

СТАНОВЛЕННЯ ТЕРМІНА «ПОСТБОП» У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисрування

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023

Різноманітні дослідження, присвячені мистецтву джазу та процесам комунікації між слухачами, музикантами та критиками, які залучаються до обговорення джазового виконавства, актуалізують необхідність обґрунтування нового терміна, що позначає структурно-ускладнений і доповнений новими концепціями бібоп. У процесі розвитку бібопу традиційно виокремлюються три основні періоди. Перший був пов'язаний із «класичним» бібопом 40-х – початку 50-х років минулого століття, який найбільш ретельно висвітлюється в різноманітних джерелах. Другий період актуалізувався завдяки появі нової хвилі музикантів у 50-х роках минулого століття, що стверджували стиль хард-боп. Третій період бібопу, що розпочався у 60-х роках минулого століття, а потім продовжив свій розвиток уже у ХХІ столітті, інтегрував безліч прийомів, які ще не набули повсюдного поширення. Саме цьому періоду присвячено найменшу кількість наукових праць. У статті обґрунтовується, що вказані нові різновиди бібопу довгий час не знаходили музикознавчого осмислення та тлумачення серед науковців і джазових журналістів. Традиційно у професійному музичному середовищі сучасні форми джазових дискурсів позначалися загальними та не досить конкретними формулюваннями. Джазові журналісти вживали термін «постбоп», наділяючи його не музикознавчими, а більше повсякденними значеннями. Зрушенням у теоретичному осмисленні постбопу сприяли наукові праці академічного музикознавця Джеремі Юдкіна, який запропонував розглядати як початковий етап формування постбопу творчі роботи другого квінтету Майлза Девіса періоду 1965–1968 років. Погляд Д. Юдкіна критично оцінювався у джазовознавстві, але надалі його було прийнято багатьма фахівцями, завдяки чому термін «постбоп», який тепер розуміють як стилістичне визначення, усе частіше з'являється в сучасних дослідних і науково-популярних джерелах, присвячених джазу.

Ключові слова: джаз, мистецтво джазу, сучасний джаз, джаз мейнстрім, бібоп, хард-боп, постбоп.

Folomieieva Nataliia. Formation of the term “postbop” in the system of modern jazz performance

Various studies devoted to the art of jazz and communication processes between listeners, musicians and critics who are involved in the discussion of jazz performance actualize the need to justify a new term denoting structurally complex and supplemented with new concepts of bebop. Three main periods are traditionally distinguished in the process of bebop development. The first was associated with the “classic” bebop of the 40’s and early 50’s of the 20th century, which is most thoroughly covered in various sources. The second period was actualized due to the appearance of a new wave of musicians in the 50’s of the 20th century who asserted the hardbop style. The third period of bebop, which began in the 60’s of the last century and then continued its development already in the 21st century, integrated many techniques that have not yet become widespread. It is to this period that the smallest amount of scientific works is devoted. The article substantiates that the indicated new varieties of bebop have not found a musicological understanding and interpretation among scientists and jazz journalists for a long time. Traditionally, in the professional musical environment, modern forms of jazz discourses were characterized by general and insufficiently specific formulations. Jazz journalists used the term “postbop”, giving it not musicological, but more everyday meanings. The shift in the theoretical understanding of postbop was facilitated by the scientific works of the academic musicologist Jeremy Yudkin, who proposed to consider the creative works of the second quintet of Miles Davis in the period 1965–1968 as the initial stage of the formation of postbop. J. Yudkin’s view was critically evaluated in jazz studies, but later it was accepted by many specialists, thanks to which the term “postbop”, which is now understood as a stylistic definition, appears more and more often in modern research and popular science sources devoted to jazz.

Key words: jazz, jazz art, modern jazz, mainstream jazz, bebop, hardbop, postbop.

Вступ. Музичний стиль постбоп набув вагомого значення в системі джазового мистецтва та може розглядатися як новий, самостійний стильовий феномен. Розвиток означеного стилю позначився появою творчо-унікальних музикантів-новаторів, чия діяльність суттєво вплинула на сучасне джазове виконавство. Водночас нині відсутні музикознавчі праці, присвячені зародженню й еволюції терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства.

