

намагаються використовувати у своїх творах засоби музичної виразності для відтворення різноманітних шумових ефектів, урбаністичної тематики і картин природи. Ці твори спрямовані в царину зображальності, часто виконуються в поєднанні з елементами театралізації. Саме багаті виразові можливості саксофона, що розвинулись у французькій школі, стали основним чинником популярності інструмента серед українських композиторів (В. Рунчак, Т. Буєвський, І. Тараненко, Л. Колодуб, А. Гаврилець).

Проводячи паралелі між французькою і українською школою, звернемо увагу на розвиток традиції проведення майстер-класів, яку сьогодні забезпечує київська школа виконавства. Слідом за виконавською практикою Юрія Василевича та його численних студентів з'являються теоретичні роботи молодих науковців¹.

Отже, підсумовуючи майже столітній шлях розвитку французької саксофонові школи, бачимо, що кожне покоління із плеяди видатних саксофоністів розвивалось за окресленим попередниками шляхом, збагативши його особистим внеском і наблизивши процес утвердження національної школи, вплив якої сьогодні на українське саксофонове мистецтво передбачає подальший прогресивний і стрімкий ріст за законами сучасного європейського виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания / А. Глазунов // Избранное. – М., 1958. – 550 с.
2. Иванов В. Саксофон: популярный очерк / В. Иванов. – М.: Музыка, 1990. – 61 с.
3. Толмачев Ю. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебное издание / Ю. Толмачев, В. Дубок. – ТГТУ, 2006. – 194 с.
4. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции / Ж. Тьерсо – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1975. – 462 с.
5. Шнеерсон Г. Музыка Франции / Г. Шнеерсон – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1958. – 192 с.
6. Делангль: авторський сайт. -www.sax-delangle.com

УДК 78.27

Н. І. МАРТИНОВА

ДЖАЗОВІ ІДИОМИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються соціокультурні та естетичні передумови актуалізації джазової стилістики у західноєвропейській музиці початку ХХ століття. Окреслюється комплекс відповідних виразових засобів та аналізуються особливості їх втілення у фортепіанних творах французьких композиторів. Простежено еволюцію образно-сислового наповнення і концептуального спрямування джазових ідіом в академічній музиці та їх роль у процесах демократизації музичної мови.

Ключові слова: джаз, піанізм, жанр, урбанізм, перехресна ритміка, свінг, регтайм, блюз.

¹ В полі зору науковців питання виконавської майстерності саксофоніста (Крупей М.), сонатного репертуару для саксофону ХХст. (Понькіна А.), української камерно-інструментальної музики за участю саксофона (Мимрик М.) та ін.

ДЖАЗОВЫЕ ИДИОМЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье исследуются социокультурные и эстетические предпосылки актуализации джазовой стилистики в западноевропейской музыке начала XX века. Определяется комплекс соответствующих выразительных средств и анализируются особенности их воплощения в фортепианных произведениях французских композиторов. Прослежена эволюция образно-смыслового наполнения и концептуального направления джазовых идиом в академической музыке и их роль в процессах демократизации музыкального языка.

Ключевые слова: джаз, пианизм, жанр, урбанизм, перекрестная ритмика, свинг, рэгтайм, блюз.

N. I. MARTYNOVA

JAZZ IDIOM IN THE PIANO WORKS OF THE FRENCH COMPOSERS THE EARLY TWENTIETH CENTURY

The article investigates the socio-cultural and aesthetic conditions in the mainstream jazz style Western music, early twentieth century. Determined by the complex of means of expression and especially of their embodiment in the piano works of French composers. The evolution of figurative and semantic content and conceptual direction of jazz idioms in academic music and their role in the democratization processes of musical language.

Key words: jazz pianism, genre, urbanism, cross-rhythms, swing, ragtime, blues.

Початок XX століття на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою поетикою. Асиміляція його елементів відповідала нагальній потребі зближення елітарного і масового мистецтва, водночас це була оригінальна палітра виразових засобів, екзотичні позаєвропейські інспірації, котрі влили «свіжу кров» у стильову органіку високої академічної традиції.

Мета статті полягає у дослідженні способу втілення джазової стилістики у фортепіанній музиці та вияві особливостей співвідношення індивідуального композиторського стилю із джазовою сферою.

