висвітленням особливостей стилю Д. Гіллеспі як майстра трубної імпровізації у стилі *bebop*;
- відсутністю робіт, присвячених розгляду трубних імпровізацій Д. Гіллеспі.

Мета дослідження – виявити особливості відтворення джазової труби у виконавському стилі Д. Гіллеспі в контексті напряму *bebop*. Дана мета зумовила постановку та вирішення наступних дослідницьких завдань:

1. Систематизувати відомості про органологію труби;
2. Окреслити історіографію застосування труби в джазі, включаючи характеристику стилів провідних персоналій;
3. Охарактеризувати стиль Д. Гіллеспі як одного із засновників напряму *bebop*;
4. Розглянути найпоказовіші зразки імпровізаторського виконавського стилю Д. Гіллеспі.

Об’єкт дослідження – стиль Д. Гіллеспі як трубача бопера, а **предмет** – його репрезентація в конкретних зразках.

Матеріал дослідження склали найпоказовіші твори Д. Гіллеспі, які відображають різні аспекти його індивідуального стилю: п’єса «*Night in Tunisia*» (естрадизований варіант у складі біг-бенда); дует з Ч. Паркером «*Bee-boop*» (звукова «декларація» стилю); імпровізація на тему Ч. Паркера *Antropology* (відтворення образу саксофону в бібопі); композиція «*Dizzy atmosphere*» за участі Ч. Паркера (музичний автопортрет); імпровізація на власну тему «*Groovin` High*» за участі Ч. Паркера (ностальгія по свінгу); п’єса імпровізація «*Salt peanuts*» (джазове скерцо у комбі-складі).

Методи дослідження. У роботі використовуються елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих підходів до питань, що вивчаються. Серед них наступні методи:

- *історико-генетичний*, пов'язаний з виявленням джерел стилю Д. Гіллеспі як джазового трубача;
- *дедуктивний*, який визначає напрям дослідження від загального (органологія труби) до особливого (труба в джазі) та конкретного (стиль Д. Гіллеспі як трубача бопера);
- *компаративний*, спрямований на порівняння стилю Д. Гіллеспі зі стилями інших видатних трубачів-джазменів;
- *органологічний*, необхідний для характеристики «образу» труби в академічній музиці та джазі;
- *жанрового та стильового видів аналізу*, які застосовуються при розгляді зразків імпровізаторського виконавського стилю Д. Гіллеспі.

Теоретичну базу роботи складають праці та статті з наступної проблематики:

- *джазології*, зокрема, у галузі джазових інструментальних стилів, (Журавель А. [19], Ковтун В. [24], Кук Р. [28], Лихоносів О. [30], Манжос М. [31], Романовська Т. [46], Сергієнко В. [50], Скрипник І. [51], Слободянюк І. [52], Федорів А. [56], Харченко М. [58], Шевчук О. [59] та *творчості Д. Гіллеспі* (Боброва Н. [1], Герасименко О. [9], Гіллеспі Д. [14], Фролова Н. [57]);
- *з питань органології, тембрології, інструментознавства, теорії та історії трубного мистецтва* (Гавриш Л. [4], Гайдамака І. [5], Гарун Л. [7], Гишка І. [10, 11], Денисенко А. [18], Некрасова І. [38], Павлів Г. [40], Погребенник Г. [41], Ракова І. [44], Руденко С. [47], Семенова Л. [49], Старовойт І. [53]);
- *теорій жанру і стилю в музиці, музичної мови та форми, засобів музичної виразності* (Гарбуз І. [6], Давидов С. [15], Данилевич Є. [16],

Ігнатченко Г. [21], Катрич О. [22], Коломієць А. [25], Лантделл Г. [29], Мельник І. [32], Шип С. [61]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дана робота є першим досвідом комплексного вивчення особливостей відтворення «образу» джазової труби в імпровізаторсько-виконавському стилі Д. Гіллеспі. У ній вперше:

- систематизовані основні органологічні характеристики труби;
- надано історіографічний екскурс щодо джазової труби включно з характеристиками стилів основних персоналій;
- охарактеризовано стиль Д. Гіллеспі як одного з фундаторів напряму *bebop*;
- проаналізовано найпоказовіші зразки імпровізаторсько-виконавського стилю Д. Гіллеспі.

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Положення та висновки роботи можуть бути враховані у подальшому розгляді особливостей стилю труби у джазовій творчості не лише Д. Гіллеспі, але й інших представників цього мистецтва, зокрема, в Україні. Матеріали даного дослідження можуть бути врахованими у навчальних курсах «Історія Світової музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія джазу», «Імпровізація в джазі» у вищих музичних навчальних закладах. Аналітичні матеріали даного дослідження можуть бути корисними для джазових трубачів, а також для педагогів та студентів естрадно джазових відділень та кафедр з цієї спеціалізації.

Структура роботи включає Вступ, два Розділи з висновками після кожного з них, Висновки, Список використаних джерел. Загальний обсяг роботи 66 сторінок. З них основного тексту – 58 сторінок, список використаних джерел містить 69 позиції (6 сторінок), з них 8 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗГЛЯДУ ТВОРЧОСТІ

Д. ГІЛЛЕСПІ ЯК ТРУБАЧА-БОПЕРА

1.1. Органологія труби

Органологія в музикознавстві – це наука, що вивчає музичні інструменти та їх побудову, історію розвитку, особливості звучання та використання. Ця галузь музикознавства досліджує не тільки класичні інструменти, а й етнічні, народні та електронні музичні інструменти.

Органологія включає в себе вивчення музичних інструментів з біологічної, фізичної та акустичної точки зору, а також їх взаємозв'язку з культурою, історією та музичною традицією. До основних завдань органології належать опис, класифікація та систематизація музичних інструментів, а також вивчення їх ролі в музиці та культурі в цілому.

Органологія є важливою складовою музичної науки, оскільки дозволяє розуміти особливості звукових інструментів та їх використання в різних музичних жанрах і стилях.

Духові інструменти – аерофони – є найближчим продовженням людського організму, адже вони функціонують за допомогою дихання і включають до виконавського апарату цілу систему органів людини.

Для музиканта виконавця інструмент є, з одного боку, явищем другої (рукотворної) природи, а з іншого – його особистим знаряддям мислення, яке ним присвоюється, стає невіддільним, входить до системи стилю творчої особистості.

Включення інструмента до системи музичного стилю – один з основних здобутків сучасної органології. Інструменти виступають в якості детермінант стилю і несуть на собі «не лише сліди узагальненої людини, типового представника епохи і культури, відображають не лише якості його слуху і пам'яті» але й «сліди матеріальної культури»; це означає, що «стиль переплавляє в таке, що належить йому, й те, що не має прямого відношення до людини, до суб'єкту, індивідууму» [цит. за 4, с. 36]

Труба відноситься до інструментів найдавнішого походження, про що свідчать міфи та епоси різних народів. Образ труби зустрічається у Священному Писанні (трубний глас, ієрихонська труба), що свідчать про сакральне значення, яке надавалося цьому інструменту. Назва труби походить від давньо верхньонімецького *trumba*; (італ. *tromba*; франц. *trompette*; нім. *trompete*; англ. *trumpet*) і відноситься до мідного мундштучного музичного інструмента, який володіє світлим, яскравим звуком.

Використання труби відоме з давніх часів – ще у Середньовіччі натуральні «труби використовувалися пастухами, мисливцями, воїнами; труба звучала під час урочистостей, походів, свят, трубними фанфарами відкривалися Олімпійські ігри (ця традиція зберіглася до наших днів), а також релігійні церемонії» [цит. за 18, с. 19].

Натуральні труби проіснували до кінця XVII століття. Вони мали багато достоїнств і в руках умілих музикантів слугували відтворенню як кантиленної, так і моторної музики, що високо цінувалася слухачами. Відомо навіть, що в музичних ансамблях (вони тоді називалися консортами) Ренесансу трубачі з числа менестрелей отримували більш високу платню, ніж інші учасники, що підкреслювало не лише труднощі гри, але й художню вагомість трубного тембру [18].

Крім цього в цей період склався особливий жанр трубної музики під назвою «інтрада». Цим поняттям позначалися п'єси-мініатюри, які писалися самими трубачами з нагоди якогось свята чи інших урочистостей

(світських та церковних). Цей жанр суттєво вплинув на образ звучання труби в академічній музичній практиці, про що свідчить, передусім, оперне мистецтво.

З часів зародження опери (офіційна дата її появи – 1600-й рік) труби стають незмінними учасниками оперного оркестру, про що свідчать, зокрема, хрестоматійний зразок – ансамбль з п'яти натуральних труб, використаний К. Монтеверді в увертюрі (токатті) до опери «Орфей» (1607).

Труба довгий час сприймалася як ансамблево-оркестровий інструмент, представлений у різних строях. У XVII столітті «найпоширенішими були труби *in D* та *in C*, пізніше використовувалися труби *in B*, канал яких був удвічі довшим, ніж у сучасної труби, вони мали діапазон від *C* 1-ї до *E* 3-ї октави» [там само].

Зростання «питомої ваги» інструментальної музики в системі європейського музикування ставило цілий ряд вимог до конструкції труб, яка повинна була стати більш гнучкою в плані зміни строїв в процесі виконання одного й того ж музичного зразку.

Таку функцію почали виконувати крони у труб строю *in F*, які були поширеними у XVIII – на початку XIX столітті. Додаткові крони строїв *Es*, *Des*, *C* могли понижувати основний строй від півтону до двох с половиною тонів. Сприяючи збільшенню діапазону інструмента, крони були водночас достатньо громісткими у вживанні, оскільки їхня заміна потребувала часу і заважала часто художній частині у виконанні трубних партій, особливо, сольних, які все частіше почали виникати в оркестровій та оперній музиці зазначеного періоду.

Для цього потрібні були якісні інструменти, виготовлені тодішніми майстрами високого класу. Тоді «особливої популярності набули роботи трубача І. Хаса з Нюрбергу. З англійських майстрів виділялися Дадлі, Буль, Вікігс і Харріс» [18, с. 20].

З розвитком симфонізму та жанру симфонії як його репрезентанта труби в оркестрі вже не виконували потрібних композиторам функцій, що спричинило впровадження вентильної системи, запропонованої у 1801-му році віденським майстром та відомим трубачем А. Вайденгером. Трохи пізніше (1816-й рік) з'явилися труби вже суцільного хроматичного звукоряду, оснащені помповим або вентельним механізмом, які згодом повністю витіснили натуральні інструменти (їхнє нове життя спостерігається у музиці ХХ століття, зокрема, у різноманітних стилізаціях під старовинну класику).

У сучасному симфонічному оркестрі, який слугував і продовжує слугувати базою для будь-яких інструментальних новацій, використовуються труби строю *in B* у кількості від двох до п'яти. Кількість та різновиди труб залежать від родів та видів музики, у яких вони використовуються. При цьому у всіх випадках зберігається особлива якість трубного тембру, позначеного епітетами «світлий», «яскравий», «дзвінкий» тощо. Проте, враховуючи універсалізм інструменту, який зростав у процесі його еволюції, звукообраз труби, які відносно нього застосовувалися.

Першим на це звернув увагу Г. Берліоз, який у своєму трактаті про оркестр та його інструменти охарактеризував тембр труби наступними словами – «благородний та блискучий, він також є гарним у войовничих образах, як у крику ярості та помсти, так і в урочистих гімнах; він здатний відображати все сильне, горде та величне, йому доступна більша частина трагічних відтінків» [5, с. 56].

Доля труби в академічних симфонічних оркестрах складалася неоднозначно, про що теж пише Г. Берліоз, зазначаючи, що «незважаючи на гордий та повний істинного благородства тембр труби, знайдеться мало інструментів, котрі були б принижені більше за неї. До Бетховена і Вебера всі композитори не виключаючи і Моцарта, вперто обмежували труби принизливою роллю заповнюючих голосів або ж давали їм дві-три

ритмічних формули, постійно одні й ті ж, пласкі та сміхотворні, а часто й такі, що суперечать характеру п'єси» [там само].

Зрозуміло, що Г. Берліоз дещо перебільшував, прагнучи переконати композиторів частіше і ширше використовувати виражальні можливості труби у всьому багатоманітті відтінків. Як приклад Г. Берліоз наводить партитури Л. ван Бетховена, який «володіючи відчуттям стилю почав надавати мелодичним малюнкам, формам супроводу і сигналам труб всю ту свободу і багатоманітність, ту самостійність, які допускає природа інструменту» [5, с. 57].

В процесі всебічного вдосконалення – технічного та художньо-естетичного – труба, починаючи від Л. ван Бетховена, виходить на рівень повноцінного стилю. Маються на увазі такі стилі, як «гармонічний», «мелодичний» тощо, а також «фортепіанний». Останній означає, що до цієї категорії стилю у музиці входять і стилі інструментів, у тому числі і трубний, який нас цікавить в контексті органологічних проблем.

У сучасних дослідженнях інструментальних стилів зустрічається визначення поняття «стиль інструменту», яке, означає «особливий різновид видового стилю, що визначається способом його (інструменту) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими та виконавськими стилями, які у сукупності зберігаються у пам'яті інструмента як артефакту культури та відроджуються у конкретних композиціях та їхніх інтерпретаціях» [цит. за 18, с. 28].

Використане у даній дефініції поняття «пам'ять інструмента» означає відображення у сукупному «образі» труби – візуальному та звуковому – трьох сфер застосування цього інструменту – оркестрової, ансамблевої, сольної. На перший погляд здається, що інструмент сам по собі не володіє пам'яттю. Ця здатність притаманна людині, яка має справу з тим чи іншим інструментом, пише для нього музику (композитор) або грає на ньому (виконавець).

Як вже відзначалося, інструменти виступають для музиканта в якості детермінант його стилю. При цьому підкоряючись в цілому творчому індивідууму, вони містять в собі властивості, «...здатні затуляти собою безпосередньо прояви індивідуальності». [там само]

У цьому сенсі інструменти є продуктами тієї частини природи, яка створюється самою людиною. Вони можуть диктувати музиканту «...деякі власні закони і правила – наприклад, регістрові та динамічні обмеження, труднощі в чомусь одному і режим максимального сприяння у іншому» [18, с. 36].