Матеріали та методи. Методологія дослідження заснована на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації генеалогії терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства.

Результати. Дослідження джазових стилів позначаються деякою незбалансованістю, сутнісні аспекти якої полягають у підвищеній увазі до одних феноменів на шкоду іншим. Нині існує значна кількість досліджень, присвячених бібопу, причому це важливе для всієї джазової історії явище розглядається в музикознавчому, історичному, соціально-політичному ракурсах. Називати конкретні праці, присвячені бібопу, немає сенсу, з огляду на численність таких публікацій.

Цілком очевидно, що протягом восьми десятиліть свого існування бібоп як музичний феномен, який тяжіє до подолання меж джазової субкультури, привертав увагу значної частини фахівців. Водночас спеціальні

дослідження, у яких аналізуються пізні етапи еволюційного розвитку й естетики даного впливового джазового стилю, досить нечисленні. Частково це обґрунтовано наявністю безлічі оглядових праць, присвячених історії джазових стилів, розгляду джазу в усіх стилістичних відгалуженнях. Окрім класичного періоду його розвитку, увага приділяється і сучасним напрямам, серед яких, очевидно, представлені й пізні різновиди перетвореного бібопу (хард-боп і постбоп). Зазначений підхід дуже характерний для досвідчених музикознавців, серед яких необхідно виділити І. Берендта [1], Т. Джойю [2], які опублікували фундаментальні праці всеосяжного характеру про джаз.

Водночас наукових праць, які тематично фіксуються не так на джазі загалом, як на пізніх різновидах бібопу, які розглядаються як основний об'єкт дослідження, замало. Дуже наочно зазначена диспропорція простежується в бібліографічній праці К.Б. Генрі, у якій наводиться досить масштабний анотований опис численних наукових статей у рецензованих виданнях і працях, присвячених джазу [3]. Загалом дослідження К.Б. Генрі присвячено розгляду текстів, пов'язаних із глобалізаційними та соціокультурними процесами у джазовому мистецтві, проте на сторінках видання представлено великий панорамний огляд сукупної тематики робіт про джаз. Звернувшись до названого огляду, можна підтвердити, що наукових праць, у яких досліджується бібоп, що фігурує як основний об'єкт аналізу, налічується набагато більше, ніж робіт про пізніші різновиди зазначеного стилю. Означене дозволяє констатувати проблему: сукупність спеціальних наукових праць про стиль хард-боп, що виник після бібопу в 1950-ті рр., відносно невелика. Безумовно, ціла плеяда пов'язаних із хард-бопом імен музикантів репрезентується у працях історичної, біографічної та музично-критичної спрямованості, випущених переважно академічними видавництвами. Так, наприклад, життєпис одного із провідних хард-бопових піаністів Хораса Сілвера було опубліковано видавництвом у вигляді адаптованої біографічної роботи за редакцією Ф. Пастраса [4]. Детальна біографія трубача Кліффорда Брауна опублікована в аналогічному видавництві [5]. Творча діяльність легендарного Сонні Роллінза висвітлюється загалом у низці праць, серед яких фігурує публікація, звернена до духовно-медитативних аспектів художнього мислення та життєвого досвіду названого музиканта [6]. Ці й інші праці, що публікуються академічно орієнтованими університетськими видавництвами, загалом концентрують увагу на історико-описовому та публіцистичному векторах викладу. Зокрема, названа Ф. Пастрасом біографія Х. Сілвера рясніє численними позамузичними фактами, оповіданнями побутового характеру, артистичними байками тощо.

Можемо констатувати, що власне академічне висвітлення хард-бопу, імовірно, було здійснено лише Д. Розенталем [7], тоді як дві публікації шотландського дослідника К. Метісона, що здобули популярність у джазовому співтоваристві, на близьку тему виявляють зміщення оповідальної моделі в публіцистичний фор-

мат [8]. Очевидно, найбільш дискусійний аспект почав переважати надалі, оскільки сучасний бібоп на рівні форми, гармонії, ладових аспектів і ритміки продовжував насичуватися новими елементами, що його перетворюють, тоді як власне мистецтвознавча локалізація даних ознак довгий час була відсутня.

