

*На правах рукописи*

**Ся Юй**

**ПОСТБОП КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗОВОГО  
ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону, 2023

Работа выполнена на кафедре истории музыки  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

**Научный руководитель**

**Шак Федор Михайлович**

доктор искусствоведения, доцент

**Официальные оппоненты**

**Понькина Антонина Михайловна**

доктор искусствоведения, доцент,  
Военный институт (военных дирижёров)  
Военного университета  
имени князя Александра Невского,  
старший преподаватель кафедры  
инструментов военных оркестров

**Полищук Аэлита Эдисоновна**

кандидат искусствоведения, доцент,  
Краснодарский государственный  
институт культуры,  
доцент кафедры  
эстрадно-джазового пения

**Ведущая организация**

Нижегородская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки,  
кафедра истории музыки

Защита состоится «8» июня 2023 года в «13» часов на заседании диссертационного совета 23.2.018.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Формирование стиля бибоп в 1940-х гг. становится поворотным моментом для всей дальнейшей истории джазового искусства. От сравнительно простого и связанного с областями популярной музыкальной культуры явления джазовое искусство с появлением и развитием бибоба трансформируется в комплексный феномен, получивший выраженную художественную значимость. Процессы многостороннего развития джаза обусловлены появлением школы исполнителей, преобразовавших гармонию, ритмическую основу, фразировку, а также углубивших роль импровизации в качестве одного из основных элементов джазовой практики. Достижения в области импровизационной лексики бибоба с течением времени подвергаются многочисленным переосмыслениям, нашедшим отражение в более позднем стиле хардбоп (1950–1970 гг.). В 1960 г. трубач М. Дэвис формирует второй квинтет, в который входят Х. Хэнкок, Р. Картер, Т. Уильямс, У. Шортер. Музыка коллектива Дэвиса образует поворотную точку, отделившую ранний бибоп и хардбоп от более сложных и концептуально насыщенных разновидностей импровизационного джаза. Этапные записи М. Дэвиса, выпущенные во временном отрезке с 1965 по 1969 гг., отличаются последовательным отказом от 32-тактовой формы ААВА, усилением приоритета модалных импровизаций, наращиванием элементов хроматизации. Пришедшие на сцену в 1970-е гг. и более поздние периоды музыканты формируют новые прочтения бибоба и хардбопа, принимая во внимание ансамблевые и импровизационные идеи, предложенные М. Дэвисом и его коллегами. С течением времени их творчество образует авторитетный стиль, заметно отличавшийся от классических разновидностей джаза середины XX столетия. На уровне музыковедческого осмысления значительный пласт музыки исполнителей нового поколения, включая У. Марсалиса, Р. Харгроува, Н. Пейтона и др., не только не получал должного рассмотрения и анализа, но был лишён специальных терминологических обозначений. Сложилась ситуация, при которой большой объём импровизационной музыки не имел специального понятийного аппарата. Качественные изменения в данной области происходят в 1990 г., связываясь главным образом с формированием обозначения «постбоп». Рассмотрение постбопа в качестве джазового стиля, базирующегося на достижениях выдающихся инструменталистов ушедших поколений, с выявлением характеристик музыкального мышления и взаимодействия солистов в ансамблях делает тему настоящей диссертации актуальной.

**Степень разработанности темы исследования.** В отечественном искусствоведении изучение постбопа в качестве отдельного стилистического явления импровизационной сцены не осуществлялось. Бибоповой импровизации, напротив, уделялось значительное внимание. Более поздний исторический период развития импровизационной музыки с 1970 гг. по настоящее

время в исследованиях связывался с анализом отдельных персон музыкантов. При этом стилистические особенности их музыки в качестве прогрессивного развития джазового языка рассматривались достаточно редко.

Стиль бибоп, давший начало целому ряду процессов, связанных с движением джаза в сторону полноценного вида искусства, привлёк внимание авторов, представляющих различные области искусствоведческого знания. Бибоп изучался в работах, делающих приоритетным анализ исторических основ джазовой сцены. Среди таковых выделим тексты отечественных теоретиков, в числе которых Е. С. Барбан, Ю. Г. Кинус, Е. П. Овчинников, Л. Б. Переверзев, В. Б. Фейертаг, и зарубежные труды, представленные комплексными исследованиями Г. Гиддинса, Т. Джоя, Л. Острански, М. Стернса, Ф. Тирро, Б. Улланоу, Л. Фезера, С. Яннуу. Изучение специальных особенностей бибопа, джазовой импровизации и композиции производилось П. Берлинером, С. Дево, Ю. Г. Кинусом, Д. Р. Лившицем, Д. Рамси, А. Н. Фишер. Важным звеном, предшествующим появлению бибопа, становится стиль хардбоп, созданный второй волной музыкантов, пришедших в джазовое искусство главным образом в 1950-е гг. Численность специальных трудов, анализирующих формирование стиля, особенности ансамблевой работы и импровизации в хардбопе, не является значительной. Среди них выделяются тексты Д. Розенталя, К. Мэтисона, Р. Перчарда, Н. Каталано.