У музикознавчій літературі проблематика синтезу джазу й академічної музики має як практичні, так і теоретичні аспекти. Їх розгляду присвячені праці Л. Фезера (Feather L.), А. Одера (A. Oder), В. Сарджента (W. Sargeant), Л. Острінські, Б. Асаф'єва, М. Друскіна, В. Конен, Д. Ухова. Проблемні аспекти інтеграції джазових рудиментів в академічну музику порушуються і в монографічних нарисах А. Шнітке, Л. Гаккеля, Л. Кокорєвої, Г. Філенко та ін. У сучасному музикознавстві історико-теоретичний аналіз процесу асиміляції джазових ідіом європейською музичною культурою початку XX ст. репрезентують дослідження М. Матюхіної, І. Земзаре, Н. Светлакової, А. Винниченко, А. Казурової.

Джаз як самобутнє естетико-стильове явище виникає внаслідок взаємопроникнення двох культур – європейської та африканської, що історично склалося внаслідок міграції негрів до американського континенту. Базуючись на певних традиціях європейської музики як основи американської культури, особливо у сфері гармонії, інструментовки та формотворення, джаз набуває яскраво характерних індивідуальних ознак. Великою мірою вони пов'язані з особливостями африканського фольклору. Такі його рудименти, як респонсорний спів, мовне інтонування, лабільна висотність (детонування), прийоми глісандування, речитації, дерті-тони (англ. dirty – брудний), шаут – спів (англ. shout – крик, вигук), холлер (оклик, перегукування), перехресна ритмика, лягли в основу формування і становлення класичного джазу.

Семантичне забарвлення тембру є однією з основних якостей джазового стилю, де тембр змінюється абсолютно непередбачувано залежно від естетичного смаку, можливостей і волі виконавця¹. Широке використання граул-ефектів, тембрових модуляцій, широкого вібрато, глісандо, застосування сурдин на духових інструментах, у вокалі – декламаційного, фальцетного співу, застосування мелізмів, гортанних вібруючих звуків, на фортепіано використання прийомів мартельато, тремоло, ударної акцентуації – усе це надає джазу незбагненної привабливості та чарівності.

На відміну від європейської рівномірно-темперованої звуковисотної шкали, джазовому стилю притаманна висотна лабільність звука, уникнення фіксованої звуковисотності. Джазові офф-пітч-тони (англ. off pitch – позависотність), до котрих належать блюзові і дерті-тони, походять від рухливих, нестійких інтонацій, характерних для певних жанрів африканського фольклору. Серед них госпел-сонг (gospel – євангеліє, song – пісня), спірічуел (spiritual – духовний) або уорк-сонг (work song – трудова пісня).

Ще однією відмінністю джазу від традиційної європейської музики є намагання виокремити мелодичну лінію від ритму граунд-біта (англ. – ground beat – основний удар, пульс). Власне, досягнення автономності мелодичної лінії відносно метричної пульсації стане основоположним принципом в еволюції джазу, аж до повної руйнації метричної основи (стиль «боп»). Ця тенденція базується на традиціях африканської музики з її своєрідним типом перехресної ритміки, заснованої на вільному поєднанні різних метрів. Саме завдяки такому типу імпровізаційної ритмічної поліфонії в арсенал виразових засобів джазу входять такі ритмічні прийоми, як стomp-паттерн (англ. stomp – топтати) – тобто остинатно повторювані ритмічні моделі, що тимчасово порушують логіку фразування; джазовий офф-біт – тимчасове відхилення від основної пульсації; стоп-тайм – раптове припинення рівномірної метричної пульсації з сольними імпровізаційними вставками – брейками.

Однією з найбільш яскравих ознак джазового стилю є манера свінгування, що за своєю природою нагадує прийом rubato в європейській музиці². У джазі манера свінгування є різновидом поліритмічного rubato у його первинному значенні. Джазовий виконавець в процесі імпровізації, поступово відриваючись від граунд-біта, створює примхливу мелодичну лінію у межах певного часового відрізка (квадрата чи хоруса). Така поліструктура має свою естетичну природу. По суті це конфлікт двох часових вимірів, постійний пошук спільного знаменника між реальним і ілюзорним, об'єктивним і суб'єктивним, свідомим і підсвідомим. Манера свінгування створює ілюзію часової свободи, протиставляючи холодному розрахунку, розміреності, часовій впорядкованості, повсякденному автоматизму сучасної життєдіяльності інтуїцію, чуттєвість і спонтанність, що являють собою сутність джазової імпровізації. Саме свінгу джаз завдячує емоційному напруженню, що виникає завдяки чергуванню консонансів і дисонансів. Більше того, насолода свінгом, як зазначає Є. Барбан, викликана «передчуттям можливого переходу свідомості у сферу первинного, допонятійного, безпосередньо-чуттєвого,