Саме в таких умовах з'явилося нове позначення – постбоп, сутнісні характеристики якого потребують конкретизації. Джазове мистецтво другої половини минулого століття набуло більш складного мультикультурного забарвлення, почало інтенсивніше вступати у процеси комунікації з неджазовими сферами, продемонструвавши велику рішучість і відкритість до складних загальнокультурних тенденцій. Поява трубача Вінтона Марсаліса, який спирався на ідейну підтримку критика Стенлі Крауча, сприяла інтенсифікації процесів, пов'язаних з переосмисленням і рекомбінуванням різноманітної лексики бібопу. Інспірований В. Марсалісом процес повернення до системи імпровізаційних цінностей, здійснений за часткового її оновлення й адаптації до ширшого ареалу культурних впливів, привів до формування цілої плеяди музикантів, які наслідували ідейні принципи бібопу в модернізованому просторі смислів – витонченому та наповненому. Серед них – Ніколас Пейтон, Теренс Бланшар, Рассел Ганн та інші. Девід Мюррей, який схилився до постмодерністських алюзій, гри зі зміною стилістичних рис, представив не лише безліч інтелектуально забарвлених робіт у сфері позначених сміливим авангардистським пошуком експериментів, а й різноманітні записи та концертні виступи, позначені вираженими бібоповими конотаціями. Значущий на певному етапі як культурне явище проєкт “Masada” Джона Зорна ініціював курс на змішання ритмічно зламаного та гранично осучасненого бібопу із клезмерськими музичними наративами.

Складність ситуації полягає в тому, що всі схарактеризовані джазмени, а також багато інших, яких не було згадано в цьому дослідженні, навряд чи можуть бути локалізовані як виконавці ортодоксального бібопу. Мислення вказаних музикантів значною мірою перевершує широту провідних представників класичного періоду розвитку бібопу 1940-х рр., а прагнення до взаємодії із суміжними, найчастіше віддаленими від джазу художніми сферами вкрай велике. Окрім того, за всіх взаємних відмінностей, У. Марсаліс, Дж. Зорн, Д. Дуглас, Т. Бланшар не можуть бути названі і представниками сучасного джазового мейнстріму. Сам термін «мейнстрім», незважаючи на його почесне місце у джазовому лексиконі, усе ж таки корелює за змістом з установленними, передбачуваними і стабільними формами джазового дискурсу. Музика Д. Дугласа може часом звучати як мейнстрім, але за цим практично завжди ховаються подвійні смисли, оскільки імпровізації й авторська музика названого джазмена-трубача є інтертекстуальними та суттєво концептуалізованими. Мейнстрімний дискурс Вінтона Марсаліса, вписаний у політичний і расовий контекст, важко відокремити від репрезентації джазу, що передбачає «музейне експонування» цієї музики на сцені концертного залу. Творчість згаданих

музикантів виявляє також лише часткову їх сумісність із творчими інтенціями хард-бопу. Очевидно, що бібоп другої половини минулого століття постає набагато пластичнішим і складнішим у порівнянні з будь-якими хард-боповими експериментами 1950–1960-х рр. (водночас не варто забувати, що шлях до більш комплексного і, зрештою, більш цікавого видового різновиду мови сучасного джазу був прокладений виконавцями, яких джазове співтовариство зазвичай зараховує до хард-бопу, як-от: Лі Морган, Вуді Шоу, Сонні Кларк, Бенні Мопін та інші). Усе це обґрунтовує необхідність ідентифікації перелічених музикантів у контексті оновленої джазової течії.