В середине 1950-х гг. в западном джазовом сообществе появляется достаточно дискуссионная теория джаза восточного и западного побережий, разделяющая импровизационную музыку согласно её географической принадлежности появления и бытования. В русле изучаемой темы теория представляет особый интерес, поскольку в ней стиль хардбоп получает определение в качестве территориально обусловленного явления, развивавшегося в культурных процессах восточного побережья США. Разнообразные аспекты данной теории встречаются у отечественных (Е. С. Барбан, Ю. Г. Кинус) и зарубежных (И. Берендт, М. Страйкер) авторов.

Проблематика постбопа, понимаемого как отдельное художественное явление, представляет собой сравнительно молодую отрасль знания о джазовом искусстве. Первым музыковедом, предложившим дефиницию данного термина, следует считать Дж. Юдкина. В дальнейшем термин был использован в работах К. Уотерса, анализирующего исполнительские составы трубача М. Дэвиса, Ч. Кория и У. Шортера. После двух упомянутых авторов термин закрепляется в джазовой среде, что наглядно прослеживается в более поздних работах Д. Чепмена, С. Смитер, Н. Чайнена. В силу широты и многообразия идей и творческих взглядов, свойственных музыкантам постбоповой направленности, возникает необходимость анализа данного явления новейшей джазовой истории в качестве полноценного стиля современной импровизационной музыки.

**Объект исследования** – современное джазовое искусство.

**Предмет исследования** – постбоп как явление современного джаза.

**Цель исследования** – осмысление роли постбопа в исторической динамике современного джазового искусства в аспекте теории и исполнительской практики.

**Задачи исследования:**

- выявить роль бибопа и хардбопа в качестве исторических предтеч постбопа;
- сформировать теоретическое определение термина «постбоп»;
- определить основу постбоповой стилистики в музыке У. Марсалиса;
- уточнить влияние творчества У. Марсалиса на джазовых музыкантов последнего десятилетия XX века;
- обозначить понятийные противоречия в разновидностях джаза восточного и западного побережья США;
- показать влияние персоналий постбопа в области инструментальных и вокальных практик современного джаза на общую стилистику современного джазового искусства.

**Научная новизна.** Диссертация является первым специальным исследованием стилистических особенностей постбоповой музыки. В ней впервые систематизированы и изучены представители современного постбопа, вышедшие на сцену после 1980 г.; исследованы исторические и социокультурные процессы в формировании бибопа и его поздних разновидностей; проанализированы проблемы джазовой терминологии применительно к этапным видоизмененным разновидностям бибоповой стилистики; рассмотрены исследовательские интерпретации и дано обоснование стилистическому термину «постбоп», определяемому в качестве эволюционной ветви современного акустического джаза.

**Материалом исследования** выступают инструментальные и вокальные образцы джазовой музыки следующих стилевых направлений:

- бибоп (Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Телониус Монк, Бадд Пауэлл,);
- хардбоп (Клиффорд Браун, Ред Гарланд, Элвин Джонс, Ли Морган, Макс Роуч, Хэнк Мобли, Сонни Роллинз, Хорас Сильвер, Маккой Тайнер);
- переходные от хардбопа к бибопу проекты (второй квинтет Майлза Дэвиса, Рон Картер, Хэрби Хэнкок, Тони Уильямс, Уэйн Шортер);
- музыка «западного побережья» (Ли Кониц, Ленни Тристано);
- ранний постбоп (второй квинтет Майлза Дэвиса, Кенни Киркленд, Брэнфорд Марсалис, Уинтон Марсалис, Джеф «Тейн» Уотс, Маркус Робертс, Фредди Хаббард);
- продолжатели стилистической линии У. Марсалиса (Теренс Бланшар, Рой Харгроув, Николас Пейтон, Рассел Ганн, Орберт Дэвис);
- современный постбоп (Эмануэль Уилкинс, Салливан Фортнер, Джазмея Хорн, Тейлор Эйгсти).

**Методы исследования.** В процессе изучения темы был применен ряд взаимодополняющих методов:

– исторический, используемый для уточнения джазовой событийности, развития языковых особенностей импровизации отдельными джазменами и группами;

– системный, позволяющий представить постбоп как элемент жанрово-стилевого ландшафта джазовой музыки;

– сравнительный, открывающий возможность сопоставления исполнительских интерпретаций, индивидуальных стилистических особенностей импровизации джазовых исполнителей;

– культурологический, применяемый для изучения феномена в динамике культурно-исторического процесса.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в разработке проблематики стиля постбоп – одного из наиболее комплексных и преемственных к опыту предыдущих исторических пластов джазового искусства направлений. Выводы, намеченные в работе, могут стать основой для дальнейшего изучения актуальных разновидностей джазового искусства XXI века.

**Практическая значимость исследования** заключается в возможности использования материала диссертации в консерваторских дисциплинах исторического («История эстрадно-джазовой музыки», «История джазовых стилей», «История исполнительского искусства», «Массовая музыкальная культура»), теоретического («Интерпретация музыкального произведения»), методического («Методика преподавания эстрадно-джазового пения», «Методика преподавания профессиональных дисциплин») циклов для специальностей: «Музыкальное искусство эстрады», «Музыковедение», «Композиция», «Менеджмент в сфере искусства», «Музыкальная звукорежиссура». Особенно значима данная проблематика для профилей подготовки «Инструменты эстрадного оркестра», «Эстрадно-джазовое пение», поскольку позволит преподавателям и студентам ознакомиться с наиболее актуальными достижениями джазового исполнительства второй половины XX – начала XXI в.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Постбоп представляет собой закономерный процесс развития корневой стилистики импровизационных и ансамблевых идей, сложившихся на этапе организации предшествующих ему джазовых стилей бибоп и хардбоп.