¹ В африканському середовищі музика є носієм комунікативної функції, тісно переплітаючись з розмовною мовою, перебираючи на себе роль репрезентанта духовних переживань, емоцій, відчуттів. У багатьох африканських мовах, як зазначає американський етномузикознавець Уїллі Беєр, слова можна зрозуміти лише завдяки їх тоновому представленню, тобто реальна висота звучання мовних складів у слові досить часто визначає і його лексичне значення [10, с. 5]. Оскільки зміна висотності часто спотворює зміст, основним інструментом підкреслення або виділення певного слова чи словосполучення стає тембр.

² Введений в епоху бароко італійським співаком і педагогом П. Ф. Тозі для означення відхилення голосу співака від рівного темпу супроводу, цей термін в подальшому широко застосовувався європейськими композиторами. В їх розумінні ця манера гри асоціювалась з тимчасовим порушенням синхронності гри двох рук, але вже в подальшому rubato стало означати саме темпову свободу.

дологічного, міфічного сприйняття, ...у почутті свінгу, як і страху, проступають очевидні сліди магічної первісності, зв'язки з тотемною архаїкою» [1].

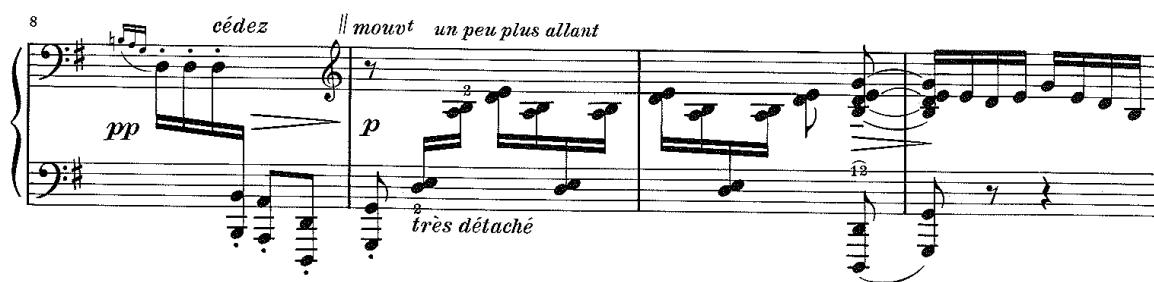
Отже, манера свінгування є підтвердженням того, що джаз являє собою сплав, дифузю двох світоглядів – європейського, орієнтованого на індивідуалізм, раціоналізм та інтравертність, і африканського, породженого міфічним світовідчуттям, з його чуттєвістю, позачасовою ірраціональністю та екстравертністю, з домінуванням родового, колективного начала над індивідуально-особистісним.

Коротко охарактеризувавши основні якості і відмінності джазу від музики академічної традиції, спробуємо відстежити, як відбувався процес асиміляції джазових ідіом європейською музичною культурою. Джаз проникає у Європу завдяки негритянським виконавцям, котрі прибували у складі оркестрів американських експедиційних військ під час Першої світової війни. Вони виконували суто танцювальну музику, здебільшого регтайм з мінімальними елементами джазу – навмисна синкопованість, growl-ефекти, глісандуючі переходи, остинатні ритмоформули¹.

Проникаючи у сферу академічної музики, джазові рудименти отримують своєрідне семантичне наповнення, відображаючи психологію міжвоєнного покоління. Швидко набираючи популярності у період танцювального буму, що охоплює Європу на початку ХХ століття, джаз стає символом урбанізму, ідеалом нової, антиромантичної естетики. Він напрочуд вдало відповідав актуальним для того часу ідеям «нової простоти», доступності, що сповідувалися у середовищі європейської мистецької молоді. Тож не дивно, що перші зразки асиміляції джазу музикою академічних традицій демонструють представники саме французької композиторської школи.