Якщо класичне музикознавство функціонує пердусім як досить стійка і часом досить консервативна модель, що спирається на досягнення значного у своєму обсязі діапазону дослідницьких шкіл, то джазове музикознавство виявляється набагато нестійкішим, насамперед у сфері термінів, моделей і настанов, що використовуються. У джазовому співтоваристві назріла необхідність внесення оновленого або, як мінімум, зіставного терміна, що відмежовує «старі» різновиди дискурсів класичного бібопу Чарлі Паркера та Бада Пауелла та хард-бопу в особі Хораса Сільвера від зразків «нової» джазової практики. На даному етапі виявляються численні проблеми комунікації, «зацикленість» джазового світу на собі, близькість публіки та деяких функціонерів до того, що соціолог музики Теодор Адорно називав ресентиментним типом слухання. Деяким джазовим музикантам стилістичні терміни взагалі не цікаві, оскільки їхньому самолюбству видається набагато «комфортнішим» твердження, що вони грають «Музику» поза будь-якими градуючими, рамковими та теоретичними схемами й обмеженнями. Різні групи слухачів і поціновувачів, у свою чергу, спілкуються та розуміють один одного завдяки порівнянням і зіставленням, що використовуються у процесі їх комунікації. Шанувальнику джазу у процесі комунікації з таким самим, як він, слухачем набагато простіше розповісти про зміст музики нового виконавця за допомогою паралелей, що проводяться із творчістю відомих музикантів (музикант α імпровізує в постколтрейнівському ключі, що нагадує Майкла Бреккера, тим самим відрізняючись від музиканта β). У таких випадках використання мистецтвознавчих дефініцій, які мають на увазі локалізацію конкретного стилю в лексиці та мисленні музикантів, відходить на другий план і може виявитися незатребуваним. Саме тому сучасний бібоп довгий час залишався явищем без імені. Дедалі більше віддаляючись від апробованих схем, асимілюючи аспекти форми, фразування, ладового та гармонійного мислення, бібоп, що не використовувався раніше у джазі, уподібнювався до феномену з невизначеними стильовими регістрами.

У 80–90-х рр. минулого століття в теоретичних працях і популярних публікаціях про джаз з'являється термін «постбоп». Практично одразу в міжнародній джазовій журналістиці та публіцистиці це позначення стає двозначним, оскільки йому відповідали різні дефініції. Професійні стереотипи джазової журналістики,

що передбачають використання допоміжних фраз і клішованих зворотів, перетворюють постбоп на зручну фігуру мови, покликану позначити феномен, який історично виник після бібопу. В іншому формулюванні спочатку це позначення використовувалося як складова частина словесної конструкції, влаштованої на зразок «післявоєнний» (“postwar”). Зважаючи на те, що у великому обсязі джазової літератури аналізувалась музична подійність періоду 1940–1950-х рр., англomовним авторам часто доводилося означати ті чи інші джазові процеси, що відбувалися під час Другої світової війни та після її закінчення. Унаслідок цього культурологічну складову частину джазу після 1945 р. було зручно позначати шляхом додавання словесної конструкції “postwar”. У цьому значенні про постбоп можна говорити як про сукупність процесів, що йшли за недовготривалим періодом класичного бібопу. У період останніх десятиліть минулого століття позначення «постбоп» лавиноподібно поширилося на сторінках різних джазових видань. Журналісти, які працювали над рецензіями, статтями чи великими текстами, значно спрощували розв'язувані завдання шляхом позначення сучасних (у сенсі музичного мислення та мовних особливостей) зразків джазу постбоповими.

Довгоочікувана визначеність у питанні настала лише після «втручання» академічного музикознавця. Джеремі Юдкін, який сконцентрувався на вивченні музикознавчих аспектів спадщини Майлза Девіса та його квартету періоду 1960-х рр., опублікував працю, у назву якої було винесено фразу «винахід постбопу» [9]. Д. Юдкін цілком слушно зосередився на вивченні музики М. Девіса зазначеного періоду, доповнивши свій аналіз короткою систематикою попередньої творчості великого трубача. Позиція Д. Юдкіна характеризується ясністю науково-артикульованої музикознавчої логіки. Дослідник змальовує своє бачення стильової еволюції музики М. Девіса, починаючи з видатних записів *Round About Midnight* (Columbia, 1955 p.) і *Milestones* (Columbia, 1958 p.) і переходячи потім до *Kind of Blue* (Columbia, 1959 p.), що визначила багато художніх і естетичних процесів сучасного джазового мистецтва. Усі перелічені записи розглядаються у праці “Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop” як попередні хвили постбопу.