2. Формирование постбопового стиля сопряжено с деятельностью второго квинтета трубача М. Дэвиса.

3. Крупнейшим представителем постбопового стиля становится трубач У. Марсалис, записи и выступления которого оказывают влияние на джазовую сцену 1990-х, формируя повышенный интерес музыкантов и аудитории к хардбопу и акустическому постбопу. Вышедшие на сцену в 1990-е представители молодого поколения акустического постбопа продолжили развивать ансамблевые, импровизационные и композиционные идеи, предложенные десятилетием ранее У. Марсалисом.

4. В тематическом плане постбоп взаимодействует как с устоявшимися джазовыми стандартами, так и с новым авторским материалом. При исполь-

зовании традиционных джазовых стандартов наблюдаются их изменения, в результате чего темы интерпретируются в пользу большей абстрактности и свободы в изложении гармонических и мелодических последовательностей.

5. Произведения в постбоповой стилистике демонстрируют ритмическую иррегулярность, противосложения в ритм-секции с задействованием нечетных и переменных размеров.

6. Постбоп не производит глобальной реформы джазового языка, вместо этого создавая определенные идейные надстройки и дополнения к ранее существовавшим в бибопе и хардбопе художественным достижениям.

7. В постбопе сохраняется консервативная приверженность к использованию акустических составов и отказ от электронных инструментов.

8. Характерная для бибопа хроматизация импровизаций получает в постбопе значительное расширение и развитие.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования** обусловлена опорой на большое количество специализированных источников отечественной и зарубежной науки в области джазоведения, посвящённых прямо или косвенно проблематике настоящей диссертации и послуживших её теоретической основой; сбалансированным сочетанием теоретической и аналитической частей изыскания; внедрением полученных в ходе научной работы данных в учебный процесс.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова». Основные идеи и положения исследования были представлены на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях в Ростове-на-Дону (2020, 2021), Красноярске (2021), Тамбове (2020), Саратове (2021). Положения диссертации отражены в 10 научных публикациях общим объемом 4 п. л., 3 из которых (объем 1, 4 п. л.) – в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и нотного приложения.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** обосновывается актуальность работы, определяются объект, предмет, цель и основные задачи исследования, характеризуется степень изучения темы, оговаривается материал и методологические основы, излагаются научная новизна, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость.

**Первая глава «Постбоп в исторической динамике джаза»** состоит из трех параграфов, в первом из которых **1.1. «Формирование специальных исследований музыки стилей бибоп и хардбоп»** анализируется процесс становления специальной джазовой литературы, изучающей как общую историчность джазовой музыки, так и бибоп, понимаемый в качестве одного из наиболее значимых джазовых стилей. Внимание фиксируется на авторах, вы-

являющих смыслы, закономерности, противоречия и особенности музыковедческого, аналитического и публицистического письма о джазе. Первоначальная апология бибопа сформирована в работах М. Стернса, Л. Фезера и Б. Уланов, представивших историко-музыковедческие тексты, в которых изучались общие процессы и стили джазовой музыки. Идеи данных авторов были ориентированы на поддержку художественных значений бибопа. В 1940–50 гг. бибоп становится ключевым явлением, преобразовавшим стилистические нормы джаза. Солист и содержательные аспекты его импровизации здесь выходили на первый план. В случае с анализом и исторической рефлексией музыкантов, представляющих ранние периоды бибопа (Ч. Паркер, Д. Гиллеспи и др.), наблюдается выраженная мифологизация персон последних. В отличие от глобально изученного бибопа хардбоп не получает столь же подробного исследовательского внимания. На основе исторической и аналитической литературы, посвященной творчеству А. Блейки, Д. Гиллеспи, Д. Колтрейна, Т. Монка, Ч. Паркера, Б. Пауэлла, шло изучение бибопа и хардбопа, подготовившее почву для понимания и оценки постбобовой музыки.

В параграфе **1.2. «Разновидности джаза восточного и западного побережья США»** рассмотрены отличительные особенности и характерные признаки джаза восточного (East Coast) и западного (West Coast) побережья, а также осмыслено их влияние на развитие бибопа и хардбопа. Под джазом восточного побережья подразумевается совокупность стилевых образований, сложившихся к середине XX в. Термин получил популярность в джазовой журналистике и публицистических работах. В свою очередь джаз западного побережья объединяет стилистические явления музыкальной культуры, дислоцировавшиеся в Калифорнии, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско. В содержательном плане музыка западного побережья представляет собой надстройку, идейно отталкивающуюся от кул-джаза. В ней прослеживается увеличение приоритета композиторской основы и аранжировки над импровизационным началом, снижение эмоциональности и экспрессивности подачи музыкального материала. Хардбоп, занимающий важное положение между бибопом классической фазы и постбобом, развивался в качестве направления, входящего в джаз восточного побережья. С течением времени в джазовой среде формируется критическое восприятие теории музыки восточного побережья. Мнения авторов разделяются, в результате чего появляются как те, кто рассматривает джаз восточного побережья в качестве функционального обозначения конкретных процессов джазовой стилистики, подхода к звуку, ансамблевому звучанию (позиции Ю. Г. Кинуса, Е. П. Овчинникова, И. Берендта), так и авторы, не принимающие данное художественное дифференцирование (Г. Гудвин, Е. С. Барбан). Вместе с этим необходимо принимать во внимание и аргументацию противников концепции джаза восточного побережья. Для этой цели следует использовать важную с точки зрения джазовой историографии мысль, согласно которой во второй половине XX в. многие из хардбобовых идей восточного побережья стали использоваться более широ-



кой аудиторией музыкантов, вследствие чего хардбоповая лексика получила распространение на всей территории страны. Несмотря на существующие дискуссионные моменты, следует признать, что первичная фаза художественных процессов хардбопа связана именно с восточным побережьем. Таким образом постбоп следует называть явлением, исторически связанным с джазовыми идеями исполнителей восточного побережья.