Вирішальне значення у трубному стилі мала оркестрова складова, з якої поступово виокремлювалися ансамблева та сольна. Вони формувалися на базі трубних *solī* з опер, симфоній, також численних перекладень для труби зразків різноманітної музики для інших інструментів чи голосів. Оригінальні сольні та ансамблеві твори для труби з'явилися значно пізніше, ніж для інших інструментів (флейта, гобой, тромбон та інші) і стали відомими лише в епоху бароко, у якій культивувався «концертуєчий стиль», пов'язаний з технікою генерал-баса і новин принципу музичного мислення – гомофонно-гармонічним, заснованим на централізованій тональності.

Труба у цьому історичному стилі входила до числа найбільш затребуваних «інструментів-концертантів», тим більш, що концерти для солюючих інструментів з супроводом здебільшого були версійними за виконавським складом (наприклад, гобойні концерти призначалися також для труби, і навпаки). Кристалізація власне трубного концерту представлена творами видатних майстрів епохи бароко та раннього класицизму.

Мова йде, насамперед, про концерти для труби, які виникали ще на початку доби бароко (Т. Альбіноні, Г. Телеман), продовжували створюватися композиторами епох Класицизму (Й. Гайдн, Н. Гуммель), у тому числі і самими трубачами.

Саме концертна сольна академічна практика слугувала одним з витоків трубного стилю у джазі, хоча цей виток був не єдиним. Сама система джазового мислення, у тому числі і трубного, є синкретичною і виникає на перетині фольклорного та академічного пластів.

Кожний інструментальний стиль в процесі еволюції формує свою класику. Для трубного мистецтва класикою є зразки концертних форм епохи бароко (Т. Альбіноні, Г. Телеман, А. Вівальді, а також концерти представників епохи Класицизму (Й. Гайдн, И. Н. Гумель).

Своя «класика» формується у трубному мистецтві і у подальшому. Вона пов'язана з творчістю композиторів-виконавців Новітнього часу (В. Брандт, О. Беме. Ж. Б. Арбан), які прокладали шлях для професійних авторів.

Слід вказати також на значний вплив джазової труби на академічну музику для цього інструмента, прикладом чого слугує Концерт для труби і джаз-оркестру А. Караманова, навіяний трубним стилем Л. Армстронга.

В цілому ж необхідно зазначити, що академічна і джазова труба на сучасному етапі розвитку цього мистецтва зближуються по стилістиці та використанню різноманітних прийомів техніки гри, серед яких значне місце займають нетрадиційні (про останній йдеться в дисертації Д. Муйєдінова [36]).

Джазова труба, як і академічна має свою історіографію, репрезентовану видатними трубачами-джазменами з їхніми неповторними стилями імпровізацій та техніки гри, про що йдеться у наступному підрозділі даної магістерської роботи.

1.2. Труба в джазі: історіографія, основні персоналії

Труба відноситься до найпоширеніших інструментів джазу і складає важливу ланку в історії його становлення як мистецтва інструментальної імпровізації. Про це свідчать відомі слова Л. Армстронга, якому належить вислів «Я і джаз народилися разом» [цит. за 50, с. 145].

Найвідоміший джазовий трубач всіх часів і народів зафіксував у цій фразі нерозривний зв'язок труби і джазу, які, дійсно з самого початку історії джазового мистецтва співіснували.

Якщо звернутися до історії джазу то доказом цього буде 1900-й рік який в джазології вважається роком народження джазового мистецтва представленого нью-орлеанською школою. Як відомо, ця школа була вулично-розважальною за функцією і використовувала гучні саунди, які забезпечувалися у тому числі і солюючою трубою.

Основним напівпрофесійним жанром, що сформувався у нью-орлеанському джазі, був диксиленд. Саме трубачам у ньому найчастіше доручалися імпровізації на популярні пісенно-танцювальні мелодії, фольклорного та напівфольклорного походження які отримали назву *Everygreens* – вічнозелені. Так народився принцип використання тем-стандартів, як основи стилю *swing*, який став базовим для традиційного джазу, котрий проіснував майже всю першу половину XX століття у репрезентаціях двох шкіл – нью-орлеанської (її інтонаційним джерелом були афроамериканські ритмізовані мелодії фольклорного походження) та чиказької (в якості тем-стандартів представниками цієї школи використовувалися не лише популярні фольклорні мелодії, але й теми з бродвейських мюзиклів, розповсюдженні у міському середовищі).

Кожна з зазначених тут шкіл мала своїх найвидатніших представників – трубачів-імпровізаторів, які закладали основи подальшого розвитку цього мистецтва у джазі. У нью-орлеанській школі це були Луї Армстронг та Кінг Олівер, а у чиказькій виділялася творча постать одного з її засновників, трубача Бікса Байдербека. У подальшому історія джазу

демонструє цілу низку трубачів-джазменів, які одночасно були репрезентантами нових джазових стилів.

Провідна роль трубачів-джазменів у подальшому розвитку джазового мистецтва зберігалася, про що свідчать факти з його історії, більш того, саме джазмени-трубачі ставали головними репрезентантами та навіть «винахідниками» нових джазових стилів, які приходили на зміну свінгу, який поступово перетворювався у танцювально, естрадно за призначенням сферу мас культури, що потребувала повернення до ключових основ джазу як мистецтва вільної імпровізації, зосередженої в елітних школах професійного напрямку.

Думка про те, що «історія джазу є одночасно і історією джазової труби», підтверджується наступними прикладами:

- у стилі свінг це був Гаррі Джеймс;
- у «стилі джунглів» – Баббер Майлі та Кутті Вільямс;
- у бібопі – Діззі Гіллеспі;
- у стилі кул – Майлс Девіс, Чет Бейкер, Арт Фармер, Шорті Роджерс;
- у хардбопі – Кліффорд Браун, Лі Морган, Фредді Хабборд;
- у стилі джаз-рок – Дон Елліс, Майнард Фергюсон, Біл Чейз, Ренді Брейкер;
- у фрі-джазі – Дона Черрі;
- у стилі поп-рок – Чак Маноджи;
- у латиноджазі – Артуро Сандоваль та Клаудіо Родітті.

Головна особливість звукообразу джазової труби – її прямий зв'язок з типовими для афроамериканського середовища формами музикування. Це були спірічуелс, госпелс, блюзи, а також марші, популярні танцювальні мелодії, які «свінгувалися» (*swing*– англ. качатися, розкачуватися). Слід зазначити, що свінгування не є у джазовому виконавстві якимось особливим прийомом: це – стиль мислення музиканта, який користується для його втілення технікою *off – beat*, яка є позаєвропейською за витоками,

оскільки засновуються на зміщенні акцентів з сильної долі на слабку (на відміну від ритміки класичного академічного зразку, яка відрізняється акцентуванням *on – beat*).

Поряд із свінгуванням як основою побудови форми трубних імпровізацій, музиканти-джазмени насичували саунд своїх інструментів такими прийомами, як вібрато, глісандування, витоки яких слід вбачати у вокальному інтонуванні афроамериканської генези.

Взагалі, якщо порівнювати академічну і джазову трубу, то необхідно орієнтуватися на загальні особливості співвідношення академічної музики та джазу, які склалися у ХХ столітті.

Слід враховувати також, що у другій половині ХХ століття принципово змінився контекст побутування музичних пластів, жанрів і форм у напрямі до їхнього зближення. На цій основі (це стосується і мистецтва джазової імпровізації на трубі) виникли особливі синтетичні різновиди музикування, які принципово відрізняються від попереднього розподілу музичної культури на еліт – та мас – різновиди.

На думку Дж. Сібрука, викладено автором у роботі «Культура маркетингу» [цит. за 50, с. 132], головним напрямом у формуванні сучасного музичного попиту та пропозицій виступає стилістика *Now brow*, яка нівелює різницю між існуючими раніше семантиками *High brow* та *Low brow*. Звідси витікає і стилістика джазових імпровізацій, виконуваних на трубі, де прийоми академічної гри сполучаються з типово джазовим саундом, що повною мірою демонструє стилістика на пряму *bebop*, про яку слід казати, розглядаючи творчість Д. Гіллеспі.

Зміни соціо культурологічного порядку впливали і на мову, використовувану джазовими музикантами. Це стосується, насамперед гармонії, яка від самого зародження джазу відчула на собі вплив афроамериканського блюзу.

Ладогармонічна побудова джазових імпровізацій на трубі (як і на інших інструментах, типових для стилю *bebop*) відрізнялася не лише

відтворенням традицій інструментального блюзу (тим більш, що ці імпровізації відрізнялися від останнього швидким темпом), але й застосуванням нетрадиційних для академічної та навіть джазової труби попереднього зразку використання особливих прийомів глісандування у вигляді нового трактування блюзових за витоками *dorty tons* (трубачі-бопери, насамперед Д. Гіллеспі, майстерно користувалися подібними прийомами, які розцвічували новими барвами трубний джазовий саунд).

Теми, які використовували джазмени-бопери, були принципово іншими у порівнянні з попередніми свінговими темами стандартами. Незважаючи на збереження в них ознак ладо гармонічного джазового мислення (блюзовий лад з розфарбуванням терцій тонічного, субдомінантового, та домінантового акордів, загальна тенденція до впровадження модальної техніки тощо), музиканти-бопери у тому числі і Д. Гіллеспі, творчість яких формувалася в межах конвенціонально-реалістичної парадигми джазу [цит. за 50 с. 148]), ставили завдання повернення джазу до вільної імпровізації, у якій центральною фігурою є імпровізатор-виконавець, котрий демонструє перед слухачами свою віртуозну техніку.

На цей предмет існує і інша точка зору, а чи був *bebop* власне джазовим стилем. Роком народження цієї манери джазової гри відомий джазолог вважає 1945-й – «у той момент коли справжній джаз отримав, нарешті, визнання у всьому світі, відбулася подія, котра знову збила публіку з пантелику» [50, с. 157]. Мова йде про те, що у цей період деякі джазові музиканти, зокрема, Д. Гіллеспі, Ч. Паркер, Т. Монк та ряд інших «ввели у свою гру гармонічні та мелодичні елементи, запозичені від класичної та сучасної європейської музики. Захоплюючись віртуозністю та гармонічною складністю, вони принесли свінг, якість звучання та виразність виконання в жертву екстраджазовим пошукам. Так з'явилася манера бібоп» [там само].

Проте у сучасній джазології *bebop* та інші стильові напрями, що виникали на його основі (модальний джаз, фрі джаз) визнаються як закономірні етапи становлення естетико-комунікативних парадигм джазу, який від того часу відчув естетичне «роздвоєння» – вільне мистецтво імпровізації в межах конвенціонально-автономної та радикально-автономної парадигм джазу сполучається з поглинанням джазу офіційною культурою що породжує естрадно розважальний тип комунікації [57, с. 48–49].

Трубне мистецтво в джазі розвивалося, як вже відзначалося, згідно до загальної еволюції його естетики та комунікації. Про те тут слід враховувати і специфіку самого інструменту, яка зумовлювала багато у чому його стиль. Перш за все – це техніка дихання. Не випадково, про «ню орлеанську трубу» казали: «Школа джазової труби – це школа дихання» [57, с. 147]. Як відзначають фахівці, «якщо класичні музиканти розділяли дихання на три типи – грудне, діафрагмальне та грудобрюшне, то джазові трубачі одними з перших застосували так зване «оперте» дихання, суть якого полягає в тому, щоб створити рівномірний повітряний стовп при вдосі, «оперти» його на діафрагму і м'язи брюшного пресу і при видиху зберігати цю опору до кінця фрази» [там само].

Така техніка дихання дозволила широке використання трубного глісандо, при якому звук труби почав ніби ковзати по всьому діапазону, як на струнно-смічкових інструментах. Змінився, порівняно з «класичною» трубою, і підхід до атаки звуку. Якщо раніше домінувала жорстка атака «та-та-та», то трубачі – джазмени змінили її на м'яку атаку типу «да, ду, дот, ду-би-дат, тіа, па, пу,» та навіть «фу», що категорично заборонялося класичною традицією [там само].

Оригінальним надбанням джазового трубного стилю стає техніка «парадоксального саунду». Вона означала можливість відтворення за рахунок «напівприжатих клапанів» імітації людської мови у її різних емоційних відтінках. Джазова труба могла «стогнати», «плакати»,

«риготати», «сміятися», іншими словами «Весь величезний спектр людських почуттів, настроїв, переживань став підвладним такому «сигнально-фанфарному» інструменту, як труба» [там само].

Розвиток віртуозних можливостей джазової труби не міг не позначитися на розширенні її діапазону. Труби строю in B у джазменів-віртуозів охоплюють практично всю другу і досягають до третьої октави – «фірмового» знаку стилю Л. Армстронга. Сучасні трубачі-джазмени, наприклад, «Кет» Андерсон, йдуть ще вище: їхні деякі звуки, «можуть почути лише летючі миші, здатні уловлювати ультразвук» [57, с. 149].

Характерною особливістю стилю труби в джазі, є поєднання мейнстріму та індивідуальних творчих манер джазменів. Так, кожен поціновувач джазової труби легко відрізняє гру Армстронга по її дрібній вібрації в дусі парадоксального саунду. Таким же чином ми легко впізнаємо манеру Баббера Майлі – майстра сурдини «уа-уа»; неповторним ліризмом відрізняється гра представника епохи трубного свінгу – Гаррі Джеймса.

Це стосується і трубачів-боперів, зокрема, Діззі Гіллеспі, гру якого одразу можна впізнати по легкому, дещо різкуватому саунду. Ближче до кінця XX століття в межах змішаного стилю джаз-рок, звук джазової труби пропускається через електронний перетворювач (Дон Елліс). У сфері джазових жанрів у цей же період починає виділятися трубна балада, яку на сьогоднішній день можна вважати провідним жанром мистецтва джазової трубної імпровізації.

Як і у класиці, у трубному джазі існує своя ієрархія стосовно геніальності його представників. Як вважає Дж. Коллієр, безсумнівним генієм трубного джазу є Луї Армстронг: «Якщо слово «геній» і означає щось у джазі, то воно означає – Армстронг»; адже «геній – це той, чия творчість вище всякого аналізу. Рядовий художник лише виявляє існуючі зв'язки; великий же художник створює нові» [6, с. 76].