Одним з перших зразків відображення стилістики джазового піанізму є прелюдія «*Minstrels*» (1910) і п'єса «*Ляльковий кей-куок*»² із циклу «Дитячий куточок» (1908) Клода Дебюссі. Це мініатюрні характеристичні замальовки, в яких втілено атмосферу менестрельного театру як передтечі джазу. Автор поєднує контрастні тематичні елементи: надмірно чуттєву банальну мелодику з вульгарною експресією і негритянськими фольклорними ознаками. Звідси імітація гри на банджо (арпеджовані форшлагги перед акордами), барабані (мартелато секундових співзвуч) (приклад 1), пентатонічні звороти, розмаїття синкопованих ритмів (приклад 2).

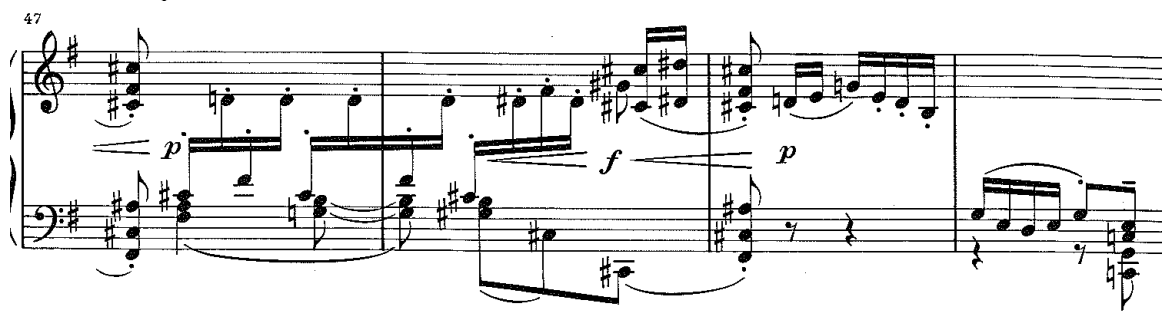
Приклад 1



¹ Перші записи регтаймів у Європі з'являються приблизно у 1905 році, а нотні видання – з 1910 року. З того часу регтайми починають звучати в європейських кабаре і всьляких розважальних закладах. З часом європейська публіка має можливість вже насолоджуватись джазом вищого гатунку – це гастролі видатних джазових колективів, таких як «Jazz Kings» Луїса Мітчела (1917–1925), джазового оркестру Гаррі Пільсера (1918), «Original Dixieland Jazz Band» (1919), сольних виконавців, серед яких Томі Леднієр і Сідней Бекет (1918), Луї Армстронг (1932), Дюк Еллінгтон (1933), Сідней Беше (1938) та ін.

² Кейкуок (від англ. cakewalk – прогулянка з випічкою) – новоорлеанський танець негритянського походження під супровід банджо, гітари чи мандоліни. Характерний помірно швидкий темп, дводольний розмір, синкопована ритміка. Являє собою ранній зразок регтайму.

Приклад 2



У п'єсі «Ляльковий кей-куок» Дебюссі виявив найяскравіші ознаки раннього регтайму: механістична ритміка, синкопованість, раптові короткі паузи на сильних долях такту (в даному випадку в інтерлюдіях між розділами п'єси), динамічні акценти на слабких долях тощо. Після короткого унісонного вступу, що символізує заклик до танцю, розпочинається виклад основної теми. Жорстка підпорядкованість синкопованої мелодії граунд-біту поєднується з підкресленням слабких долей (офф-біт) у супроводі, викладеному у традиції страйд-піано (Приклад 3).

Приклад 3

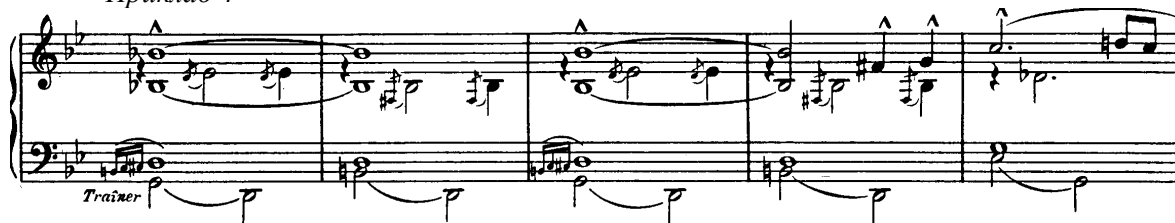
Алогічні акценти, динамічні та фактурні ущільнення надають музиці комічного характеру. Зрештою, кейкуок в негритянській традиції – це танець-пародія на гордовитість, поважність манер білих «вельмож». Звідси і жартівливий, іронічний характер п'єси. Навіть контрастний середній розділ (п'єсу написано у простій тричастинній формі) – свого роду сатира на надмірну чуттєвість, сентиментальність, що, власне, підкреслено ремарками автора: «avec une grande emotion» – «з перебільшеним хвилюванням». Навіть детально виписані динамічні вказівки, часом абсолютно нелогічні і нереальні для виконання, – теж певний штрих до жартівливо-іронічного трактування образу¹.