В параграфе 1.3. «Хардбоп как историческая предтеча постбопа» внимание фиксируется на музыкантах, представляющих первостепенную важность для образования переходных видов бибопа. Базовые принципы хардбоповой стилистики формировались персонами Х. Сильвера, А. Блейки, С. Роллинза, К. Брауна, Л. Моргана. Солисты, верные парадигме хардбопа, обнаружили новые возможности, связанные с развитием стилистических принципов джазовой импровизации, аранжировок, индивидуального и ансамблевого саунда. В историческом плане данное направление начинает развиваться в 1950-х гг. Объективным образом этот стиль надстраивал над идейным полем бибопа ряд новых конструктивных элементов. В хардбопе заметен меньший объём взятого из бродвейских постановок тематического материала.

Немаловажной деталью исторического становления хардбопа выступает и его социокультурная динамика. Хардбоп развивался на фоне интенсивных политических процессов 1940-х гг., усиливающих расовыми проблемами и маргинализацией джазовых музыкантов. Со стороны консервативной части общества присутствовала критика джаза, имевшая склонность к одностороннему восприятию его исполнителей, субкультуры и слушателей. В этой связи важны исследовательские работы, сформированные специалистами из области медицины (Д. Спенсер), социологии (Г. Бейкер), современной истории (Н. Кэмпбелл, Дж. Олсен, Л. Уолден), изучающих джаз как более общую часть современной культуры и активности социальных групп.

В качестве выводов по данной главе отмечается:

1. Вектор интересов авторов исследовательской литературы о бибоповой музыке весьма неоднороден. Классической фазе бибопового искусства (1940–1950 гг.) в работах теоретической направленности было уделено гораздо меньше места, чем следующему за ним стилю хардбоп. Вследствие этого хардбоп, являющийся переходным звеном между модернистским классическим бибопом 1940-х и постбопом второй половины XX в., остаётся явлением с невысокой степенью изученности.

2. С точки зрения репрезентации событий развития джазового искусства следует утверждать, что хардбоп на этапе первичного становления (1955–1965) был связан с восточным побережьем США. Таким образом, мы получаем возможность декларировать привязку музыки с определёнными риффами и аккордовыми прогрессиями к региональным рамкам. В 1960-е г. принципы, характерные для джаза восточного побережья, становятся достоянием всего импровизационного сообщества, вне зависимости от географической специфики.

3. Динамика развития хардбопа оказывает влияние на облик направлений джаза, которые заявят о себе в 1970–1990 гг. В хардбопе заметна взаимосвязь с более ранними образцами афроамериканской музыки (госпел и спиричуэл), тенденциями блюзового искусства (степень коммуникации хардбоповых исполнителей с блюзом была более выраженной на всех уровнях, чем в бибопе классической фазы). Открытость музыкантов хардбопа различным влияниям в дальнейшем будет воспринята в качестве творческого принципа и музыкантами постбопа.

4. Социокультурная архитектура бибопа и хардбопа интересна главным образом тем, что оба эти течения развивались, преодолевая инерцию, негативизм и неприятие со стороны консервативных политических кругов США, особенно обострившихся в годы начала холодной войны и формирования маккартизма. Становление джазового искусства второй половины XX в. в меньшей степени диктовалось социокультурными смыслами. В силу этих причин зародившийся в 1960-х гг. стиль постбоп начал проявлять себя в категориях импровизационного искусства, несвязанного с расовыми, политическими и социальными факторами.

**Вторая глава «Постбоп как новое стилистическое явление в джазовом искусстве»** состоит из двух параграфов, в первом из которых – **«Образование термина "постбоп" в современных исследованиях джаза»** – анализируется процесс формирования терминологического консенсуса в области современных джазовых практик. Вторая половина XX в. знаменует пришествие на сцену множества музыкантов, чьи взаимодействия с бибопом образуют новый содержательный уровень. Среди них столь разные исполнители как У. Марсалис, Д. Дуглас, Д. Зорн (проект «Masada») и др. Несмотря на множественные различия, в их творчестве прослеживались современные модели мышления, включая ладовые элементы, нечётные и переменные размеры, ритмические иррегулярности в тандемной работе контрабасиста и барабанщика, приёмы агогики, сложные полиритмические противосложения, формируемые несколькими членами джазового комбо одновременно. Возросло мастерство интерпретаций известных джазовых стандартов, подвергавшихся многочисленным изменениям в области ритма и гармонии. Структурно новые разновидности бибоповой музыки демонстрировали совокупность разительных отличий, на фоне которых некоторые из достижений классической фазы бибопа воспринимались аудиторией джазового искусства в качестве анахронизма. Термин постбоп в сфере джазовой коммуникации получил активное применение с 1980-х гг. На протяжении длительного времени он наделялся сразу несколькими определениями. С 1980-х до начала 2000-х гг. постбопом обозначали многие образцы конвенционального джаза. В таком ракурсе определение могло быть применено авторами как к хардбоповому материалу, так и к более поздним разновидностям джаза. Работа по уточнению постбопа и наделению его более артикулированными значениями была проделана музыковедом Д. Юдкиным, сформировавшим общепризнанное определение постбопа. Автор изучал работы второго квинтета трубача