Думка Дж. Коллієра не викликає сумніву: адже саме Л. Армстронг довів трубний джаз до досконалості, високо підняв його престиж у джазовому мистецтві США та усього світу. Але кожний період чи епоха (генії типу Л. Армстронга стоять над ними) породжує свої пріоритети, своїх геніїв, які відображають її особливості, прокладають шляхи до подальшого вдосконалення стилю. Саме такою фігурою видається Дізі Гіллеспі – один з фундаторів стилю *bebop*, трубача-віртуоза, імпровізатора-новатора, який відкрив нові можливості трубного саунду і техніки в умовах відмови від традиційних тем стандартів.

Трубний стиль Д. Гіллеспі можна вважати прямим продовженням тих високих якостей оцінки, які характеризують свінгову трубу Л. Армстронга. Між цими двома лідерами мистецтва трубного джазу існують як певні зв'язки, так і стильові відмінності. Відносно першого (зв'язки) слід відзначити, насамперед високу майстерність обох трубачів в галузі імпровізації, але тут вже вирізняються і певні відмінності: Л. Армстронг, користуючись темами-стандартами будує імпровізацію на основі варіантно-варіаційного принципу, а самі теми підказують йому вибір пісенних за походженнями інтонацій. Не випадково саме Л. Армстронг вважається одним з перших представників джазового скет-вокалу, який органічно сполучав у своїх імпровізаціях гру на трубі та інструментальний скет.

Щодо другого (відмінності) то, перш за все слід вказати на різницю у техніці трубної гри у Л. Армстронга вона базується на вокально-речитативній основі пов'язаній з використанням відповідних прийомів трубної гри та штрихів (переважання помірних темпів, легатності, яка постійно чергується з дискретними штрихами типу маркато, чи мартеле).

У Д. Гіллеспі виконавська картина імпровізації доволі інша: переважають швидкі темпи, акцентовані дрібні трубні штрихи, великий обсяг фраз, виконуваних на одному диханні, що компенсує помірне використання легато.

Не випадково на існуючих знімках Д. Гіллеспі зображується з роздутими щокми, що символізує певний запас повітря для дихання під час виконання.

В цілому ж характеризуючи стиль Гіллеспі, треба виходити від закономірностей стилю *bebop*, одним з фундаторів якого він був, а також від специфіки труби як інструменту різноманітних виразально-технічних можливостей.

Цим питанням присвячено наступний підрозділ даної магістерської роботи.

1.3. Д. Гіллеспі як один із фундаторів стилю *bebop*

На відміну від інших корифеїв джазового мистецтва, таких як Л. Армстронг, Ч. Коріа, Ч. Паркер, Дж. Колтрейна, С. Ролінза та інших, творчість Д. Гіллеспі не знайшла широкого відображення у літературі по джазології.

Як вже відзначалося творчість Д. Гіллеспі у джазології цілком доцільно пов'язують з напрямом *bebop*. Сутність цього напрямку полягала у відмові джазменів від тем стандартів, вивільнені від обов'язкових правил імпровізації варіацій, які склалися у стилістиці свінгу.

Джон Беркс Гіллеспі (1917–1993), поряд з Ч. Паркером, увійшов в історію джазу як засновник стилю *bebop* та нових прийомів трубної імпровізації, пов'язаних з естетикою та поетикою цього стилю.

Слід зазначити, що Ч. Паркер та Д. Гіллеспі «не винайшли боп, а приймали участь поряд з цілою групою одностудців, у створенні цього революційного для свого часу джазового стилю» [57, с. 8].

Bebop був логічним продовженням лінії джазового мейнстріму, пов'язаної з мистецтвом вільної імпровізації в межах конвенціонально-реалістичної парадигми джазу [57 с. 10]. *Bebop* був протестним

вираженням ідеї свободи джазменів-імпровізаторів у виборі тем імпровізацій, причому, не лише тем у вузькому розумінні цього слова, як музичних фрагментів, покладених в основу розвитку матеріалу, але й тем у більш широкому розумінні – як відображення актуальних життєвих та творчих процесів, які у кінцевому підсумку визначають характер еволюції будь-якого мистецького напрямку, виступають як детермінанти художнього світовідчуття музикантів.

Створювані боперами власні теми були наслідками їхньої рефлексії на різноманітні життєві та мистецькі події і являли собою прояви програмної джазової музики, яка народжувалась у конвенції, що виникала між музикантами та слухачами в умовах їхньої відособленості в плані комунікації. Джазмени-бопери, фантазія яких вже не обмежувалась тематикою *everygreens* (вічнозелених) як цитованого матеріалу, мали змогу відображувати різні аспекти художнього та суспільного життя, створювати музичні портрети та автопортрети, критично відноситися до новітніх тенденцій та традицій джазового мистецтва, яке вони у цей період (кінець 1940-х – 1950-ті роки) уособлювали.

Характеризуючи Д. Гіллеспі як трубача-бопера, необхідно вести мову про той шлях та його етапи, який його привів до досягання естетики та поезики цього стилю, який виникав не на порожньому місці, а був результатом еволюційних процесів, які формувалися у самому джазі.

Як і інші джазмени його вікової генерації, Д. Гіллеспі пройшов шлях від музиканта напів естрадних комбі-складів та оркестрів до вироблення стилю трубача імпровізатора, автора творчих проектів, зафіксованих на багатьох компакт дисках (усього Д. Гіллеспі залишив нам у спадщину більше 50-ти альбомів).

По глибині таланту та особливостям світовідчуття – яскравого, життєстверджуючого – Д. Гіллеспі порівнюють з Л. Армстронгом, хоча у цілому ці великі джазові трубачі репрезентують різні епохи устанавленні мистецтво джазу.

Першим етапом (раннім – початковим) становлення стилю Д. Гіллеспі слід вважати період його перебування у школі, де він самостійно оволодів навичками гри на тромбоні, а потім на трубі (кінець 20-х – початок 30-х років минулого століття).

Другий етап, який назвемо професійним, у творчості Д. Гіллеспі починається з переїздом до Філадельфії. Деякий час Д. Гіллеспі ще до того вивчав теорію музики в інституті Лаурінбург в Північній Кароліні, але у 1935-у році покинув ці заняття і повністю присвятив себе практичному музикуванню

Першим професійним досвідом для Д. Гіллеспі були його виступи у бенді Ф. Фейрфакса. У своєму бажанні розширити свою музичну ерудицію він у цей період інтенсивно освоює фортепіано. До речі, саме піаністу Б. Доггету з бенду Ф. Фейрфакса належить іронічне – шанобливе прізвисько «Дізі» (запаморочливий), під яким ім'я великого джазмена знають шанувальники джазу у всьому світі.

Наступний етап, який назвемо етапом закріплення майстерності, у творчості Д. Гіллеспі починається у 1937 році, коли Т. Хілл запросив його до свого оркестру на місце, яке звільнилося після уходу Р. Елдріджа, котрий був кумиром молодого Д. Гіллеспі (поряд з великим Сачмо). З цим оркестром він вперше приймав участь у записі на лейблі «King Porter Stomp», а також здійснив своє перше закордонне турне.

Як зазначав тоді відомий джазолог Дж. Берендт, «в оркестрі Т. Хілла є один дуже молодий, але багатообіцяючий трубач. Шкода, що у нього немає можливостей для власних записів» [цит. за 57, с. 14].

Наступним етапом творчості Д. Гіллеспі є власне повний перехід на техніку *bebop* (початок цього процесу сам Д. Гіллеспі позначає кінцем 1940-х років). У ці роки він був постійним відвідувачем клубу «Мінтонс Плейхауз» у Нью Йорку (поряд з піаністом Монком, ударником Кларком, гітаристом Крісченом), «де вироблялися естетичні засади новаторської техніки стилю *bebop*»; до числа новацій, які запроваджувалися молодими

джазменами, входили «альтеровані акорди, незвичні для джазової мелодики інтервали, особливо так звана укорочена квінта (*flatted fifth*), нові, незвичні ритмічні акценти» [там само].

Новим етапом у запровадженні техніки *bebop* було підключення до названої групи джазменів саксофоніста Ч. Паркера. Саме останній був першим, хто помітив у грі Д. Гіллеспі той факт, що він встояв перед чарівністю армстронгівської техніки і довів до блиску стиль гри, де на чільне місце покладені фразування та плавність звучання при значно більш швидкому темпі» [цит. за 57, с. 16].

Ч. Паркер тут визначив не лише риси стилю Д. Гіллеспі як трубача-бопера, але й загальний напрям, у якому розвивався сам стиль *bebop*, котрий відрізнявся двома головними рисами:

1) максимально швидким темпом виконання, який, з одного боку підкреслював значення жанрового начала моторики в джазовій імпровізації, а з другого – сприяв показу у вигідному світлі постаті виконавця-віртуоза;

2) сполученням цього темпу з кантиленим принципом звуковедення, що створювало в імпровізаціях боперів ефект безперервної звукової лінії – інструментального відтворення блискучої техніки вокального бельканто (ця аналогія неодноразово відмічалася як дослідниками джазу, так і самими джазменами).

Продовжуючи характеристику еволюції стилю Д. Гіллеспі, який ніби у дзеркалі відображував становлення напряму *bebop*, вкажемо на перший зразок його реалізації у записі. Це була джазова п'єса під назвою «Woody'n'you», записана Гіллеспі у 1944-му році. Від цього ж року починається відлік наступного етапу творчості Гіллеспі – на цей раз вже як одного з лідерів стилю *bebop*, законодавця його естетики та поетики.

Слід зазначити, що Д. Гіллеспі відноситься до числа тих джазменів, які добре усвідомлювали тісний зв'язок між традиційним і сучасним джазом, між «старим» свінгом та «новим» бібопом. Зокрема,

усвідомлюючи той факт, що новий стиль частково призвів до втрати джазом масової аудиторії, а його інтоніми (термін Барбана) втратили зв'язок з танцювальною основою, Д. Гіллеспі експериментує в галузі поєднання компонентів різних стильових напрямів. У його творчості можна зустріти і зразки естрадного джазу в дусі трубних *solis* з композицій Д. Еллінгтона і впливи латино-джазу з явним домінуванням танцювальних ритмів, і використання техніки фрі-джазу у її зближенні з академічним авангардом (аналіз зразків, які репрезентують ці складові стилю Д. Гіллеспі, надається у другому розділі даної магістерської роботи).

На відміну від Ч. Паркера який вважав *bebop* окремим явищем, не пов'язаним з джазом, Д. Гіллеспі вважав новацією бібопу такими, що розвивають джаз у новому прогресивному, напрямку.

У своїх мемуарах «To Be Or Not To Bop» сам Д. Гіллеспі пише що вважає своїм головним внеском у боп саме відкриття у галузі ритміки та гармонії – «біда лише у тім, що люди сьогодні не вміють танцювати під таку музику» [цит. за 57, с. 26].

Мова йде не лише про генетично притаманну джазу у всіх його проявах танцювально-рухову основу (поряд з вокально-блюзовою) але й про особливу якість віртуозного стилю *bebop* у будь-якому інструментальному варіанті, у даному випадку, трубному: наявності всередині авторських тем боперів жанрових та стильових прототипів, властивих усьому «масиву» його «напрямів» та «хвиль».

На першому плані у боперів завжди стояла техніка гри, гри у максимально швидких темпах, які дають змогу здивувати публіку майстерністю виконання. Прийоми імпровізації в цілому в бібопі залишалися традиційними, пов'язаними з культурою свінгу з тією лише різницею, що тематичний матеріал для імпровізацій в цих стилях був різним – у свінгу використовувалися виключно теми-стандарти, а у бібопі – авторські теми самих боперів.

Останнє давало змогу вільно оперувати змістовно-художньою стороною імпровізацій, зокрема, надавати їм певного програмного змісту, що відображено в назвах альбомів, а також окремих номерів.

Звертає на себе увагу і властива творчості боперів, зокрема, Д. Гіллеспі, тенденція до використання сюїтного принципу в побудові того чи іншого альбому. Особливо показовим це стає у пізньому періоді творчості цього видатного джазового трубача, що зумовило в межах еволюції джазової стилістики в цілому пост-бопівські тенденції, в умовах яких розвивався американський та світовий джаз в останні десятиліття XX століття.

Важливим досягненням Д. Гіллеспі як трубача-бопера стало залучення до стилістики цього джазового напрямку елементів латино джазу, що суттєво вплинуло на подальший розвиток джазового мислення. Під знаком латино джазу розвивалася творчість багатьох джазменів кінця XX століття, які шукали оновлення інтонаційного фонду свого мистецтва, використовуючи для цього різнонаціональний фольклорний матеріал, насамперед, близький їм географічно та ментально латиноамериканський. Впливи стилістики латиноджазу можна знайти в творчості таких корифеїв джазового мистецтва США та світу, як трубач М. Девіс, піаністи Ч. Коріа, Б. Пауел, Саксофоністи Дж. Колтрейн і С. Роллінз, віброфоніст Г. Бертон та інші джазмени.

Більш того започаткований Д. Гіллеспі напрям латино джазу в стилістиці бібопу значною мірою вплинув на творчість композиторів, які працюють в галузі популярної музики, використовуючи у ній елементи джазу, джаз-року, новітніх імпровізаційних джазових та змішаних пластових форм – третьої течії, фрі-джазу тощо. У цьому плані показовою є думка А. П'яццолли, який в одному з телеінтерв'ю сказав наступне: «Сучасна музика повинна бути складною для виконання, але легкою для сприйняття».

Як видається, Д. Гіллеспі був одним з піонерів цього напрямку, про що свідчить, зокрема, його захоплення латиноамериканськими ритмами. Як визначають джазологи, про це свідчать факти з творчої біографії Д. Гіллеспі, зокрема, такий (мова йде про концерт, який відбувся у вересні 1947-го році в Карнегі-Холл): «Концерт який тоді відбувся у Карнегі-Холл, до участі у якому Д. Гіллеспі запросив кубинського перкусіоніста Ч. Позо, критики вважають днем народження латино-джазу, «а Cubano Be / Cubano Bor» – першим паростком, з якого і розвивався потужний і вельми процвітаючий на сьогоднішній день напрям у джазі» [цит. за 57, с. 30].