¹ Слід зауважити, що менестрельні театри у XIX ст. були однією з основних форм американського популярного мистецтва, в котрих спочатку ролі виконували загримовані під негрів білі актори, і лише з 1855 – самі ж афроамериканці. Показ життя негрів, їх важкої, підневільної праці на плантаціях проходив у комічному, пародійному стилі, з жартами, висміюваннями і відкритим пародіюванням їх стилю життя. Окрім того, репертуар складався переважно з сентиментальних або танцювальних естрадних пісень з деякими елементами регтайму, а не зі справжньої африканської музики.

Оригінальне переломлення джазових ідіом демонструє «*Reg-Time*» (1919) Еріка Саті з балету «Парад»¹ (існує авторський фортепіанний переклад). Композитор відтворює характерні особливості регтайму шляхом введення у музичну тканину фактурних та тематичних стереотипів жанру. Це і бінарність супроводу, і ремінісценції популярних регтаймівських інтонаційних ходів, і традиційні кадансові завершення. Завдяки дещо заповільному, як для регтайму, темпу підкреслена метроритмічна остинатність (дводольний метр зберігається протягом усього номеру), надмірна аскетичність фактури і виразових засобів надають музиці важкості і примітивності звучання. У даному випадку регтайм постає як символ урбанізації, відображення естетики міста, його духовного спустошення. Раптові *sf* на слабких долях такту, різкі динамічні (*p-fff*) зіставлення сприймаються як засоби динамізації, а, з іншого боку, як вияв притаманної Саті схильності до епатажності та ексцентріади. Гостроти звучання надає і терпкість гармонічної мови з використанням біладовості і бітональності, особливо в другому розділі п'єси (регтайм написано у простій двочастинній репрізній формі). Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення ідеї так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е. Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («*Le Piegé de Meduse*») для підготовленого фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використає Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «*Metamorphosis*».

Фокстрот «*Adieu, New-York!*» (1919) Жоржа Оріка перебуває у дещо іншій образній сфері. Він захоплює юнацькою безпечністю, бравадою і нестримною радістю музикування. П'єсу написано у формі рондо (А-В-А¹-С-Д-А), що нагадує структуру класичного регтайму (ААВВАССDD)². Після короткого вступу, де експонується тематизм основного розділу, на тлі остинатного ритму звучить яскрава, синкопована мелодія (С-dur). Гумористичний характер підкреслено і контрастними інтонаційними перегуками, і частим використанням форшлагів, глісандо, і нав'язливими низхідними хроматичними «кроками» басу. Поява незвичних жорстко-дисонантних гармоній, раптових модуляційних зрушень підкреслює гротескно-пародійний незграбний характер музики і водночас динамізує її розвиток. Вже у другому проведенні тема з'являється в акордовому викладі на тлі різко маркатованих секундових співзвуч у лівій руці та на значно вищій динаміці *ff*. Фактурне ущільнення та розширення діапазону звучання, різка акцентуація надають музиці особливий експресії і динамізму. Епізоди контрастують до рефрену. Якщо перший епізод (as-moll) є своєрідним жанровим симбіозом маршу і полонезу (з його характерною ритмоформулою), то другий (g-moll) – лірична кульмінація твору. Сповільнений темп, остинатна дводольність супроводу, наспівність мелодичної лінії, секундові форшлагги і глісандо нагадують манеру блюзового музикування (Приклад 4). Інтонаційна і ритмічна схожість третього епізоду з рефреном обумовлює плавний, непомітний перехід до заключного проведення.

Приклад 4



¹ Прем'єра «Параду», що відбулась 18 травня 1917 року в Театрі Шатле під управлінням швейцарського диригента Е. Ансерме у виконанні трупи Російського балету (сценарій – Ж. Кокто, декорації – П. Пікассо), стала знаковою подією в європейській музичній культурі. Саті вперше втілює на практиці ідею «спрощення» мистецтва шляхом його зближення з побутовою музикою міста, зокрема, з мюзик-хольними традиціями і джазом.