М. Дэвиса, воспринимая их как образцы новой джазовой лексики, ломающие прежние бибоповые и хардбоповые модели. В работе Юдкина была намечена лишь основные элементы исследовательского подхода к постбопу, поскольку его анализ не претендовал на рассмотрение современных тенденций постбопового джаза. С 2010 г. термин постбоп, понимаемый теперь в качестве функционального теоретического обозначения современной джазовой стилистики, всё чаще появляется в статьях и монографиях.

Отправной точкой развития акустического постбопа выступает М. Дэвис, после чего предложенный им формат инструментального мышления становится достоянием широкого круга джазовых музыкантов. Продуктивность представленного Д. Юркиным анализа имеет свои пределы, поскольку в его работе не анализировался У. Марсалис – музыкант в наибольшей степени воспринявший концептуальные аспекты второго квинтета Дэвиса.

В параграфе 2.2. «Развитие джазовой терминологии в XX веке» рассматривается процесс становления джазовой терминологии от простых к структурно усложненным лексическим разновидностям. Одним из выраженных недостатков джазовой терминологии выступает высокий уровень жаргонной лексики и неологизмов, получивших фундаментальное распространение на ранних этапах развития этой культуры (1920–1940-е гг.). Если классическое музыковедение работает как устоявшаяся и консервативная модель, опирающаяся на достижения значительного в своём объёме диапазона школ, то музыковедение джазового направления повсеместно демонстрирует близость к многозначности, неконкретности определений, двойственным трактовкам существующих терминов и установок. Многие из обозначений раннего джаза пришли из обиходной речи музыкантов, представляя собой продолжение разделявшегося ими специфического жаргона. Такие термины, как свинг, скэт и бибоп формировались вне академической среды, составляя неотъемлемую часть устной коммуникации исполнителей, промоутеров и разноплановой в классовом смысле публики. В этом процессе выделяется наличие этапности, дифференцирующей различные периоды развития связанной с джазом системы стилистических определений и лежащих в их основе лексических атрибутов.

Во второй половине XX в. поверхностная терминология перестала использоваться для обозначения новых джазовых событий, моделей импровизации и стилистических принципов. Намечается ещё больший уровень академической обстоятельности в формировании стилистических моделей и импровизационных подходов. Данные процессы имеют прямую взаимосвязь с творчеством музыкантов, принадлежащих к фри-джазовому лагерю. Термин фри-джаз (англ. Free Jazz) представляет собой пример поздних джазовых обозначений с простой лексической функциональностью и отсутствием генеалогических связей с жаргонизмами. О. Коулман отметил в области формирования сложных лексических конструкций, призванных обосновать авторское видение обновлённой эстетики импровизации. Помимо привнесения

термина «фри-джаз» с подачи Коулмана в джазовое сообщество внедряется теория «гармолодики». Она была неоднозначно принята теоретиками, примером чему могут служить критические суждения, высказанные Т. Джоя и Е. С. Барбаном. Тем не менее, если рассматривать гармолодику в качестве очередного витка лексического усложнения музыкальных определений в джазе, вновь можно констатировать явный отход от жаргонных построений в сторону академических терминов. Другим примером роста терминологического аппарата джаза 1970-х становится концепция «неидиоматической импровизации», введенная британским гитаристом и теоретиком Д. Бейли.

На этом фоне лексическое содержание термина «постбоп» демонстрирует причастность к корневой конструкции «боп», берущей начало всё в тех же разговорных коннотациях и жаргонном профиле джазового дискурса 1940-х гг.

Обобщая материал данного параграфа, отметим:

1. Сфера гуманитарных и музыковедческих значений, связанных с историческим становлением джазовой терминологии, была не только крайне подвижной, но с течением времени утратила первичный жаргонный в своей сути набор предпосылок. Обрамляющие историю раннего джаза термины, фиксирующие определённые стилевые обозначения, имели очевидное отношение к обиходным сленговым нормам, принятым в ранних периодах джазовой истории.

2. Термины «свинг», «бибоп» формировались преимущественно афроамериканскими музыкантами, отражая аспекты их культурного ареала и представлений тех лет. Дефицит академичности был характерен и для термина кулджаз (англ. cool-jazz), который в большей степени был связан с активностью белых исполнителей, географически связанных с западным побережьем. Тенденция к академическому обозначению джазовых процессов обуславливалась не расовыми составляющими, но общей систематизацией и профессионализацией различных аспектов теории, педагогики, методики, историографии джазового искусства – качествах, сформировавшихся к середине XX века.

Закономерным следует назвать резкую активизацию академических смыслов в области терминологии именно в тот период, когда в джазовое искусство и близко контактирующие с ним области приходят люди с академическим музыкальным образованием. К таковым следует причислить К. Шуллера, Р. Блейка, Л. Тристано, а также многих представителей волны джаза западного побережья.