Пізній етап творчості (зрілий, автодескриптивний) Д. Гіллеспі дослідники характеризують як «епілог, що затягнувся» [там само]. Разом з тим, існуюча і точка зору про те, що на ньому Д. Гіллеспі не створив нічого нового не є об'єктивною. Він не лише багато виступав зі студійними записами, але й гастролював, продовжував експериментувати з трубним саундом, вишукуючи у ньому нові образи, пов'язані із світоглядними сферами, релігією, етикою та навчальною дидактикою. Його виконавський-імпровізаторський стиль став взірцем для багатьох джазменів-трубачів, але нікому з них не вдалося досягти тих вершин майстерності, які демонстрував «запаморочливий» (прямий переклад англійського слова Dizzy) Гіллеспі.

Отже творча фігура Д. Гіллеспі у мистецтві джазу є не лише історичним постулатом, але й репрезентацією тих нових тенденцій, які виникали у джазовому мистецтві об'єктивно, у зв'язку із суспільними потребами та загальними тенденціями і світовому мистецькому часопросторі. Доказом творчих знахідок Д. Гіллеспі слугують його джазові імпровізації композиції, які аналізуються у наступному Розділі даної магістерської роботи.

Висновки до Розділу 1

У даному розділі магістерської роботи, який є методологічним за змістом, розглянуто наступні питання :

- 1) про органологію труби, як інструменту давнього походження, який пройшов шлях складної еволюції і отримав нове життя в мистецтві джазової імпровізації;
- 2) щодо використання труби в джазі (історіографічний огляд, творчість основних персоналій);
- 3) характеристики трубного стилю Д. Гіллеспі як одного з засновників напряму *bebop*.

Щодо органології труби та її різноманітної репрезентації в музиці різних епох та регіонів зазначено, що цей інструмент пройшов довгий шлях становлення свого виконавського звукообразу як єдності темброво-акустичних та семантичних властивостей. Універсальне трактування цього інструменту, яке склалося в академічній практиці, було доповнено у джазі, представники якого довели мистецтво трубної гри до найвищого ступеню досконалості.

Зазначено, що органологія труби породжує цілу низку характеристик цього інструменту, який відноситься до групи аерофонів і виступає як найближче продовження людського організму. У грі на трубі беруть участь чотири групи м'язів: 1) губні; 2) м'язи язика; 3) м'язи, що керують диханням; 4) м'язи пальців рук.

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИКА ДЖАЗОВИХ ТРУБНИХ ІМПРОВІЗАЦІЙ

Д. ГІЛЛЕСПІ

2.1. «Образ» труби в альбомах Д. Гіллеспі (загальний огляд). Труба у складі біг бенду (п'єса «Night in Tunisia»)

Творчість Д. Гіллеспі, як вже відзначалося, характеризується тематичним і стилістичним розмаїттям. Видатний джазмен-трубач не вважав бібоп єдиним можливим джазовим стилем, хоча і увійшов в історію джазу як один з його засновників.

До того ж, як вже було показано у першому Розділі даної магістерської роботи, процес формування стилю Д. Гіллеспі як бопера був поступовим, поетапним і залежив від багатьох чинників, серед яких головним було його оточення, ті персоналії, а також оркестри чи ансамблевий комбі-склади в яких він працював, а згодом виступав як фронтмен.

Спадщина, яку залишив нам Д. Гіллеспі (більше 50-ти компакт-дисків), демонструє різні напрями його творчих пошуків, які групуються навколо стилю бібоп, але не зводяться лише до нього. В числі стилістичних уподобань Д. Гіллеспі можна виділити естрадно танцювальний напрям, пов'язаний з естрадизованим свінгом, латиноджаз, на який він одним з перших звернув увагу і втілив у своїй творчості тощо.

Доволі широким є і коло жанрів, на які орієнтувався Д. Гіллеспі. Їхній діапазон охоплює джазову баладу, віртуозну концертну п'єсу, різного

роду стилізацій, програмні п'єси, згруповані у своєрідні джазові сюїти тощо.

Досить велика кількість джазових імпровізацій Д. Гіллеспі пов'язана з творчістю його друга і колеги, ще одного «батька» стилю бібоп, саксофоніста Ч. Паркера. Спілкування з ним знайшло прояв у спільних імпровізаціях на власні теми, Ч. Паркера, навіть на відомі теми-стандарти.

Багато оригінальних на той час художніх та технічних новацій можна знайти у зрілому періоді творчості Д. Гіллеспі, який охоплює декілька десятиліть і характеризуються як, з одного боку, автодескрептивний, а з другого – як пошуковий, експериментальний, новаторський, який відкривав нові можливості джазової трубної імпровізації і був підхоплений трубачами-джазменами наступних генерацій.

У цьому підрозділі даної магістерської роботи запропоновано декілька аналітичних етюдів, які унаочнюють вказані вище тенденції. Особливу увагу в них приділено характеристиці стилістичної сторони джазових трубних імпровізацій Д. Гіллеспі, що стосується особливостей мови та форми (всі задіяні в даній роботі зразки аналізуються вперше). Окрема увага приділяється техніці трубної гри, неперевершеним майстром якої був видатний американський бопер, який увійшов в історію світового джазу поряд з великим Л. Армстронгом.

Як вже підкреслювалося, Д. Гіллеспі не вважав стиль *bebop* відірваним від традиційного джазу та свінгу. Він мислив процес еволюції джазового мистецтва як перманентний, закономірний, що відображено у залишеній ним колекції альбомів, стислий аналіз яких далі пропонуються.

Творчий стиль Д. Гіллеспі виникав історично на етапі переходу від традиційних стилів, які є прикладом масової музичної культури до напрямів елітарного, артифікованого джазу [цит. за 57, с. 54].

Видатний джазмен трубач встиг попрацювати в обох цих напрямках. Він завжди вважав, як це вже відзначалося, що новітній джаз, який

відмовився від тем стандартів, не повинен остаточно поривати з демократичними основами мови, а тому теми Д. Гіллеспі – бопера є завжди такими, що пізнаються по наявності у них жанрових основ побутового походження, особливо, латиноамериканських.

Перший студійний запис своєї музики Д. Гіллеспі здійснив у 1947-му році. Альбом мав назву «Dizzy Gillespie And His All-Stars» включав вісім імпрровізацій композицій на різну тематику. №1 «A hand Fulla Gimmie» – фактично музичний портрет; інші номери демонструють особливості світовідчуття Д. Гіллеспі як автора тем та імпрровізатора у різних реальних та уявних ситуаціях та обставинах: № 8 «Dizzy Atmosphere» – трубне *perpetuum mobile* (фінал). Серед номерів є характеристична сценка – «He beeped when he shoulda bopped». Представлена також і імпрровізація на популярну тему стандарт – №7 «All the things you are» (данина традиції нормативного джазу епохи свінгу).

За формою даний альбом – фактично джазова сюїта для комбі-складу, де постійними є лише труба а інші музиканти змінюються майже у кожному номері.

У 1950-ті роки стали виходити поспіль інші альбоми Д. Гіллеспі (більше сорока) серед яких такі різні за жанровими ознаками як:

– Творчий тандем у симфоджазовій композиції «Dizzy Gillespie Plays and Johnny Rivhards Conducts» з виділенням віртуозної сольної партії, де трубач демонструє володіння навичками орнаментальної імпрровізації на мелодію теми стандарту.

– Дует Ч. Паркера та Д. Гіллеспі під символічною назвою «Bird and Diz» (словом Bird називав себе як відомо сам Ч. Паркер);

– Подорожні враження «Dizzy in Paris», «Dizzy At Home And Abroad» «Dizzy in Greece» тощо.

Ряд п'єс в альбомах 1950-тих років являє собою дуети Д. Гіллеспі і відомих тоді джазменів – з саксофоністом С. Роллінсом «Dizzy Gillespie with Sonny Rollins and Sonny Stitt - duet», з вже згаданим вище

Ч. Паркером, з піаністами Каунтом Бейсі і Джо Вільямсом та Джоном Левисом, трубочами Р. Елдріджом (цей альбом носить показову назву «Trumpet Battle») та Гаррі Едісоном.

Альбоми Д. Гіллеспі стали для його шанувальників «уособленням емоційного та іскрометного звучання труби в джазі» [цит. за 57, с. 14].

Відкриваючи своєю творчістю епоху, *modern jazz*, Д. Гіллеспі не втрачає зв'язків з яскравою образністю матеріалу – мелодико-тематичного та гармоніко-фактурного, який він використовує в якості основи для своїх блискучих імпровізацій. Їхні характерні особливості:

- доволі швидкий темп;
- наявність імпровізаційного вступу до викладу власної теми або теми стандарту;
- пріоритет орнаментального варіювання над секвентною розробковістю;
- доволі широке використання мелізматики;
- переважання високого і надвисокого трубних регістрів.

Відкриваючи у своїх альбомах нову епоху джазового мислення, Д. Гіллеспі був прикладом для інших джазменів – представників інших інструментальних спеціалізацій. Так, піаніст К. Бейсі зазначав, що «Гіллеспі створив 75% сучасного джазу»; у спогадах видатних джазменів підкреслюється, що музика Д. Гіллеспі була «своєрідною школою джазового новаторства для музикантів», що дозволяє мислити залишені ним альбоми як матеріал для вивчення у відповідних навчальних закладах, причому, не лише у зв'язку з конкретними інструментальними спеціалізаціями, зокрема, трубною [цит. за 57, с. 44].

Як виявилось при підготовці даної магістерської роботи, матеріалів щодо спадщини Д. Гіллеспі, представленої у його альбомах, доволі недостатньо. В основному, спостереження джазологів стосуються зразків творчості Д. Гіллеспі лише у зв'язку з характеристиками тих напрямів, які виникали у модерному джазі, зокрема, латиноджазі.

Мова йде про альбом «Cubano Be Cubano Bor», який Д. Гіллеспі створив після відвідання кубини ще у 1950-ті роки. «Вважається, що афрокубинський джаз винайшов американець Д. Гіллеспі під час гастролей у Кубі...Тоді він привіз купу мелодій і подружився з місцевими музикантами. Для них він був кумиром, вони його, зрозуміло обожнювали, він їх теж заповажав» [цит. за 57, с. 63].

Згадкою про цю гастроль, а також символом стилю, який започаткував одним з перших саме Д. Гіллеспі, слугує, п'єса з вказаного вище альбому з однойменною назвою – «Cubana Be Cubana Bor» – бібоп плюс латина [там само]. Альбом включає 8 різнохарактерних п'єс в різних жанрах : №1 «Manteca» (образ-портрет) №2 «Algo Bueno» (в перекладі – щось гарне; п'єса – побажання); №3 «Oop-ror-A-Da» (суміш стилістичних знаків, позначених слоговою аббревіатурою); №4 «Good Bait» (у перекладі – гарна приманка; п'єса – картинка) №5 «St. Louis Blues» (Імпровізація на місцевий варіант блюзового наспіву); №6 «One Bass Hit II» (трубна імпровізація на остинатну тему, яка проводиться в басу); №7 «Jump Did-Le-Ba» (характеристична п'єса імпровізація з використанням великої кількості стрибків у мелодії); №8 «Cubano Be Cubano Bor» (маніфест цього альбому, його основна інтонаційна ідея).

Значний інтерес викликають спільні альбоми, записані Д. Гіллеспі та Ч. Паркером. Усього їх декілька, але найпоказовішим з точки зору стилю, який демонструють обидва музиканти, є записаний у 1950-му році альбом «Bird and Diz».

В основу цього альбому покладено імпровізації на теми Ч. Паркера «Blomdido», «Mohawk», «An Oscar for Treadwell» та інші. Альбом включає 8 номерів: №1 «Bloomdido», №2 «Melancholy Baby», №3 «Relaxing with Lee», №4 «Passport», №5 «Leap Frog», №6 «An Oscar for Treadvel», №7 «Mohawk» №8 «Visa». На перший погляд вони є тематично не пов'язаними, що про те долається загальною манерою імпровізації в стилі боп корифеїв, представлених не лише тандемом засновників цього стилю –

Ч. Паркером і Д. Гіллеспі, але й іншими його представниками Т. Монком (фортепіано), К. Расселом (контрабас), Б. Річі (ударні). Як відзначають дослідники «альбом демонструє всі достоїнства стилю бібоп у прекрасному ансамблі його корифеїв» [цит. за 57, с. 64].

Своєрідним підсумком стилю Д. Гіллеспі як трубача-бопера став альбом 1989-го року під назвою «Max & Dizzy» записаний разом з ударником М. Роучем. Як писали тоді музичні критики, зокрема, Р. Кук та Б. Мортон «це своєрідна вершина усього мистецтва боперів які виконували боп протягом 50-ти років...Їхнє виконання є настільки вільним, наскільки людина може собі уявити» [цит. за 57, с. 67].

Вільний стиль джазової імпровізації відкритий Ч. Паркером та Д. Гіллеспі заклав основи фрі-джазу, де в якості нормативу приймалися неструктуровані побудови, які діставали фактично вже не імпровізаційного, а розробкового розвитку. Д. Гіллеспі все своє життя залишався бопером і не виходив за межі цього стилю вважаючи його ,по-перше, закономірним наслідком еволюції нормативного джазу свінгової доби, по-друге, засобом який дозволяє джазмену звільнитися від жорстких рамок теми стандарту, а згодом і від власних тем, на шляху до вільного польоту і імпровізаційній фантазії, що і є на думку боперів сутністю джазового мистецтва.

Імпровізаційний стиль, який культивував Д. Гіллеспі, добре ілюструє відома п'єса на його власну тему «Night in Tunisia», у якій свобода бібопу поєднується з ефектною, навіть естрадною за комунікацією манерою класичних свінгових біг-бендів.

Зразок, що аналізується далі є характерним тим, що у ньому добре вимальовуються образ створюваних Д. Гіллеспі бопером тем та принципів і засобів імпровізації на них. Сольні трубні імпровізаційні хоруси (усього їх 2), виникають після «intro» розгорнутої оркестрової заставки, яка ще не містить інтонацій теми, а ніби вводить до атмосфери її образності.