² Остаточно викристалізувалась у творчості легендарного негритянського піаніста Скота Джопліна, передбачає можливість довільного чергування епізодів, але невід'ємною якістю регтайму є обов'язкова наявність чотирьох тем.

Даріус Мійо як один із найактивніших учасників групи «Шести» у 1918 році організовує перший публічний виступ джазового оркестру Біллі Арнольда із Нью-Йорка в *Cazino de Paris*. «Навряд, чи потребує нагадування те потрясіння, котре було викликане його появою», – згадує композитор у статті «Розвиток джазу і північноамериканська, негритянська музика». Захоплення викликають незвичні поєднання звукових елементів, ритмічне багатство, нові принципи інструментальної техніки, що надали фортепіано «виразової ясності і холодності, притаманні барабану чи банджо» [5, с. 22]. «Чорношкірі США, – пише композитор, – зберегли ще первісний африканський характер, і саме у ньому можна віднайти джерело тієї колосальної ритмічної сили, ... потужності мелодій, сповнених ліризму, що притаманне лише поневоленим расам. ... Наполегливість та інтенсивність ритмів і мелодій надає їм характеру трагічного та безнадійного. Тут ми стикаємось із тими глибинами людської душі, котрі хвилюють так само, як і будь-який шедевр європейської музики» [5, с. 28, 31].

Фортепіанний цикл «*Trois Reg-Caprices*» написаний Мійо у 1922, за рік до прем'єри його балету «Створення світу», просякненого джазовими елементами. Щойно повернувшись з Америки, де він мав змогу почути справжній новоорлеанський джаз і відчутти колосальну автентичність негритянського фольклору, Мійо втілює основні моменти джазового стилю з блискучою мелодичною винахідливістю і контрапунктичною майстерністю, з напрочуд тонким відчуттям ліризму. У цьому мініатюрному циклі з трьох коротких п'єс композитор, поряд із стилізацією характерних джазових моделей, репрезентує ряд ритмічних і гармонічних інновацій, що у подальшому стануть основними рисами його своєрідної стилістики. Перша п'єса «*Sic et muscle*» (з фр. – мускулісто) розпочинається проведенням синкопованої теми в акордовому викладі на тлі остинатного мотиву в басу в стилі *walking-bass* («блукаючий бас»). Фактурна організація такого типу характерна для найбільш ранніх різновидів негритянського інструментального блюзу. Підкреслюючи самостійність кожної лінії, Мійо застосовує прийом так званого політонального контрапункту (в даному випадку мелодичні лінії правої і лівої руки розгортаються в різних гармонічних площинах – відповідно *Fis-cis*), що в подальшому стане індивідуальною рисою його стилю. Вільне мелодичне розгортання призводить до епізодичного порушення ритмічної регулярності ($2/4-3/4-5/4$), що динамізує розвиток. Після короткого ліричного розділу тема набуває ще більшої жорсткості та експресії (ремарка автора *arrache* – з фр. жорстко). Її проведення переривається вторгненням різко-дисонантних, кластерного типу акордів на *sfff*, що викликає ілюзію барабанного звучання. Проникливий ліризм, дещо перебільшена сентиментальність *Романсу* («*Tendrement*» – з фр. ніжно) викликає асоціації з блюзовим музикуванням, його розміреністю і чуттєвістю. Мійо напрочуд тонко і ненав'язливо імітує характерні ознаки спірічуел, уорк-сонг: елементи імітаційної поліфонії, респонсорного голосоведення (питання–відповідь), низхідні хроматичні зсуви, форшлаги, секундові нашарування, паралельне так зване «стрічкове» голосоведення. У третьому номері (*Precis et nerveux* – з фр. нервово), що є кульмінацією циклу, джазові ідіоми втілені у гротескно-урбаністичному стилі. Протилежний рух мелодичних ліній, одночасне нашарування діатонічних і альтерованих акордів, контрастні регістрові зіставлення створюють колоритну звукову картину (в кульмінаційному розділі діапазон охоплює 6 октав). Характерний мотив ламаних октав у низькому регістрі, викладений у двотактовому вступі, виконує роль своєрідного лейтмотиву. Він вклинюється у музичну тканину, що призводить до розірваності, строкатості форми, надаючи їй рис рапсодійності. Зрештою, таке довільне переосмислення джазових стандартів заздалегідь передбачено авторським визначенням жанру цих п'єс як «рег-каприсів», що внутрішньо виправдовує деструктивність форм, імпровізаційність і оригінальність трактування традиційних синтаксичних моделей регтайму.