Логика развития пяти параграфов **Третьей главы «Персоналии в постбопе»** направлена на формирование характеристики творчества конкретных представителей анализируемого стиля.

В параграфе **3.1. «Постбоповые основы в музыке Уинтона Марсалиса»** исследуется фигура и музыкальное наследие наиболее важного для всей постбоповой стилистики исполнителя. Степень контроля над инструментом и высокая исполнительская культура роднят У. Марсалиса с представителями

академических оркестровых школ, в чём следует видеть влияние его педагогов Новоорлеанского (Дж. Янсен) и Нью-Йорского (У. Ваккиано) периодов. Мощный импульс, данный У. Марсалисом постбопу, связан с идеями, вынесенными из работ второго квинтета М. Дэвиса. Стилистические особенности исполнителя следует разделять на несколько основных фаз. В первой и самой важной из них (1980–1988) музыкант формирует свой взгляд на постбоповую эстетику. Период демонстрируется записями «Think Of One» (Columbia, 1983), «Black Codes: From Underground» (Columbia, 1985), «The Standard, Time Vol 1» (CBS Records, 1987), сделанными под контролем опытных продюсеров Д. Батлера и С. Эпштейна. У. Марсалис и работавшие с ним исполнители К. Киркленд, М. Робертс, Б. Марсалис, Д. Уотс продолжили последовательно развивать пласт идей, первоначально сформированных М. Дэвисом и его коллегами. Особенности раннего творчества У. Марсалиса объясняются несколькими важными факторами. Во-первых, представленный в рамках его записей материал нельзя назвать актом эпигонства в отношении композиций М. Дэвиса, поскольку все партнёры по ансамблю демонстрировали широкий диапазон креативных идей, в некоторых случаях оказавших значительное влияние на последующие поколения солистов. Во-вторых, записи У. Марсалиса сформировали противовес эклектичным и постмодернистским разновидностям современных джазовых стилей (джаз-рок, фьюжн), получив одобрение у критики и публицистов. Стилль У. Марсалиса после 1988 г. претерпевает изменения, обнаруживая уход от высоких уровней академичности и подражания М. Дэвису в сторону более широких взаимодействий с различными принципами исполнительской выразительности афроамериканского джаза. Своим появлением У. Марсалис показывает творческую успешность акустического джаза, оказывая влияние на карьерные устремления десятков молодых джазменов, которые под его воздействием начинают исполнять акустический постбоп.

В параграфе **3.2. «Влияние творчества Уинтона Марсалиса на джазовых музыкантов последнего десятилетия XX века»** показано, что финальным атрибутом воздействия на постбоповую эстетику, оказанную У. Марсалисом, следует назвать вдохновлённый им процесс интеграции молодых инструменталистов в область постбопового импровизационного опыта. В джазовой прессе за молодым поколением джазовых исполнителей, исполнявших постбоп, закрепилось определение «молодые львы». В параграфе рассматриваются джазовые трубачи Т. Бланшар, Р. Ганн, О. Дэвис, Н. Пейтон, Р. Харгроув. Наиболее последовательным апологетом стилистики, заданной проектами У. Марсалиса, следует назвать Р. Ганна. Во временном интервале с 1998 по 2002 гг. музыкант создает ряд значимых в художественном плане сольных работ, в которых прослеживается причастность к идейному пространству музыки У. Марсалиса. Одним из наиболее последовательных обращений к созданной предшественником в 1980-е гг. стилистической модели выступает запись «Smoke Gunn» (High Note, 1999), в рамках которой Р. Ганн не только воспроизводит манеру старшего коллеги, но и ис-

полняет ряд тем, представленных на ранних записях самого Марсалиса. Среди таковых выделяется «Delfayo`s Dillemma», принадлежащая барабанщику Д. Уотсу. Несмотря на присутствие в импровизационной технике подражательных элементов, восходящих к трубачу Б. Литтлу, и частом использовании Ганном импровизационной лексики хардбопа классической фазы (1950–1960 гг.), его работы представляют один из наиболее последовательных образцов постбоповой стилистики 1990-х.

Схожими элементами наполнено мышление Н. Пейтона и Р. Харгроува. Оба музыканта изучили принципы функционирования лексики бибоба и хардбопа, что помогло им сформировать индивидуальную стилистику и обосновать своё понимание постбоповых концепций. Сольные проекты Н. Пейтона и Р. Харгроува периода 1990-х весьма хрестоматийны и интегрируют в себе в равных пропорциях элементы классического хардбопа, достижения раннего бибоба и непосредственно современные постбоповые элементы. Характерно, что оба музыканта с течением времени всё чаще обращаются к форматам электронного джаза и ритм-энд-блюза, тем самым нарушая постулированную У. Марсалисом стилистическую чистоту и ориентированность на акустические форматы звучания.

В параграфе **3.3. «Представители постбопового пианизма начала XXI века»** определено, что джазовые пианисты оказались крайне восприимчивыми к области постбоповых новаций и дискурсов. Через коллектив У. Марсалиса прошли одарённые пианисты К. Киркленд и М. Робертс. Реальные достижения К. Киркленда задокументированы участием в записях других постбоповых инструменталистов (К. Гарретт, Б. Марсалис, Д. Уотс), с которыми он сотрудничал в различные периоды времени. В качестве основных субъектов анализа выбраны инструменталисты Т. Эйгсти и С. Фортнер.