Д. Юдкін зосереджує увагу на творчих діалогах М. Девіса з аранжувальником, композитором і бенд-лідером Гілом Евансом, під впливом якого прославлений музикант поступово віддаляється від 32-тактової форми ААВА, прагнучи пошуку менш передбачуваних і вишукано сконструйованих утворень. На думку дослідника, зазначені досягнення М. Девіса 50-х рр. минулого століття, зокрема його спільні роботи з Г. Евансом, стали ґрунтом для виникнення модернізованого бібопу періоду 1960-х рр. Відкривається продуктивний і недовгий етап постбопу у творчості М. Девіса записом “E.S.P.” (Columbia, 1965 p.), закінчується – проектом “Filles De Kilimanjaro” (Columbia, 1968 p.). Д. Юдкін особливо виокремлює платівку, що дістала назву “Miles Smiles” (Columbia, 1967 p.) – дуже важливий і так само недооці-

нений альбом у спадщині М. Девіса. “Miles Smiles”, як і інші записи кінця 1960-х рр., висуває помітно більші вимоги до слухача, ніж музика М. Девіса попереднього десятиліття. Характерними рисами постбопу Д. Юдкін називає високий рівень свободи в організації форми та темпоритму, зростання композиторської й інтерпретаторської (якщо йдеться про виконання композицій, раніше написаних іншими авторами) ролі музикантів. Іншими характерними особливостями визнаються відмова від слідування традиційним стереотипам бібопу, як і від занурення в безформний і хаотичний простір фрі-джазу. Функція барабанщика у плані ритмічної та колористичної свободи активізується, пріоритет модальних принципів стає значно відчутнішим, ніж раніше. Можемо констатувати, що саме Д. Юдкін і його праця «легітимізували» термін «постбоп» у джазовому співтоваристві. Як це часто буває, запровадження одним фахівцем поняття зі стійким колом значень суттєво спростило роботу інших дослідників. Надалі вийшла праця піаніста та джазового теоретика К. Уотерса, у якій детально вивчалися записи другого квінтету М. Девіса [10]. З усіх праць, присвячених окресленій темі, “The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968” можна обґрунтовано вважати однією з найбільш вичерпних, що містять суто музикознавчий аналіз спадщини М. Девіса. У вступі автор зазначає: «Джазові дослідження значно виграли від недавніх перетинів з областю культурних досліджень» [10, с. 10]. Сам К. Уотерс, однак, обрав набагато менш поширений у сучасному західному джазовознавстві шлях, використовував в основному транскрипції з докладним музикознавчим аналізом будови сольних епізодів, взаємної комунікації солістів. У результаті кожна з композицій, представлених на платівках М. Девіса відповідного періоду, аналітично ідентифікується. На сторінках даної фундаментальної праці термін, що розглядається, уживається вкрай «економно» та застосовується лише в цитатах Д. Юдкіна, проте в наступній праці К. Уотерса виноситься в назву [11]. У ній автор аналізує творчість Уейна Шортера, Гербі Хенкока, Чіка Корія та низки інших музикантів, чия активна фаза джазової кар’єри припала на 1960-ті рр. Автор розглядає відповідні музичні твори крізь призму еволюції більш ранніх джазових практик. Термін «постбоп» трактується тут гранично функціонально, охоплюючи весь спектр значень, запропонованих Д. Юдкіним.

Наступні пошуки, серед яких варто було б виокремити популярну і водночас змістовну працю Нейта Чейнена “Playing Changes, Jazz for the New Country”, використовують зазначений термін саме в тому значенні, яке розглядається в цій статті [12].

Висновки. Узагальнимо найважливіші ознаки та характеристики, що дозволяють виокремити постбоп як окремий феномен у глосарії сучасних джазових стилів. Звертаємо увагу на наявні труднощі, характерні для аналізу джазового мистецтва загалом, які полягають в очевидній проблематичності поділу загального й особливого. Історія джазу пов’язана з важливою роллю десятків і сотень обдарованих музикантів; водночас

кожен із них визначеною мірою збагачував систему художніх цінностей конкретного стильового напрямку. Формат статті не дозволяє згадати й охарактеризувати всіх солістів, які підготували перехід від хард-бопу до постбопу, як і розширення мовних градацій останнього, відповідно, доцільним вважаємо виокремити лише найбільш показові зразки.