Отже, у творчості французьких композиторів початку ХХ століття процес асиміляції джазу відбувається різними шляхами – від декоративного наслідування джазової поетики, зовнішнього колажування до гармонійного взаємопроникнення і глибинної асиміляції елементів академічної і джазової музичної мови. Якщо Дебюссі, Равель (джазові епізоди у Концерті для лівої руки) у використанні стилістики джазу опираються на фольклорні ритуально-ігрові концепції, на його африканську автентичність, то, починаючи від творчості Е. Саті і представників французької «шістки», джаз відіграє дещо іншу естетичну роль. Він стає

символом урбанізму, машинерії, втіленням антигуманістичного, навіть демонічного начала. Емансипація ритму і зосередженість на виразності метричної основи як основні стильові ознаки джазу обумовлюють широке застосування різноманітних технічних формул, що в подальшому стануть характерними прийомами фортепіанного стилю ХХ століття: мартельато і репетиції, акордовий виклад, остинатна рівномірність (токатність), рвучкі гамовидні пасажі перемінної діатонічно-хроматичної будови, позиційна техніка, техніка стрибків (часто вживається прийом гри через руку). Ударна трактовка фортепіано, властива манері джазового піанізму, привносить в академічну музику еталон прозорого, графічного звучання, не заповненого педальним резонансом (співзвучно з барочною стильовою моделлю)¹. Таким чином, домінуючі позиції в системі піанізму займає нонлегатна артикуляція, ударні технічні прийоми, основою яких стають вертикальні рухи фіксованої кисті і загострена акцентуація. «Це означало нову систему піанізму; в її основі лежить ідея уривчастості фортепіанного звучання», – зауважує Л. Гаккель [2, с. 15]. Виявленню особливостей джазової музичної мови відповідає і фортепіанна фактура. На відміну від романтичної сумарності і інтегрованості, джаз привносить тенденцію до аскетизації фактури, а саме до мінімалізації фактурних планів у музичній тканині (часто лише два – граунд-біт і мелодична лінія) та до їх граничної індивідуалізації.

Безумовно, сам факт органічного входження джазу в контекст європейської культури обумовлений і його співзвучністю з естетичними принципами провідних художніх напрямів того часу, а саме – урбанізмом, фовізмом, неокласицизмом, футуризмом, експресіонізмом тощо. Таким чином, джазові моделі, проникаючи в музику академічних традицій, відіграють вагомий роль у сенсі оновлення та демократизації професійної музичної мови, збагачують творчий досвід європейців та стимулюють до найрадикальніших творчих експериментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбан Е. Джазовые опыты. Сборник статей / Ефим Барбан. – Л.: Самиздат, 1980. – 312 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Леонид Гаккель. – Л.–М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
3. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940 1950-е годы): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Б. Г. Гнилов. – Моск. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1992. – 16 с.
4. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Джеймс Линкольн Коллиер; [предисловие и общая редакция А. Медведева]. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.
5. Мийо Д. Развитие джаза и североамериканская, негритянская музыка / Дариус Мийо. – Л., 1926. – 187 с.
6. Свиридов Г. Музыка как судьба / Георгий Свиридов; [сост., автор пред. А. С. Белоненко]. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 799 с.
7. Стравинский И. Диалоги / Игорь Стравинский; [перевод с англ. В. А. Линник. Послесловие и общая редакция М. С. Друскина]. – Л.: Музыка, 1971. – 416 с.
8. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») / Ухов Д // Советский джаз. Проблемы. События, мастера. – М., 1987. – С. 114-142.
9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Николаевна Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 303 с.
10. Beier U. The Talking Drums of the Yoruba. – In: «Journal of the African Music Society». – Vol. 1. – 1954.
11. Feather L. The Book of Jazz / Feather L. – New York: Paperback Library, 1961. – 254 s.
12. Sargeant W. Jazz, hot and hybrid / Winthrop Sargeant. – New York: Da Capo Press, 1975. – 302 p.

¹ Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення ідеї так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е. Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («Le Piegé de Meduse») на підготовленому фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використовує Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «Metamorphosis».