Обрана Д. Гіллеспі тематика наштовхує на думку про орієнтальний колорит, пов'язаний з географією образу, котрий змальовується. Про те як такого орієнтального у даній композиції зовсім мало. Тут панує стиль латиноджазу у його бопівському варіанті, а елементи східної лексики прослуховуються лише в окремих зворотах теми та сольних хорусах – двох трубних, двох саксофонових, одного контрабасового.

Доповнюючи загальний характер образу, який змальовує Д. Гіллеспі зі своїм біг-бендом вцілому, нагадує «стиль джунглів» який культивувався Д. Еллінгтоном у симфоджазі проте, якщо у цьому стилі панувала майже академічна, заздалегідь продумана форма, то Д. Гіллеспі орієнтується на імпровізаційну традицію, у якій провідне місце належить солісту-імпровізатору, а біг-бенд виконує функцію доповнення, оновлення, процесу становлення композиції-імпровізації, відтінюючи лідера. У цьому плані характерно, що тема «Night in Tunisia» в оркестрі проводиться лише у вступі, в середньому розділі початкового викладу (bridge) імпровізаційної форми і далі не повторюються.

Запропонована Гіллеспі структура викладу теми, яка відрізняється танцювальним характером в дусі *latinojazz* і тяжінням до квадратних побудов, складає усього 46 тактів (16т. грає соліст; 8 оркестр; 8 соліст; 12 оркестр).

Трубна імпровізація (перший хорус) починається після невеликого 4 тактового оркестрового «люфту», який дає змогу солісту підготуватися до імпровізації. З боку техніки імпровізування Д. Гіллеспі воліє не зловживати карколомними пасажами, відштовхуючись від повторів тематичних мотивів-патернів, до яких він неодноразово постійно повертається у ході розгортання першого хорусу.

Імпровізація трубача-лідера відрізняється доволі стрімким рухом, в ході якого широко використовується мелізматика, мікроглісандування та фрулато на окремих тонах мелодії.

Далі, після закінчення 2-го хорусу трубної імпровізації, вступає саксофон зі своїми двома хорусами імпровізаційного варіювання теми. Ця його імпровізація відрізняється менш блискучим характером, ніж трубна, і базується на обігруванні окремих зворотів теми, в основному, за рахунок секвенцій.

У наступній секції імпровізаційної форми «Nigth in Tunisia» настає черга імпровізації контрабасу (1 хорус), якому ефектно та лаконічно повторює фортепіано. Контрабасова імпровізація у технічному відношенні не є такою розвинутою, як попередня саксофонова. Її основні прийоми базуються на обігруванні опорних тонів гармоній та репетиціях на одному звуці. Це сприяє ефектному відтінюванню тутті біг-бенду з його повною гучною звучністю, після чого розпочинається заключна стадія розвитку імпровізаційної форми п'єси «Night in Tunisia», де провідна роль належить солісту-лідеру. Спочатку він виконує 7 тактів теми, яка ніби переривається і переходить у вільне нетактоване соло, де Д. Гіллеспі демонструє майстерне володіння високим регістром труби та філігранну техніку пасажів різної конфігурації. Цим ефектним «моновисловом» видатного трубача епохи бібопа і завершується створена їм джазова п'єса-імпровізація «Night in Tunisia»

2.2. Інші жанрові форми втілення трубного саунду в імпровізаціях Д. Гіллеспі

Прокладаючи місток між нормативним та модерним джазом, Д. Гіллеспі йшов шляхом оновлення його мови у двох напрямках жанрово-семантичного та структурно-технічного. Перше означало впровадження нових жанрових форм (поряд з використанням традиційних), зміст яких

виходив за межі балад та блюзів епохи свінгу і породжував програмний джаз нової епохи, у якій авторське начало було первинним.

Друге стосувалося «образу» інструменту, у даному випадку, труби, який повинен був відображувати нову семантику, а, відтак, містити цілий комплекс прийомів гри – від специфічних трубних, вже апробованих, універсальних, котрі виникали в процесі взаємодії труби з іншими джазовими саундами – саксофоновим, фортепіанним, контрабасовим, перкусійним.

Все це відобразилося у доволі різноманітній жанрово-семантичній палітрі трубних імпровізацій Д. Гіллеспі, представлених в основному періоді в його творчості, де суміщувалися автодескрипція та експеримент. Аналіз зразків, який пропонується нами далі, є підтвердженням сказаного вище і демонструє основні лінії трубного новаторства в стилі Д. Гіллеспі бопера.

2.2.1. Звукова «декларація» стилю – (дует з Ч. Паркером «bee-boop»)

Дана п'єса як це відзначено у її назві, містить типові ознаки імпровізації в стилі бібоп. Перш за все це стосується її теми, представленої у максимально швидкому темпі, широкому регістровому обсязі, «вибуховому» експресивному ритмі, невинний розвиток якого поділяється на короткі мотиви, відділені паузами-люфтами. Дана тема, судячи з усього, належить Д. Гіллеспі, оскільки її вміщено до його альбому «Something old» 1945-го року, вийшов ще на самому початку ери бібопу.

Імпровізація на тему даної п'єси є першим номером у цьому альбомі, який, окрім неї, включає ще 4 номери: «Good Bait» (№2), «I can't get started», «Round midnight» (№4), «Dizzy Atmosfere» (№5).

На користь авторства Д. Гіллеспі свідчить і той факт, що він через 40 років повернувся до цієї теми, на цей раз без участі Ч. Паркера який помер у 1955-му році. Цей варіант п'єси *bee-boop* мав розширений склад учасників ансамблю: сам Д. Гіллеспі (солююча труба), Р. Браун (акустичний бас), М. Хоувел (електро бас) Т. Макінтош (тромбон), Е. Черрі (гітара) П. де Рівера (саксофон), В. Каперс (фортепіано), Т. Кембел (перкусія). Як бачимо, цей варіант складу більше відповідає стилістиці *Latino-jazz*, у якій переважно і працював Д. Гіллеспі у ті роки.

Повертаючись до запису 1945-го року, зазначимо в першу чергу (класичний) для традиційного джазу склад ансамблю: труба, саксофон (рівноправні солюючі інструменти), фортепіано, акустичний бас, барабани. Крім того, до джазових традицій (нагадаймо назву альбому – *something old* «дещо із старого») відсилає і структурно-побутова даної імпровізації вона складається з наступних розділів і включає: вступ (*intro* 8 тактів) проведення теми, в октавний унісон трубою та саксофоном (32 такти зі структурою ААВА, де А та В налічують по 8 тактів), двох саксофонних хорусів (по 32 тт), двох фортепіанних хорусів (таж кількість тактів), двох хорусів труби (по 32 тт), одного хорусу ударних (32 тт), репризного повторення теми у початковому варіанті (труба і саксофон в октавний унісон, 32 тт).

Смислова ідея унісонного показу теми у виконанні Д. Гіллеспі та Ч. Паркера символізує єдність однодумців як засновників стилю бібоп, при чому Д. Гіллеспі як автор теми «перше слово» надає своєму колезі. Імпровізація Ч. Паркера (2 хоруси) відрізняється активним вторгненням виконавця до матеріалу теми, у якій він знаходить окремі мотиви, котрі стають основою подальшого розвитку і створюють внутрішні контрасти. Перший хорус будується як варіаційно-варіантний і є близьким темі, а другий можна визначити як розробковий, у якому інтонації теми суттєво переробляються з виділенням характерного сигнального мотиву-заклику.

Імпровізація піаніста в принципі слідує шляхом, прокладеним Ч. Паркером. В її першому хорусі відтворюються «токатні» мотиви безперервного руху у швидкому темпі, а у другому цей рух трохи призупиняється за рахунок «маршових» елементів, показаних акордами та октавними подвоєннями в партії правої руки піаніста. Фортепіанна імпровізація завершується стрімкими пасажами у високому регістрі, які виступають як передвісники наступної трубної імпровізації Д. Гіллеспі.

В її першому хорусі музика цілком відповідає прізвиську Діззі – «запаморочливий», яке закріпилося за цим видатним джазменом. Тема одразу постає у вигляді карколомних гамоподібних пасажів, які чергуються з глісандуванням напівпритиснутих клапанів. Напрямок мелодичного руху в дусі віртуозного motto – висхідний, який охоплює майже всю третю октаву (найвищий звук – Сі-бемоль). У процесі розвитку з теми, як і у Ч. Паркера з неї вилучаються мотиви-сигнали, які виступають в якості моментів статичності і дають можливість сприйняттю слухачів зорієнтуватися у невпинному звуковому потоці.

Далі слідує імпровізація перкусіоніста, яка має характер ритмічної «кальки» мелодичних зворотів, які тільки-но прозвучали у трубача. У формотворному сенсі перкусійний хорус виступає як ритмічний передікт до репризи, в якості якої знову звучить виклад теми в октавний унісон обома солістами – Ч. Паркером та Д. Гіллеспі. Закриває форму повторення матеріалу з інтро, де звучать перегуки ключових мотивів теми, які передаються від одного соліста до іншого і ніби застигають у заключному акорді цього ансамблю.

Таким чином, дана імпровізаційна п'єса демонструє цілий ряд типових ознак самого стилю, звідки походить і сама її назва – «Bee-bop». Маються на увазі типові риси стилістики бібопу, такі як:

– Максимально швидкий темп, в моментах зупинки якого звучать ключові мотиви сигнали, що повторюються декілька разів;

– Охоплення всього діапазону інструментів, у даному випадку, труби і саксофона, що дає відчуття великого звукопросторового обсягу як ознаки концертного стилю гри;

– Пріоритет віртуозного *motto* над мелодичною кантиленою, що суттєво відрізняє імпровізації в стилі bebop від імпровізацій на теми-стандарти у традиційному джазі;

– Наявність елементів тематичної розробки в імпровізаційних хорусах солістів, що у подальшому стане типовим для стилістики фрі джазу.

2.2.2. Джазова труба в кавер версії саксофоновій теми (імпровізація на тему Ч. Паркера «Antropology»)

Дана джазова п'єса являє собою зразок спільної праці Д. Гіллеспі з Ч. Паркером, а також іншими представниками стилю bebop – Б. Пауелом (фортепіано), Т. Поттером (бас) та Р. Хейнесом (барабани). Цей традиційний комбі-склад є лише одним з варіантів, у якому п'єса «Antropology» фігурує в історії джазу. Процес її створення та побутування був досить складним. Спочатку у 1945-му році виникла спільна масштабна робота Ч. Паркера та Д. Гіллеспі під цією назвою (її запис було здійснено на лейблі Columbia Records у 1947-му році в аранжуванні Г. Еванса). Вона призначалася для цілого джаз-бенду у складі п'яти саксофонів, двох кларнетів, трьох труб, двох тромбонів, двох валторн, труби, гітари, фортепіано, басу та барабанів (Партії валторн і труби по чергово могли виконуватися четвертою трубою та третім і четвертим тромбоном).

В основу теми «Antropology» Ч. Паркер поклав гармонічну послідовність з мелодії Дж. Гершвіна «I Got Rhythm», у зв'язку з чим дану п'єсу називають інакше варіацією на тему Гершвіна. Судячи з назви, задум даного джазового твору є доволі багатозначним і включає розуміння джазу

як сфери людської діяльності, засіб відтворення людиною картини світу через специфіку джазового ритму та імпровізації.

В даній магістерській роботі аналізується варіант п'єси *Antropology*, представлений зазначеним вище комбі-складом за участі п'яти музикантів. Цей склад є традиційним для імпровізацій на теми-стандарти, а тому стилістика бібопу органічно поєднується у даній п'єсі зі свінгом, що надає їй риси стилізації.

Загальний тон в музиці антрополоджі задає максимально швидкий ритм барабанів, до якого відразу ж підключається проведення теми в унісон саксофоном і трубою (32 тт). Тема відрізняється переважанням загальних форм руху, в середині яких періодично виникають короткі рельєфні мотиви, які у побудові імпровізаційного матеріалу виконують роль структурних «віх», котрі орієнтують слухача на адекватне сприйняття форми. Далі слідує розгорнуте solo Берда – Ч. Паркера як автора теми, яке охоплює три хоруси.

Запропоновано Ч. Паркером манера імпровізаційного варіювання на остинатну гармонічну послідовність підхоплюються трьома хорусами труби, де Д. Гіллеспі демонструє властиву йому стилістику віртуозної гри, в якій надшвидкий темп у секвенційних пасажах поєднується із зупинками на витриманих звуках у самому високому регістрі інструмента. Далі настає черга піаніста, якому доручено виконання двох хорусів. Б. Пауел в них продовжує лінію блискучого стилю гри, засновником якої справедливо вважається він сам, як перший з трьох великих боперів (поряд з Д. Гіллеспі та Ч. Паркером). У фортепіанних хорусах чітко окреслюється гармонічна послідовність, покладена в основу даної п'єси-імпровізації, хоча Б. Пауел віддає перевагу гамоподібній техніці токатного руху, що забезпечує стилістичну єдність його імпровізації та імпровізацій на мелодійних інструментах – саксофоні та трубі.

Наступна фаза імпровізаційного процесу в п'єсі Антрополоджі може бути охарактеризовано як діалогічно-розробкова. У ній беруть участь

саксофоніст і трубач, які виконують чотиритактові фрази, котрі перемежуються з solo барабанщика Р. Хейнеса. Це – апофеоз стихії ритму як данина пам'яті Дж. Гершвіна, який назвав свою тему «I Got Rhythm». Конструкцію діалогу мелодичних інструментів та перкусії забезпечує гармонічна підтримка фортепіано Б. Пауела, яке у даному випадку виступає як супровід.

Далі настає заключний етап імпровізації, який у джазі обох напрямів – як у свінгу, так і у бібопі, позначається поверненням теми у її початковому вигляді (у даному випадку – це унісон труби і саксофону). Закінчується п'єса ефектним пасажем фортепіано Б. Пауела, де наостанок репрезентується віртуозно-блискучий стиль даної імпровізації, створеної неперевершеними майстрами джазу.