В творчестве Т. Эйгсти наблюдается некоторая склонность к конформизму и желанию говорить на одном языке с более широкими слоями аудитории. Он не склонен к экспериментальному поиску, выбирая вместо него близость к проверенным творческим стратегиям, разнообразие выразительных средств, красочность отдельных аранжировок. Импровизационный базис Т. Эйгсти выстроен на умеренной коммуникации с индивидуальными стилями пианистов прошлых десятилетий. Некоторая стереотипность языка этого музыканта не должна восприниматься в отрицательном ключе, поскольку его стиль в целом охватывает многочисленные достижения современных образцов фортепианного джаза. Эйгсти представляет собой некий уравновешенный средний показатель того, к чему пришёл сравнительно близкий к мейнстриму постбоповый фортепианный джаз в настоящее время.

В качестве противоположности несколько предсказуемому солисту Т. Эйгсти, приводится С. Фортнер, склонный к построению прихотливых интерпретаций, реминисценций и цитат. Художественные ориентиры, к которым было приковано внимание этого пианиста, следует назвать весьма разносторонними. В его игре ощущается влияние пианизма А. Джамала, присутствуют многообразные элементы страйд-пиано и рэгтаймовые фигурации.

Будучи утончённым интерпретатором, С. Фортнер, даже обращаясь к моделям архаического пианизма, способен формировать эстетические рамки и особым образом подчёркивать контекст. В результате те же рэгтаймовые элементы могут звучать у него в качестве материала, на контрасте с которым вся импровизация обретает «двойное дно». Креативность С. Фортнера в области формата классического фортепианного трио выявляет новые краски при раскрытии амплуа аккомпаниатора. Безусловной творческой удачей в карьере С. Фортнера необходимо назвать тандем с вокалисткой С. Маклорин. Границы их музыки крайне подвижны. Элементы джаза 1930-х гг. могут соседствовать в ней с ладовыми импровизациями, политональностью, неожиданными проникновениями колористических и фактурных украшений, казалось бы, взятых из свингового периода, элементов раннего джазового пианизма А. Тейтума, неожиданно прерываемых кластерами, полиаккордами. Переплетение бибоповых линий с более неконвенциональными моделями импровизационной содержательности, многочисленные пересечения с самыми различными категориями джазового языка образуют оригинальный взгляд на постбоповую стилистику.

В параграфе **3.4. «Постбоп в области современного джазового вокала: творчество Джамеи Хорн»** формулируется мысль, согласно которой вокал в джазе представляет собой наименее креативную разновидность искусства, заметно уступающую в области идей и смелости выражения творческих принципов инструментальному джазу. Важным наблюдением является соприкосновение с идеями из сферы инструментального бибоба у вокалисток классической фазы бибоба 1940-х гг. Элементы «силлабической» техники были взяты вокалистами у инструменталистов. В большинстве случаев подобная схема раскрывала себя в процессе переноса фразировки саксофонистов и трубачей в область слоговой вокальной техники.

Одной из особенностей, отличающих современных вокалистов, нацеленных на изучение джазовой практики, становится взаимодействие со звукоподражательными аспектами, слоговой и силлабической техникой импровизации. К широко известным исполнителям классической фазы бибопового вокала относятся Э. Фицджеральд, С. Воэн, К. Макрей. В период развития постбоба общая схема стилистического ранжирования творчества джазовых вокалистов несколько усложняется. Перенос элементов инструментальной техники в область слоговой импровизации наиболее художественно обоснованным образом представлен в творчестве Д. Хорн. По степени проникновения в глубину импровизационной ткани Хорн может быть названа одним из наиболее уникальных вокалистов джаза начала XXI в. Её вокализация содержит элементы, характерные для глоссолалий, сложнейшие образцы фразировки с многочисленными отклонениями от основного метроритма, агогикой, построением ритмических противосложений с ритм-секцией, выходами за рамки импровизационного квадрата. Инструментальная импровизационность вокалистки идёт вразрез с принятыми в вокальном джазе схемами упрощения материала и запланированного сращения с идиомами популярной

музыки. Проблемным звеном в исполнительстве Д. Хорн необходимо назвать различия, наблюдаемые в концертной и студийной практике. Наибольшая степень идейной насыщенности прослеживается в её концертных выступлениях, в то время как студийные записи далеко не всегда отражают значительные импровизационные способности артистки.

Завершающий параграф **3.5. «Прогрессивные разновидности постбопа в творчестве Эмануэля Уилкинса»** фиксирует внимание на достижениях наиболее одарённого исполнителя постбопового джаза, альт-саксофониста Э. Уилкинса. Выход его работ, сочетающих бескомпромиссные концепции постбопа с элементами авангардного джаза, апеллирующих к центральным для истории джазовой музыки поздним записям Д. Колтрейна (1960–1967), представляет собой одно из важнейших событий джазовой сцены третьего десятилетия XXI в. На уровне развития джазовых идей Э. Уилкинс взаимодействует с полным перечнем атрибутов постбопа. Наибольшее художественное достижение Э. Уилкинса находится в области глубокой переработки арсенала идей Д. Колтрейна. Для большинства джазовых саксофонистов характерна близость стилистическим основам импровизации и звуку этого исполнителя. Э. Уилкинс не идёт по пути эпигона и подражания, предлагая вместо них развитие импровизационных критериев «колтрейновского» стиля в глубину. Несмотря на только начавшуюся карьеру Э. Уилкинса его работы смогли продемонстрировать плотность социокультурных содержаний, поднимая расовые и духовные вопросы.