Як було зазначено раніше, з особливою послідовністю естетика постбопу була розвинена в записах другого квінтету М. Девіса 1965–1968 рр. У період 1950–1960-х рр. М. Девісу надзвичайно щастило на партнерів з ансамблю. Історична новизна й оригінальність звучання другого квінтету зумовлювалася не лише устремліннями його лідера, але також пасіонарною та гранично новаторськи мислячою для свого часу молоддю в особі Гербі Хенкока (фортепіано), Рона Картера (контрабас), Тоні Вільямса (ударні). Не зупиняючись докладно на найважливіших характеристиках названого колективу, зазначимо лише, що після відходу М. Девіса у сферу дуже амбівалентної з художнього погляду музики ф’южн і джаз-року періоду 1970–1980-х рр. названі учасники квартету самостійно звернулися до сфери постбопу в рамках переважно концертного проєкту “V.S.O.P.”. Трубочем у цьому проєкті виступив Фредді Хаббард, що різко відрізнявся від М. Девіса яскраво вираженою «гарячістю», експансивністю виконання та значно більше розвиненим технічним потенціалом. Ф. Хаббарду була властива агресивна подача музичного матеріалу з підкресленою експансією, частими «зривами», що переходять у швидкісні послідовності дрібних тривалостей. Доцільно зацентувати, що даного виконавця також з упевненістю можна схарактеризувати як трубочача постбопкової орієнтації.

Найважливішим етапом зміцнення постбопкової естетики є ранні роботи трубочача та композитора Вінтона Марсаліса, серед записів якого найбільш значущі проєкти періоду 1980-х рр. Як і його старшому колезі М. Девісу, В. Марсалісу пощастило з партнерами: найбільш ранні сольні записи створені із чудовим тандемом піаніста Кенні Кірккланда та барабанщика Джефа «Тейна» Вотса. Пріоритетне місце в цих збірках належить записам “Think of One” (Columbia, 1983 p.) і “Black Codes: From Underground” (Columbia, 1985 p.). Для того, щоб відчувати й оцінити естетику постбопу, варто детально ознайомитися з темою “Knozz-Moe-King”, що відкриває платівку “Think of One”.

Звернемо окрему увагу на цікавий для фахівців, які зацікавлені музикою В. Марсаліса, варіант виконання *Knozz-Moe-King*, представлений у подвійному концертному альбомі “Live at Blues Alley” (Columbia, 1988). Склад ансамблю дещо відрізняється від того, що залучався для запису найбільш ранніх дисків В. Марсаліса, за винятком ударника Джефа Вотса, який послідовно працював із В. Марсалісом протягом 1980-х рр. В. Марсаліс імпровізує у вказаному творі в не характерній для себе манері, що нагадує Ф. Хаббарда: грає протяжні злиті фрази у швидкому темпі, демонструє незвичайну техніку. Виникає відчуття «натужності» та загального

порушення координації між музикантами. Дане враження підтверджується і відгуком самого В. Марсалиса, який згадав в інтерв'ю І. Айверсону, що у процесі виконання барабанщик не прислухався до нього, зруйнувавши ритмічну цілісність номера в зазначеній концертній версії [13]. Матеріал запису цікавий насамперед демонстрацією того, як В. Марсалис, чий виконавський стиль перебував тоді у стадії формування, опановував різні джазові моделі.

Під час прослуховування *Think of One i Black Codes: From Underground* не залишає відчуття наступного зв'язку цієї музики зі спадщиною М. Девіса кінця 1960-х рр. Найбільший ступінь розробки ідейного пласта В. Марсалиса спостерігається в записі "The Standard Time, Vol. 1" (CBS Records, 1987 р.). На перший погляд у концептуальному плані це дуже ординарно задумана робота, матеріал якої формується з найбільш «заграних» джазових стандартів. Особливі якості "The Standard Time, Vol. 1" зумовлюються вибагливою інтерпретацією представленого тут матеріалу. Досить звернути увагу на те, як організовано ритмічний простір "April in Paris" або вступ до "Autumn Leaves", щоб зрозуміти, хто став натхненням для такої модної у джазі 1990–2000-х рр. витонченої інтерпретації ритміки. Власне перетворення ритміки також є однією з відмітних якостей музичної мови постбопу. У джазових записах ХХІ ст. значно зростає питома вага матеріалу, створеного в непарних, а також змінних розмірах. Такі якості демонструвались у джазі 1960-х рр. дуже рідко, але зараз, навпаки, набувають поширення.