Кожен з них (маються на увазі, насамперед, трубач, саксофоніст і піаніст), залишаються в межах започаткованого ними стилю блискучого віртуозного бібопу, але демонструє у ньому специфічні можливості своїх інструментів. Д. Гіллеспі у трубних хорусах прагнув показати дрібну техніку швидкої гри, демонструючи водночас охоплення надвисокого діапазону інструмента. Ч. Паркер у своїй імпровізації акцентує увагу на багатстві варіаційного потенціалу саксофона як інструмента, якому властивим є мелодичний рух у його різних темпо-ритмічних та динамічних проявах. Нарешті, піаніст Б. Пауел та ударник Р. Хейнес за підтримки басиста Т. Поттера демонструють нове трактування функції ритмо-групи, яка стає у комбі-складі повноцінним репрезентантом цілісного звуко-комплексу, якому музикантами було присвоєно глибоко символічну назву Антрополоджи.

2.2.3. музичний автопортрет (композиція «dizzy atmosphere» за участі Ч. Паркера)

Дану п'єсу вміщено в альбомі з однойменною назвою, випущеному Д. Гіллеспі на лейблі BYG Records випущеному у 1946-му році. Альбом включає 13 номерів з яких 6 ансамблевих (комбі-склад) і сім бендових. Сама назва альбому відображає його програмний задум – про атмосферу, у якій формувався і в якій вдосконалювався стиль Д. Гіллеспі, який в історичному аспекті був «містком» між традиційним свінгом та новітнім бібопом.

Відповідно до цього всі бендові номери демонструють свінгову трубу та варіантно-варіаційний стиль імпровізації, властивий цьому напрямку, а всі ансамблеві тяжіють до манери бібоп. Центральною та об'єднуючою фігурою, диригентом і керівником оркестру і ансамблів виступає сам Д. Гіллеспі. Це забезпечує стилістичну єдність загальної композиції альбому, який фактично є джазовою сюїтою, виконуваною цілим колективом музикантів. Наприклад, бас в номерах альбому представлено чотирма музикантами – К. Расселом в п'єсах «Hot House», «Salt Peanuts», М. Щіпинським у п'єсі «Blue`n`Boogie», С. Стюартом у трьох п'єсах: «Groovin High», «Dizzy Atmosphere» та «All The Things You Are». У бендових номерах партію баса виконує Р. Браун.

Трубні імпровізації у всіх ансамблевих п'єсах виконує сам Д. Гіллеспі, а саксофонові – Ч. Паркер (виняток – підключення тенор саксофону у п'єсі «Blue`n`Boogie» у виконанні Д. Гордона). Барабани в комбі-складах представлено трьома музикантами, зокрема, у №3 «Dizzy Atmosphere», К. Коулом. Для виконання фортепіанної партії в альбомі було задіяно усього 4 виконавця, з них в ансамблевих номерах – 3 (в п'єсі «Dizzy Atmosphere» фортепіано репрезентує К. Харт)

Автором теми п'єси, що далі нами розглядається є, зрозуміло, сам Д. Гіллеспі. Вона викладається в унісон з саксофоном Ч. Паркера з використанням сурдини, що підкреслює темброву спорідненість цих інструментів. Тема звучить після короткого intro (12 тт) і охоплює 32 тт. В темі звертає на себе увагу, насамперед її характерна жанровість (своєрідне

джазове скерцо). Виклад теми змінюється хорусом саксофону (Ч. Паркер), де представлено орнаментальну варіацію на її матеріал, виконану у традиційній для цього бопера блискуче-віртуозній манері.

Цю манеру підхоплює у своєму хорусі і Д. Гіллеспі, переводячи більшу частину своєї імпровізації у високий регістр, де труба звучить по-особливому яскраво і святково (нагадаймо з цього приводу про назву п'єси і альбому, які є відображенням у звуковій формі характерних рис образу та характеру самого Д. Гіллеспі). Наступним етапом імпровізаційного розвитку в даній п'єсі виступає хорус басиста, при чому сам виконавець супроводжує його скет-вокалом. Звертає на себе увагу дещо спрощений варіант теми, яку використовує басист С. Стюарт, в якій виникає за рахунок наближення її інтонацій до танцювально-пісенних мелодій джазу епохи свінгу. В процесі викладу басового хорусу (32 тт), а також завдяки скет-вокалу, у темі виокремлюються фольклорні елементи, пов'язані з раннім джазовим стилем Нью-орлеанської школи, що в композиції цілого виступає як ще один важливий компонент «Dizzy Atmosphere» – того звукового простору, у якому формувався стиль цього джазмена, який фактично підсумував досягнення джазових стилів (причому, не лише трубних) минулих періодів. У даному випадку басове solo разом із скет-наспівом стилізоване під диксиленд, що накладає відбиток і на наступне видозмінене проведення теми, виконуваної в унісон саксофоном Ч. Паркера і трубою з Сурдиною Д. Гіллеспі.

Із структури теми імпровізатори вилучають розділ AAB, який наразі містить риси неповного імпровізаційного хорусу (24 тт). Наступні 8 тт являють собою точну репризу розділу А з теми виконувану тим же складом. Завершує п'єсу «арка» з початковим інтро, що надає загальній композиції завершеного вигляду.

Дана п'єса може бути розцінена як своєрідний автопортрет Д. Гіллеспі, який виступає в ній разом з Ч. Паркером та іншими учасниками ансамблю в атмосфері стилю бібоп, але сприймає цей стиль як

закономірний етап у розвитку попередніх джазових стилів, починаючи від традиційних напів фольклорних (диксиленд, вуличний марш) до власнесвінгових з імпровізаціями на теми-стандарту. Дану п'єсу слід розглядати в контексті всього альбому, у якому вона є центральним номером і характеризує Д. Гіллеспі – бопера, який разом з колегами по ансамблю демонструє віртуозний стиль гри та оригінальну манеру імпровізації, засновану на варіантному розгортанні теми, яка за своїм інтонаційним змістом здатна модифікуватися під різні манери гри – від швидкого віртуозного бібопу до фолк-джазових елементів, які відсилають слухачів до витоків цього мистецтва.

2.2.4. Ностальгія по свінгу, (імпровізація на власну тему «Groovin' High» за участі Ч. Паркера)

П'єса «Groovin' High» – один з найвідоміших хітів Д. Гіллеспі. Її назва (буквально «високий кайф») символізує відношення видатного бопера як одного з стовпів джазового мистецтва до традиційної манери свінгової імпровізації.

Тема п'єси «Groovin' High» заснована на гармонічній послідовності з відомого джазового стандарту 1920-х років «Whispering» (буквально «шепетіння»). Д. Гіллеспі перший раз звернувся до цієї теми у лютому 1945-го року у секстеті, який він тоді створив. Це був один з перших зразків новітнього стилю бібоп, що виник як аранжування свінгового матеріалу. Тут вперше зустрілися обидва ці стилі, а сам задум п'єси виник у Д. Гіллеспі, за його власними спогадами, на основі дитячого ранкового серіалу з Якимой Каннотом у головній ролі, у якому була тема «Whispering» – поетичне та раціональне зіставлення епох і культур, призоване, на думку тодішнього критика (Гері Гіддінс) замаскувати розмах його «чаклунства» [цит. за 57, с. 96].

Д. Гіллеспі протягом свого життя неодноразово повертався до теми «Groovin` High». Після згаданого вище запису секстетом під власним керівництвом (лютий 1945-го року) він знову записав цю мелодію, на цей раз у складі квінтету за участі Ч. Паркера та гітариста Р. Палм'єрі (березень того ж року). Характерною особливістю цього запису була суттєва видозміна структури п'єси. Зокрема, Дізі «урізає свій приспів, щоб дозволити гітаристу Ремо Палм'єрі коротку імпровізацію» [цит. за 57, с. 96].

У грудні того ж року Д. Гіллеспі знову записав цю мелодію у клубі Біллі Берга у Лос-Анджелесі зі С. Леві, Р. Брауном, Ч. Паркером та Е. Хейгом. Коментуючи цей виступ, американський критик Д. Л. Меггін писав «Звільнившись від трьох хвилинних обмежень платівки на 78 обертів на хвилину, музиканти розтягнулися на треки, які тривали приблизно 5 хвилин. Усі вони були у відмінній формі, оскільки стали достойною кульмінацією року зоряних записів бібопу» [там само].

Необхідно також згадати про репрезентацію даного твору у залі Карнегі-холу (вересень 1947-го року), де, за відгуками преси, «Dizzy and Bidrd» за підтримки Дж. Льюїса, Е. МакКіббона та Дж. Харріса виконали «Groovin` High» перед вдячною публікою [там само].

Вже будучи всесвітньо відомим музикантом, Д. Гіллеспі включав цю п'єсу до свого репертуару під час гастролей у Парижі (1952-й рік) та в Бразилії (1956-й рік). Відомо також про виконання «Groovin` High» Д. Гіллеспі з тенор-саксофоністом Стеном Гетсом у Білому домі (1982-й рік), де прозвучала ще одна імпровізаційна версія на дану тему.

У даній магістерській роботі для аналізу обрано перший варіант імпровізації, репрезентованої секстетом Д. Гіллеспі (1945-й рік). Він відрізняється найближчою близькістю свінговому першоджерелу, що дає підстави імпровізаторам комбінувати обидві стилістики.

За традицією, що склалася у джазі, перехідного періоду, даний варіант імпровізації починається вступом (intro 6 тт), виконуваним в унісон

з засурдиненою трубою (Д. Гіллеспі) та саксофоном (Ч. Паркер). Далі слідує показ теми (32 тт) виконуваної тим же складом. Характерною особливістю теми є її внутрішньо-контрастний характер, що дає можливість в імпровізаціях розвивати її окремі мотиви, дотримуючись чіткої гармоніко-ритмічної «сітки» у вигляді остинато барабанщика та фортепіанного супроводу.

Першу свою імпровізацію виконує Ч. Паркер (напівхорус, 16 тт). Вона відрізняється типово свінговим характером в дусі естрадного джазу 1930-х років. Це враження доповнюється наступним напівхорусом контрабаса, імпровізація якого звучить разом зі скет-вокалом. Після цього настає черга самого Д. Гіллеспі, який демонструє спочатку свій блискучий стиль гри на засурдининій трубі у високому регістрі (напівхорус 16 тт), а далі поступається місцем гітаристу, який доповнює трубну імпровізацію тебровими та артикуляційними барвами свого інструменту (обсяг гітарної імпровізації – напівхорус 16 тт), далі доволі несподівано слідує своєрідна кода – вільний мелодизований речитатив труби у високому регістрі, яким Д. Гіллеспі закінчує п'єсу. Своєрідність побудови імпровізації «Groovin' High» свідчить про наявність у ній стилістики бібопу, який закономірно наслідував традиційний свінг, але й у своїй естетиці та поетиці заперечував його, виступаючи як принципово новий підхід до мистецтва джазової імпровізації. Як видається саме цей синтез і був головною метою імпровізаторів, насамперед, самого Д. Гіллеспі у п'єсі «Groovin' High».

2.2.5. Джазове скерцо у комбі-складі (п'єса імпровізація «Salt Peanuts»)

Дана п'єса (її назва дослівно перекладається «солоний арахіс») – ще один типовий зразок раннього бібопу у його ще остаточно не втрачених зв'язках із традиційним свінгом. Мелодію п'єси Д. Гіллеспі створив ще у

1942-му році. Вона відрізняється типово скерцозним характером, химерністю ритмо-інтервальних ходів, навіть деякою незграбністю.

Запис, який використовується у даній магістерській роботі, було зроблено у Нью-Йорку у 1945-му році для на лейблі «Guild Records». Склад ансамблю – квінтет, учасниками якого є Д. Гіллеспі (труба), Ч. Паркер (саксофон-альт), Е. Хейг (фортепіано), К. Рассел (бас), С. Кетлетт (барабани). П'єса має підкреслено віртуозний характер, яким відрізнявся взагалі ранній бібоп, у якому фігура соліста-імпрровізатора була не лише центральною у плані побудови композиції, але й у виконавському аспекті: соліст-бопер мав здивувати публіку своєю блискучою технікою гри.

У структурному плані п'єса «Salt Peanuts» є перехідною між свінговими зразками та новим на той час вільним заздалегідь не структурованим бібопом. Вона розпочинається барабанним інтро (8 тт), яке далі доповнюється унісонним (всі інструменти разом) проведенням першого восьмитакту теми. Далі вступає показ власне теми (32 тт), яка проводиться в унісон Д. Гіллеспі та Ч. Паркером у традиційній для джазових тем в структурі ААВА. Показ теми доповнюється зв'язуючою побудовою (8 тт), яка передує додатковому проведенню теми, у якому солює Ч. Паркер, а Д. Гіллеспі виступає з вигуками «Salt Peanuts». Наразі створюється оригінальна структура, яка не є типовою для традиційного свінгу і повністю відноситься до новацій бібопу. Повтор теми виявляється комбінованим і має риси саксофонового соло (*bridge*) і своєрідної динамічної репризи основної мотивної конструкції теми (8 тт).

Слідуючи логіці окресленого шляху імпрровізації на тему скерцозного характеру, ознакою чого є дроблення матеріалу на різнохарактерні фрагменти, музиканти далі пропонують ще два восьмитакти, перший з яких доручено солюючому фортепіано, а другий виконується тутті всім ансамблем. Розпочате солювання фортепіано далі продовжується вже у рамках хорусу (32 тт). Піаніст будує свою імпрровізацію, підтримувану басистом, на основі дрібної техніки

гамоподібних пасажів в партії правої руки, які звучать на тлі доволі повільних гармонічних змін в партії лівої руки. Одноманіттю безперервного швидкого руху протистоять синкоповані рифи, які ніби розрізають звукопростір фортепіанного імпровізаційного хорусу.

Настає черга солювання мелодичних інструментів, серед яких першим вступає саксофон Ч. Паркера (один хорус 32 тт). У своїй трактовці теми він прагне до деякого пом'якшення її різких контурів. Як відзначав критик, «...Ч. Паркер привносить свій теплий тон на альт-саксофоні до вугловатої і майже різкої п'єси. Але з його прекрасним відчуттям часу і вмінням грати на високій швидкості, Паркер жодного разу не втрачає енергію руху... Паркер може грати багато нот, але кожній з них приділяється належна увага» [98].