В **Заключении** обобщаются результаты и подводятся итоги исследования. Отмечается, что постбоп следует воспринимать в качестве закономерного процесса развития корневой стилистики, сложившейся на ранних этапах формирования бибопа и хардбопа. Направления, в которых развивается постбоп, весьма обширны, поскольку внутри данного стилевого явления существуют элементы, идущие от джаза 1940-х г., которые уравниваются более глубокими художественными смыслами, связанными с непосредственной эволюцией языка. К особенностям влияния джазовой инфраструктуры мы можем отнести концепции продюсирования записей, ведущие к упрощению подачи отдельных композиций, тяготение к разнообразию представленного материала, производимого с целью привлечь более широкие прослойки аудитории. Данные качества связаны с рыночной оптимизацией и получают своё начало не в постбопе, но в предшествующем ему хардбопе 1950-х гг.

Важным содержательным элементом постбопа следует назвать эволюционные сдвиги в области моделей импровизации, мышления, ладогармонического и метроритмического содержания, многократного усиления приоритета хроматизации и модалного мышления. Сопоставляя между собой стили представителя классической фазы бибопа (Ч. Паркер), хардбопа (Х. Сильвер) и постбопа XXI в. (Э. Уилкинс), мы без труда можем зафиксировать тектонические сдвиги, произошедшие не только в индивидуальном импровизационном мышлении, но и в ансамблевом звучании. Вместе с этим постбоп не лишён и консервативных тенденций, привнесённых, прежде всего, важной для



истории джаза последних четырёх десятилетий фигурой У. Марсалиса. Стилистические и ансамблевые элементы его музыки располагают многочисленными связующими гранями с наследием М. Дэвиса, которое в свою очередь выступает конституирующим фактором для всей постбоповой музыки.

Не допуская глобального реформирования и пересмотра сложившегося джазового языка, постбоп формирует многочисленные идейные надстройки и дополнения в пространстве уже имеющихся идей. Роль постбопа в сфере современного джазового искусства следует назвать глобальной, поскольку данный стиль генеалогически не просто восходит к наиболее важным достижениям, сделанным представителями джаза 1940–1950-х гг., но и существенно развивает их. Лучшие записи постбопа представляют собой резкий и глобальный ответ коммерческим разновидностям джазовой музыки, включая гибридные и коммуницирующие с территориальными областями массовой культуры стили джаз-рок, фьюжн, эйсид-джаз. Если в данных стилистических единицах заметно размывание устойчивых категорией джазового языка, эклектика и неуместная синергия, то в постбопе последовательно транслируется и развивается лучшее из идейных принципов, сложившихся в акустическом импровизационном джазе двадцатого столетия.

#### **По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

##### *Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ*

1. Ся Юй, Шак, Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина [Текст] / Ся Юй, Ф. М. Шак // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 3. – С. 101–109 [0, 5 п. л.].
2. Ся, Юй. Развитие терминологического аппарата джазового искусства [Текст] / Ся Юй // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – Вып. 62. – С.70–77 [0, 5 п. л.].
3. Ся, Юй. Влияние Уинтона Марсалиса на акустический джаз 1990-х гг. [Текст] / Ся Юй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 1. – С. 111–116 [0, 5 п. л.].

##### *II. Другие публикации по теме диссертационного исследования*

4. Ся, Юй. Творческий феномен Джазмей Хорн в аспекте стилевой динамики современного джазового вокала [Текст] / Ся Юй // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции. – Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 131–141 [0,5 п. л.].
5. Ся, Юй. Современный фортепианный джаз в призме постбоповых стилистических концепций [Текст] / Ся Юй // Музыкознание в современном

мире: темы, проблемы, тенденции развития: сборник статей по материалам III Всероссийской конференции. – Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 185–193 [0, 4 п. л.].

6. Ся, Юй. Наследие Хораса Сильвера в процессах становления хардбопа [Текст] / Ся Юй // Джазовое искусство и актуальные тенденции современного джазового образования. К 85-летию со дня рождения первого профессора джаза в России К. А. Назаретова. – Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 239–245 [0, 4 п. л.].

7. Ся, Юй. Творчество Ли Цзиньхуэя в процессе становления и развития китайского джазового искусства [Текст] / Ся Юй // Современное музыковедение в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. – Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 244–253 [0, 5 п. л.].

8. Ся, Юй. Музыка Тейлора Эйгсти в художественных процессах современного джазового искусства [Текст] / Ся Юй // Искусство глазами молодых. Материалы XIII Международной научной конференции. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2021. – С. 69–72 [0, 3 п. л.].

9. Ся, Юй. Стилевая динамика современного джазового вокала: на примере творчества Джазмеи Хорн [Текст] / Ся Юй // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Т. 28: по материалам VIII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм», 16 ноября 2021 г. / Ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2022. – С. 232–241 [0, 5 п. л.].

10. Ся, Юй. Ранние записи Уинтона Марсалиса в контексте развития стилистики постбопа [Текст] / Ся Юй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 4. – С. 71–77 [0, 5 п. л.].