Інтерес видатних сучасних музикантів до постбопу надзвичайно великий. Не можна не згадати імена, що здобули популярність у джазі 1990-х рр., як-от: саксофоністи Кенні Гаррет, Джошуа Редман, трубачі Ніколас Пейтон, Рассел Ганн, піаністи Бред Мелдау, Джоуї Кальдерацію, Оррін Еванс, Джеффрі Кізер. Усі ці музиканти не лише представляють різні градації постбопу, а й відповідають відомому визначенню «молоді леви», яке було дано міжнародною музичною критикою молодим і цілеспрямованим джазменам, які вийшли на сцену у 1980–1990-ті рр. Нині перелічені виконавці перебувають у зрілому віці й обґрунтовано можуть бути віднесені до категорії метрів.

Що ж до молодого покоління, то фактично всі музиканти, які не дотримуються особливої консервативної тенденції (тобто цілеспрямовано не грають у якомусь стилі джазу першої половини ХХ ст.), системно пов'язані з постбоповим лексиконом. Серед безлічі імен необхідно виокремити персону молодого альтиста Еммануеля Уїлкінса, чий реліз "Omega" (Blue Note, 2020 р.), а точніше – трек "Warriors", що відкриває цей диск, – може вважатися чи не найвдалішим сучасним прикладом постбопового мислення. Подібно до самого Е. Вілкінса, усі учасники його квартету – молоді музиканти, які народилися наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Досить порівняти імпровізацію самого Е. Вілкінса у "Warriors" із класичними соло саксофоністів епохи Чарлі Паркера або використовувати аналогічне порівняння стосовно піаніста квартету Міка Томаса, щоб зрозуміти, у який бік рухається постсучасний бібоп.

Література:

1. Berendt I., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21'st Century. Chicago : Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
2. Gioia T. History of Jazz. New York : Oxford University Press, 2021. 453 p.
3. Henry C.B. Global Jazz: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2022. 378 p.
4. Silver H. Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver / Ed. by P. Pastras. Los Angeles : University of California Press, 2006. 264 p.
5. Catalano N. Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York : Oxford University Press, 2001. 232 p.
6. Theard M. C. It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles : They Are Divine Books, 2018. 202 p.
7. Rosental D.H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York : Oxford University Press, 1992. 208 p.
8. Mathieson K. Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965. London : Canongate Books, 2012. 436 p.
9. Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis : Indiana University Press, 2007. 184 p.
10. Waters K. The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968. New York : Oxford University Press, 2011. 320 p.
11. Waters K. Postbop Jazz in the 1960's: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York : Oxford University Press, 2019. 192 p.
12. Chinen N. Playing Changes, Jazz for the New Country. New York : Pantheon books, 2018. 288 p.
13. Iverson I. Interview with Wynton Marsalis. Part 2. URL: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2>.

References:

1. Berendt, I., Huesmann, G. (2009). The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. Chicago.
2. Gioia, T. (2021). History of Jazz. New York.
3. Henry, C.B. (2022). Global Jazz: A Research and Information Guide. New York.
4. Silver, H. (2006). Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver Ed. by P. Pastras. Los Angeles.
5. Catalano, N. (2001). Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York.
6. Theard, M.C. (2018). It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles.
7. Rosental, D.H. (1992). Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York.

8. Mathieson, K. (2012). *Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965*. London.
9. Yudkin, J. (2007). *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Indianapolis.
10. Waters, K. (2011). *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968*. New York.
11. Waters, K. (2019). *Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. New York.
12. Chinen, N. (2018). *Playing Changes, Jazz for the New Country*. New York.
13. Iverson, I. Interview with Wynton Marsalis. Part 2. Retrieved from: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2>.