Соло саксофону переходить до його восьмитактового мікродіалогу з трубою (bridge), після чого вступає автор теми – Д. Гіллеспі, демонструючи у своєму хорусі (32 тт) типову для нього манеру надшвидкого руху з періодичними «зупинками» на витриманих звуках у високому регістрі інструменту.

Несподівано імпровізація трубача переривається розгорнутим (24 тт) соло барабанщика, у якому використовуються в різних комбінаціях основні ритмоформули теми. Як визначав критик, «Соло Сіда Кетлетта наповнене енергією»; він прагне «Бити якомога більше і сильніше», використовуючи «Серію ударів по ободу», а «приблизно з половини хорусу повертається до простого відліку часу» [цит. за 57, с. 104].

Функція барабанного хорусу полягає, по-перше, у кульмінації загальної структури п'єси, по-друге, у відчутті наближення її закінчення, що далі доволі швидко і відбувається. Відразу після барабанного соло слідує тутійне проведення останнього восьмитакту теми, яке створює «арковий» зв'язок з початком п'єси. Наостанок всі учасники ансамблю скандують назву п'єси – «Salt Peanuts», підкреслюючи ще раз її жартівливий характер, представлений у жанрі джазового скерцо.

Даний зразок ще раз демонструє типову манеру імпровізації в стилі бібоп, яка не залежить від структурних рамок теми-стандарту, як в стилі свінг, що дає змогу вільно користуватися мелодико-ритмічною основою спеціально створеною для даного зразку темою. Звідси витікає значне розширення семантичного поля джазової імпровізації, збагачення її жанрової палітри, що у кінцевому підсумку вело до стилістики фьюжн, з якої, у свою чергу, виникав фрі-джаз.

Висновки до Розділу 2

Ім'я Д. Гіллеспі у джазології тісно пов'язується зі стилем бібоп, одним з фундаторів якого він, поряд з його другом і колегою Ч. Паркером, насправді був. Проте, групуючись навколо естетики і творчих установок бібопу, стиль Д. Гіллеспі виступає як універсальне багатоскладове явище. Це було зумовлено насамперед його перехідним значенням в еволюції джазового мистецтва, у якій творчість Гіллеспі виступає як своєрідний «місток» між двома епохальними для джазу стилями – свінгом з його імпровізаціями на теми стандарти і бібопом, імпровізації у якому будувалися на власні авторські теми.

Зазначено, що творча спадщина Д. Гіллеспі (більше 50-ти альбомів) свідчить про різновекторність його творчих пошуків у сфері джазової імпровізації. В цілому тут можна виділити три основні стилістичні нахили:

- 1) Ретроспективний, пов'язаний зі стилістикою свінгу та естрадизованих форм традиційного джазу (в межах останніх поступово формувався стиль Д. Гіллеспі-бопера);
- 2) Новаторський, пов'язаний з бібопом як творчим напрямом елітарного джазу, де центральною фігурою виступає виконавець-імпровізатор;

3) Напряв латино-джазу, який Д. Гіллеспі одним з перших відкрив і в якому він вбачав повернення джазу до його демократичних основ, частково втрачених у бібопі.

Багатовимірність стилю Д. Гіллеспі унаочнюється через жанри, представлені у його імпровізаціях, серед яких: джазові балади, характерні п'єси програмного змісту, різного роду стилізацій, джазові сюїти, складені з п'єс, поєднаних загальною художньо-смісловою ідеєю.

Підкреслено, що, досягнувши вершини у стилістиці бібопу, Д. Гіллеспі не зупиняється, а продовжує шукати нове у ресурсах свого улюбленого інструмента як носія імпровізаційної якості. Про це свідчить тривалий зрілий період творчості цього майстра, а містив пошук нового у жанровій стилістиці джазу і техніці трубної імпровізації.

ВИСНОВКИ

Джазова музика є одним із найбільш складних та технічно вимогливих жанрів музики, і труба є одним із основних інструментів у джазовому ансамблі. У світі джазу багато видатних трубачів, а одним із найбільш відомих з них є Д. Гіллеспі.

Він широко відомий своїм імпровізаційним та виконавським стилем гри на трубі, який зробив його одним із найбільш відомих джазових музикантів усіх часів. Крім цього, розробив свій стиль гри на трубі, який поєднував у собі складну гармонію, багатогранну ритміку та високу швидкість гри.

Його імпровізації відрізнялися від традиційного стилю джазу, що зробило його лідером-засновником *bebop* – одного з найбільш впливових напрямків у джазі. Д. Гіллеспі відкриває нові можливості для труби в джазовому ансамблі, дозволяючи їй виступати як сольний інструмент, а не тільки як складову частину ансамблю.

Очевидно, що Д. Гіллеспі зробив вагомий внесок у розвиток джазової музики та виконавського мистецтва на трубі. Його стиль імпровізації вплинув на багатьох інших музикантів, і його вплив можна побачити в джазовій музиці і до сьогодні.

В даній кваліфікаційній роботі ми ставили на меті виявити особливості відтворення джазової труби у виконавському стилі Д. Гіллеспі в контексті напрямку *bebop*. Задля досягнення цієї мети нами були поставлені та успішно вирішені наступні дослідницькі завдання:

- систематизовано відомості про органологію труби;
- окреслена історіографія застосування труби в джазі, включаючи характеристику стилів провідних персоналій;
- схарактеризовано стиль Д. Гіллеспі як одного із засновників напрямку *bebop*;

- розглянуто найпоказовіші зразки імпровізаторського виконавського стилю Д. Гіллеспі.

Технічна сторона трубного виконавства тісно пов'язана з художньою, на основі чого в системі органології інструмента функціонує поняття «стиль». Ця категорія відноситься до розряду стилів будь-яких видів музики і виступає як одна з детермінант стилю, носієм якого є тільки людина. Стиль труби виступає, з одного боку, як відчужений від людини компонент другої рукотворної природи, а з другого – «привласнюється» музикантом, складаючи з ним єдине художнє ціле.

Застосування труби і трубних ансамблів в академічній практиці спостерігається від початку її зародження в музичній культурі Ренесансу та раннього бароко (жанр інтради – трубної композиції, присвяченої святкуванню якоїсь події). «Академізація» трубного мистецтва була тісно пов'язаною з еволюцією музичного мислення, зокрема, з виникненням опери, де вперше з'явилися самостійні трубні *solì* (перший зразок – ансамбль з п'яти труб в увертюрі-токаті з опери «Орфей» К. Монтеверді).

Розвиток симфонічної музики і жанру симфонії сприяв подальшому вдосконаленню звукообразу та техніки гри на трубі. Спочатку використовувались натуральні труби, які давали можливість у високому регістрі виконувати різноманітну інтерваліку (стиль *clarino*), а з початку XVII століття – хроматичні труби з вентильним механізмом (майстер А. Вайденгер). Навіть незважаючи на це нововведення, труби ще довгий час були недооціненими в плані виражальних можливостей (Г. Берліоз) і набули статусу повноцінних інструментів-солістів лише у XIX столітті, починаючи від Л. ван Бетховена.

Справжній розквіт трубного мистецтва спостерігається у Новітній час, що у великій мірі завдячує зародженню американського джазу та його подальшому розповсюдженні у всьому світі. У джазології роком народження джазу вважається 1900-й, коли з'явилися перші паростки нового імпровізаційного інструментального мистецтва, яке поєднувало

європейські та афроамериканські витоки. Невипадково Л. Армстронг – всесвітньо відомий джазовий трубач – вважав, що він і джаз «народилися разом». Основою раннього джазу був «вуличний» стиль Нью-Орлеана, у якому трубні імпровізації на популярні мелодії, так звані *everygreens* займали провідне місце. У подальшому, поряд з нью-орлеанською виникла і чиказька школа, яка відрізнялася використанням не лише фольклорного матеріалу, але й тем-стандартів з бродвейських мюзиклів, розроблених у стилістиці свінгу.

Під знаком цього стилю, який виступив як еквівалент традиційного джазу, проходить вся перша половина ХХ століття, що дала світу імена цілого ряду видатних джазових трубачів. У нью-орлеанській школі, поряд з великим Л. Армстроном, це був Кінг Олівер, а у чиказькій – Бікс Байдербек. І у подальшому саме трубачі були в авангарді стильових пошуків майстрів джазового мистецтва, про що свідчить ціла низка видатних імен. У стилі *swing* це був Гаррі Джеймс; у «стилі джунглів» Дюка Еллінгтона – Баббер Майлі та Кутті Вільямс; у бібопі – Діззі Гіллеспі; у стилі кул – Майлз Девіс, Чет Бейкер, Арт Фармер, Шорті Роджерс; у хардбопі – Кліффорд Браун, Лі Морган, Фредді Хабборд; у стилі джаз-рок – Дон Елліс, Майнард Фергюсон, Біл Чейз, Ренді Брейкер; у фрі-джазі – Дона Черрі; у стилі поп-рок – Чак Маноджи; у латиноджазі – Артуро Сандоваль та Клаудіо Родітті.

У традиційному джазі, який є еквівалентом стилю свінг, матеріалом для імпровізацій, у тому числі і трубних, слугували теми-стандарті, розроблені із застосуванням техніки *off-beat* – зміщення акцентів сильної долі такту на слабку. Суттєво зазначити, що саме на основі трубного саунду в межах свінгу виникло скет-інтонування – засновником якого вважається Л. Армстронг. Інструментальний скет у генезі походить саме від труби і визначається в джазології як різновид «парадоксального саунду» – різновидом слогового співу з використанням мовленнєвих форм інтонування а також імітації різних інструментів та прийомів гри на них.

Першою тут була саме труба, всі відтінки тембру і техніки якої можна знайти в інструментальному і не інструментальному різновидах скету Л. Армстронга та Б. Макферрін.

Мистецтво джазової трубної імпровізації є поєднанням академічної та «третьопластовою» семантик, які ближче до кінця XX століття синтезувалися, створюючи інтегровану культуру *now brow* (Дж. Сібрук). На цій естетичній базі виник новий джазовий стиль – *bebop*, метою якого було повернення джазу статусу вільної імпровізації, для чого свінгові теми-стандарти виявилися малоприслужними, оскільки вони вели до поглинання джазу масовою естрадною поп культурою.

Головним завданням боперів серед яких центральними фіорами були саксофоніст Ч. Паркер і трубач Д. Гіллеспі було створити справжній віртуозно-імпровізаційний джаз, який міг би вважатися професійним мистецтвом. Для цього знадобилася докорінна перебудова музичної мови у напрямі ускладнення (швидкі темпи, ладогармонічні новації, вихід на рівень модальної техніки тощо).

Розглядаючи стилістику бібопа, слід мати на увазі і її інструментальне втілення, зокрема, трубне, репрезентоване Д. Гіллеспі. Головним чинником тут був фактор дихання яке у боперів суттєво відрізнялося від академічного. Якщо останнє розподілялося на три типи – грудне, діафрагмальне та грудобрюшне, то джазові трубачі виробили його єдиний тип дихання – «оперте», суть якого полягає у створенні рівномірного повітряного стовпу при вдосі і максимально довго зберігати його при видиху. Звідси домінування швидких темпів, а також використання особливого роду атаки звуку, відмінною від академічної (замість складів «та-та-та» використовуються склади «да, ду, дот, ду-бі-дат, тіа, па, пу» та навіть «фу»)

Поряд із загальними ознаками трубного стилю у джазі, зокрема, бібопі, можливо враховувати індивідуальні манери кожного з виконавців-імпровізаторів. Так стиль гри Д. Гіллеспі відразу можна впізнати по

легкому, але дещо різкуватому саунду, а у відеозапису – по зовнішньому вигляду музиканта, який під час гри роздував щоки.

Попри всі новації, стиль трубної гри Д. Гіллеспі є тісно пов'язаним з епохою свінгу в особі її «генія» – Л. Армстронга (Дж. Колліер). При цьому між ними існують у суттєві відмінності як у техніці імпровізації, так і технології трубного саунду. Л. Армстронг будував свої імпровізації на вокально-декламаційній основі, що походить від пісенних тем стандартів, а Д. Гіллеспі, імпровізуючи, мислив цей процес як чисто інструментальний, використовуючи мінімум пісенних інтонацій. Це ж стосується і прийомів гри та штрихів: у Л. Армстронга домінує легато з періодичними підключеннями дискретних штрихів, а у Д. Гіллеспі – дрібна техніка роздільного штриху на зразок трубного деташе.

У даній роботі визначено наступні етапи становлення його творчого стилю: 1) початковий або учнівський (до переїзду до Філадельфії); 2) професійний (він починається з виступів у бенді Ф. Фейрфакса – піаністові з цього бенду Б. Доггету належить іронічне шанобливе прізвисько «Діззі» – «запаморочливий»); 3) етап закріплення майстерності (його початок знаменувався запрошенням у 1937-му році до оркестру Т. Хілла, з яким він здійснив свій перший запис на лейблі «King Porter Stomp», а також своє перше закордонне турне (усього Д. Гіллеспі було записано більше 50-ти альбомів, останній з яких вийшов на початку 1990 -х років); 4) етап повного переходу на техніку *bebop* (сам Д. Гіллеспі визначав його кінцем 1940-х років, коли він був постійним відвідувачем клубу «Мінтонс Плейхауз» у Нью Йорку поряд з піаністом Монком, ударником Кларком, гітаристом Крісченом; 5) зрілий етап творчості – автодескрептивний, одночасно, експериментальний (він охоплює майже 4 десятиліття і відображує естетику і поетику стилю Д. Гіллеспі, основи якої він сам виклав у своїх мемуарах під назвою «To Be Or Not To Bop»). На цьому етапі, який інакше можна назвати «епілогом, що затягнувся» найсуттєвішим є звернення Д. Гіллеспі до латиноджазу, засновником якого

він по праву вважається. Адже, як він сам зазначав, джаз не повинен втрачати своїх зв'язків з демократичною основою, зокрема танцювальною моторикою – «біда лише у тім, що люди сьогодні не вміють танцювати під таку музику» (його власні слова). Передбачення Д. Гіллеспі здійснилися досить скоро, коли став інтенсивно розвиватися напрям джаз-року, де моторика поєднувалася віртуозним інструментальним бельканто, започаткованим такими майстрами, як Д. Гіллеспі.

У даній магістерській роботі вперше запропоновано аналітичні етюди ряду джазових п'єс, які ілюструють зазначені вище тенденції стилю Д. Гіллеспі як трубача-бопера. В процесі аналізу особливо підкреслювалась проблематика, пов'язана з технікою трубної гри, неперевершеним майстром якої був Д. Гіллеспі, якого у цьому плані порівнюють з великим Л. Армстронгом.

Загальною рисою взятих до розгляду п'єс Д. Гіллеспі є відображення у них моменту перехідності стилю цього майстра, який, базуючись на традиціях естрадизованого джазу епохи свінгу, прокладав шлях у майбутнє (А. Фішер). Це зумовило опору на жанрові витоки, які в цілому є спільними для традиційного та новітнього джазу. Теми імпровізацій Д. Гіллеспі завжди містять певну образність, пов'язану у витоках з жанрами джазового мистецтва. Це відображено вже у його першому альбомі «Dizzy Gillespie And His All Stars» (1947), який складається з різножанрових номерів, поєднаних у джазову сюїту, позначену у назві одного з них – «Dizzy Atmosphere»

Альбоми 1950-х років у Д. Гіллеспі відрізняються ще більшим розширенням тематики. Їхньою характерною особливістю є переважання дуетів з видатними джазменами різних спеціалізацій – саксофоністами Ч. Паркером і С. Роллінзом та С. Стіттом, піаністами К. Бейсі, Дж. Вільямсом та Дж. Левісом, трубачами Р. Елдріджем та Г. Едісоном. Імпровізації Д. Гіллеспі в процесі спілкування з цими майстрами

збагачувалися як художньо так і технічно, що дозволяє визначити стиль його трубного саунду як універсальний.

Нами виокремлені типові риси трубних імпровізацій Д. Гіллеспі:

- 1) максимально швидкий темп, як типова риса віртуозного стилю бібоп;
- 2) обов'язкова наявність «заставки» (*intro*) до власної теми або теми-стандарту;
- 3) переважання варіаційної орнаментики над секвентною розробковістю в імпровізаційних хорусах;
- 4) широке залучення мелізматики;
- 5) використання високого і надвисокого трубних регістрів.

Зазначено, що прояви цих загальних моментів в трубних імпровізаціях Д. Гіллеспі завжди конкретизовані через стилістику. Це стосується, зокрема, знакового альбому під назвою «Cubana Be Cubana Вор», де вперше продемонстровано злиття напрямів латиноджаз і бібоп у цілісній інтонаційній системі, представлений у джазовій сюїті з восьми різнохарактерних номерів.

Окремий значний інтерес викликають спільні альбоми Д. Гіллеспі і Ч. Паркера, серед яких у даній роботі розглянуто найпоказовіший під символічною назвою «Bird and Diz» (1950-й рік). Цей альбом, створений на основі тем Ч. Паркера, унаочнює характерні особливості стилю бібоп в особі його корифеїв – Д. Гіллеспі, Ч. Паркера, піаніста Т. Монка, контрабасиста К. Рассела та ударника Б. Річі (саме цей зірковий квінтет представлено в даному альбомі).

Своєрідним підсумком та вершиною творчості Д. Гіллеспі як трубача-бопера став альбом 1989-го року «Max & Dizzy» записаний разом з ударником М. Роучем. Джазологи (Р. Кук та Б. Мортон) справедливо вважають цей альбом підсумком та найпоказовішим проявом мистецтва боперів, які культивували цей стиль протягом п'яти десятиліть.

Першим з проаналізованих у даній роботі зразків стилю Д. Гіллеспі як трубача-бопера є естрадно-джазова п'єса «Night in Tunisia» представлена у супроводі біг-бенду. Зазначено, що у цьому ранньому зразку стилю цього майстра добре вимальовуються особливості створюваних ним тем та засобів імпровізації на них, що показано у двох хорусах, які відрізняються блискучою віртуозністю та особливим шармом «співочої труби», майстром якої був великий Дізі. П'єса не містить як такого орієнтального колориту і наближається за стилістикою до латиноджазу, а завдяки наявності біг-бенду дещо нагадує «силь джунглів» Д. Еллінгтона.

Відзначено, що трубні імпровізації Д. Гіллеспі в основний період його творчості, який охоплює 1950-ті – початок 1990-х років, відрізняється сполученням використанням різноманітних жанрових форм джазу, та їхньою комбінаторикою. В цілому імпровізації Д. Гіллеспі будуються на основі двох начал – традиційного (модифікована модель свінгу) та новаторського (бібоп, збагачений елементами фьюжн – синтетичного напрямку, який формувався в межах постбопу).

В якості підтвердження цьому в даній магістерській роботі проаналізовані найпоказовіші зразки жанрової стилістики, представлені в імпровізаціях Д. Гіллеспі означеного періоду. Першою з них є звукова декларація стилю – створена разом з Ч. Паркером – джазова п'єса «bee-boop» (перший номер з альбому «Somesing old» початку 1950-х років).

Доведено, що тема п'єси належить самому Д. Гіллеспі, що підтверджується її більш пізньою версією (1985-й рік) у наступному зірковому комбі-складі: Сам Д. Гіллеспі (солююча труба), Р. Браун (акустичний бас), М. Хоувел (електро бас) Т. Макінтош (тромбон), Е. Черрі (гітара) П. де Рівера (саксофон), В. Каперс (фортепіано), Т. Кембел (перкусія). Версія яка аналізується в даній роботі є класичною за показниками складу (квінтет у вигляді труба, саксофон, фортепіано, акустичний бас, барабани), а також за структурою імпровізаційного

процесу (intro, виклад теми в унісон трубою і саксофоном, 2 хоруси саксофону, 2 хоруси фортепіано, два хоруси труби, хорус ударних, репризне повторення теми). Тон імпровізації задають лідери Д. Гіллеспі та Ч. Паркер, котрі демонструються як спільність (надшвидкий темп, свінгове за витоками симкопування, динамічні контрасти, переважання дрібної віртуозної техніки) так і своєрідність своїх виконавських манер (варіаційно-варіантна секвентність у Д. Гіллеспі, елементи мотивної розробковості у Ч. Паркера). Інші учасники квінтету підпорядковують свої імпровізації манерам лідерів, що нагадує загальній конструкції п'єси характеру концертного змагання.

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що Д. Гіллеспі зробив значний внесок у розвиток джазової музики та виконавського мистецтва на трубі. Його імпровізаційний та виконавський стиль гри на трубі, який поєднував в собі складну гармонію, багатогранну ритміку та високу швидкість гри, вплинув на багатьох музикантів і відкрив нові можливості для труби у джазовому ансамблі.

Крім того, наші дослідження показали, що імпровізаторсько-виконавський стиль Д. Гіллеспі є викликом для сучасного джазового музиканта і є зразком відмінної виконавської техніки, глибокого розуміння гармонії та багатогранної ритміки. Все це неодмінно потребує наукового та виконавського осмислення, а ця тема є достатньо перспективною для майбутніх досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боброва Н. Дізі Гіллеспі: життя і творчість. *Музика*. 2004. № 6. С. 50–55.
2. Вар'янюк О. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 17 с.
3. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 19 с.
4. Гавриш Л. Органологія: навчальний посібник. Київ: НМАУ, 2014. 240 с.
5. Гайдамака І. Органологія. Навчальний посібник. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2014. 176 с.
6. Гарбуз І. Джаз: історія, стилі, музиканти. Київ: Темпора, 2012. 320 с.
7. Гарун Л. Теорія та історія музичних інструментів. Київ: Видавництво НМАУ, 2006. 272 с.
8. Гацько О. Історія джазу: Матеріали до лекцій. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 376 с.
9. Герасименко О. Дізі Гіллеспі: внесок у розвиток джазу. *Мистецька освіта та культура*. 2008. № 1. С. 40–43.
10. Гишка І. Звук труби в контексті еволюції інструмента. *Музикознавчі студії: зб. статей*. Львів, 2005 Вип. 10. С. 117–125.
11. Гишка І. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2005. 18 с.
12. Городенський І. Джаз. Історія розвитку музичного жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія “Музичне мистецтво”*. 2009. Вип. 30. С. 105–113.
13. Гриневич В. Джазова імпровізація як форма музичного мислення. *Актуальні проблеми мистецької культури*. 2017. № 15. С. 93–98.
14. Гілеспі Д. Дізі Гілеспі. Автобіографія. Київ: Наш Формат, 2009. 188 с.
15. Давидов С. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.:

- 17.00.03. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 20 с.
16. Данилевич Є. Підходи до дефініції джазового стилю: аналіз зарубіжних і вітчизняних джазових теорій. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. Т. 30. С. 5–12.
 17. Демиденко А. Джаз як музичний жанр: історія, стилі, характерні риси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. Вип. 1. С. 7–14.
 18. Денисенко А. Труба: органологічні та конструктивні аспекти. Київ: Видавництво НМАУ, 2010. 120 с.
 19. Журавель А. Джазова імпровізація як вид виконавської діяльності: структура, композиційні принципи, технології та аналіз стилів. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. № 13. С. 123–135.
 20. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство: республ. міжвід. наук.-метод. зб.* Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
 21. Ігнатченко Г. Творчий процес художника. *Українське музикознавство: республ. міжвід. наук.-метод. зб.* Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
 22. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 17 с.
 23. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство: зб. ст.* Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
 24. Ковтун В. Імпровізація у джазі: сучасний стан та тенденції розвитку. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Музичне мистецтво*. Тернопіль, 2014. Вип. 2. С. 112–117.
 25. Коломієць А. Джаз: історія, стилі, артисти. Київ: Видавничий дім "КМ-Букс", 2009. 416 с.

26. Кондратенко, Ю. Історія джазу: від початку до сьогодення. *Музична культура України*. 2018. Вип. 45. С. 67–80.
27. Котляренко О. Історія музичних інструментів. Київ: Видавництво НМАУ, 2012. 292 с.
28. Кук Р. Історія джазу. Київ: Видавничий дім "КМ-Букс", 2014. 704 с.
29. Ландтелл Г. Джаз: історія, стиль, інтерпретація. Київ: Музична Україна, 2004. 544 с.
30. Лихоносов О. Джаз: від класики до імпровізації. Київ: Видавничий дім "КМ-Букс", 2010. 320 с.
31. Манжос М. Джаз: історія, стилі, жанри. Київ: Видавничий дім «Слово», 2015. 344 с.
32. Мельник І. Джазові стилі та їх характеристики. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 20. С. 56–60.
33. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.
34. Москаленко В. В. Органологія. Навчальний посібник. Київ: НМАУ, 2005. 180 с.
35. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів : Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка 2005. 19 с.
36. Муйєдінов Д. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.
37. Надєждін В. Історія музичних інструментів. Київ: Музична Україна, 2003. 312 с.
38. Некрасова І. Тембрологія та фонічна культура. Навчальний посібник. Київ: Видавничий дім «Слово», 2005. 256 с.
39. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.

- 40.Павлів Г. Інструментознавство. Навчальний посібник. Київ: Видавництво НМАУ, 2016. 272 с.
- 41.Погребенник Г. Музичні інструменти. Органологія. Львів: Львівська музична академія імені М. Лисенка, 2001. 368 с.
- 42.Попов О. Інструментознавство. Навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2015. 240 с.
- 43.Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУТКиМ, 2006. 400 с.
- 44.Ракова І. Теорія музичного звуку: основи тембрології. Київ: Видавництво НМАУ, 2013. 264 с.
- 45.Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім П. І. Чайковського, 2001. 20 с.
- 46.Романовська Т. Джаз як музичний жанр і його розвиток. *Мистецькі вісті*. 2016. № 3. С. 45–50.
- 47.Руденко С. Органологія та теорія музичних інструментів. Підручник. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 296 с.
- 48.Самойленко О. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
- 49.Семенова Л. Тембрологія. Навчальний посібник. Київ: Київський музичний коледж імені Р. М. Глієра, 2006. 112 с.
- 50.Сергієнко В. Джазологія. Київ: Видавництво Академія, 2003. 304 с.
- 51.Скрипник І. Джазові жанри та їх особливості. *Наукові записки Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 2. С. 23–30.
- 52.Слободянюк І. Джазова імпровізація: художній образ та техніка виконання. Київ: Музична Україна, 2006. 192 с.

53. Старовойт І. Труба в історії музики та культури. Київ: Видавництво НМАУ, 2011. 208 с.
54. Стецюк Б. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019. 19 с.
55. Струтинська О. Історія трубного мистецтва. Монографія. Київ: Музична Україна, 2015. 208 с.
56. Федоров А. Музична імпровізація у джазі: теорія та практика. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія "Мистецтвознавство"*. 2014. Вип. 1. С. 26–29.
57. Фролова Н. Дізі Гілеспі та його музика в контексті американської культури. Київ: Генеза, 2018. 142 с.
58. Харченко М. Джаз: від стилю до культури. Київ: Альтернативи, 2013. 368 с.
59. Шевчук О. Джазові стилі: класифікація та особливості. *Мистецька освіта та наука*. 2016. Вип. 5. С. 49–53.
60. Шевчук І. Трубне мистецтво: історія, теорія, методика. Івано-Франківськ, 2017. 160 с.
61. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
62. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspektre. VEB Lied der Zeit Musikverlag. Berlin, 1985. 350 p.
63. Berendt J.-E. The Jazz Books: From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 1992. 541 p.
64. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Horens und Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978. S. 15–29.

- 65.Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Bern: München, 1973. S. 840–895.
- 66.Feather L. The Book of Jazz. From then till now. New York, 1965. 365 p.
- 67.Schumacher S. E. An analytical study of published unaccompanied solo literature for brass instruments : 1950–1970. The Ohio State University, 1976. 276 p.
- 68.Stearns M. The Story of Jazz. New York : Oxford University Press, Inc. third Print., 1963. 200 p.
- 69.Tagg P. Open letter: “Black music”, “Afro-American” and “European music”. Popular Musik. 1989. Vol. 8, is 3. P. 285–298.