

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ФОРТЕПИАННОГО ДЖАЗА

УДК 780.616.432.036.9:781.65]:78.03

Стецюк Б. А. Жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза. Статья посвящена разработке вопроса о стилистике джазо-фортепианной импровизации, решаемого в комплексе. Это, в частности, аспект органологии инструмента, являющегося универсальным и специфическим одновременно. Джазовое фортепиано тесно связано с академическим инструментом, его видовым стилем, сформировавшимся на протяжении нескольких веков в европейской инструментальной традиции. «Образ» фортепиано в джазе (как и в «классике») воплощается в двух вариантах: ударно-аккомпанементном, ритмическом и инструментально-кантиленном, мелодическом, что представлено через фактуру, где отражается, с одной стороны, стиль инструмента в его джазовой спецификации, с другой стороны, стилистика как текст джазо-импровизационного произведения. Соединение выделенных здесь исследовательских линий результируется общим понятием «жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза», служащим инструментом анализа особенных и конкретных проявлений этого феномена.

Ключевые слова: джаз, жанровые формы в джазе, джазо-фортепианная импровизация, жанровая стилистика фортепианного джаза, фактурная стилистика и роль персоналий в фортепианном джазе.

Стецюк Б. О. Жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу. Статтю присвячено розробці питання про стилістику джазо-фортепіанної імпровізації, яке вирішується комплексно. Це, зокрема, аспект органології інструмента, який є універсальним і специфічним одночасно. Джазове фортепіано тісно пов'язане з академічним інструментом, його видовим стилем, що формувалася протягом декількох століть у європейській інструментальній традиції. «Образ» фортепіано у джазі (як і в «класиці») втілюється у двох варіантах: ударно-аккомпанементному, ритмічному та інструментально-кантиленному, мелодичному, що представлено через фактуру, де відображується, з одного боку, стиль інструмента у його джазовій специфікації, з іншого боку, стилістика як текст джазо-імпровізаційного твору. Поєднання виділених тут дослідницьких ліній результируються загальним поняттям «жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу», яке слугує інструментом аналізу особливих і конкретних проявів цього феномена.

Ключові слова: джаз, жанрові форми в джазі, джазо-фортепіанна імпровізація, жанрова стилістика фортепіанного джазу, фактурна стилістика та роль персоналій у фортепіанному джазі.

Stetsuk B. Genre and stylistic complex of a piano jazz. The article is devoted to studying the issue on the stylistics of jazz and piano improvisation examined as a single complex. In particular it covers the aspect of instrumental organology which is simultaneously universal and specific. The jazz piano is closely connected to an academic instrument, its view style that has been developed within several centuries in the European instrumental tradition. The piano image in jazz (as well as in classic music) is embodied in two versions such as percussion and accompaniment, rhythmic and instrumental-cannulated, melodic. It is represented through the texture reflecting the instrument style and its jazz specification on one hand and the stylistics as text of a jazz improvisational composition. The combination of the considered research lines results in a common notion “genre and style complex of a piano jazz”, serving as an instrument for analyzing particular and certain signs of this phenomenon. When considering a piano jazz, it is necessary to take into account two components of this notion. The first one is a piano component which takes the leading part in the typological meaning and it must focus on the organology of the instrument. The second component is jazz, which is on one hand more common and on the other hand it is more specific in the aspect of a view style – a style of any types of music, including instrumental styles.

It is outlined that organology defines a piano as an instrument of a universal and specific type. Its universal aspect is revealed by the following means: a) multi-voiced nature (a piano as an instrument-orchestra); b) related opportunity to concentrate a multi-voiced texture in the hands of a single performer.

A piano in jazz is closely linked to the academic tradition. Similar to the academic tradition, a keyboard percussion instrument is represented in jazz by two options of its “image” (sound if we use jazz terminology): 1) real non-pedal; 2) illusory pedal (L. Gakkel). The application piano in jazz genres has happened comparatively late (since 20th – 30th years of the previous century). It originated in static combo compositions and sympho jazz, where it was a part of a rhythm section as well as was a solo instrument in improvisations and variations of the main standard subject.

Jazz and piano stylistics, which is meant by a text for a certain improvisational composition, has been developed based on implemented academic piano texture with appropriate adjustments made according to the standards of certain jazz styles. A texture aspect of jazz and piano stylistics allows generalizing musical space time in the mentioned styles, defining their common and individual features and peculiarities (S. Davydov). Through the texture as a “configuration of a musical tissue” (E. Nazaikinskiy), “moving vertical of music” (G. Ignatchenko), “sounding composition of a musical piece” (V. Moskalenko), the author reveals the parameters of ideological, artistic and communicative importance available in the improvisations by pianists-jazzmen. By the present time the improvisations may have included the elements of various styles starting from the jazz classics, adaptation of old jazz styles to the reproduction of elements in the traditional improvisational cultures of different nations.

The article outlines that this stylistic “conglomerate” available in the modern piano jazz is required to contain sounding components presented in academic avant-garde art both in the compositional aspect and in the improvisation (various kinds of cadential insertions *ad libitum*, used in classic and romantic concertos).

The important part in developing genre and stylistic complex of a piano jazz in its solo, ensemble as well as multiple-part playing types (jazz combined with rock and pop music) is given to personalities – famous jazzmen-improvisators, who made new discoveries in piano and jazz styles, showed the way a piano jazz covered a wide range of musical styles of past and present time as well as those coming out across cultures.

The article states that a variety of personalities such as pianists-jazzmen play an important part in the development of jazz and piano improvisation as a type of art, its aesthetics and poetics, general particular and certain stylistic methods and techniques. In particular, it outlines the names of such masters in piano jazz as Jelly Roll Morton who was the first person combined ragtime and blues; Count Basie who created the style of accurate (percussion) piano playing; A. Tatum who was one of the first combined swing with piano virtuosity; O. Peterson who provided samples of a brilliant jazz and piano style; L. Tristano who legalized the contrapuntal way of playing; E. Garner became famous thanks to a songful melody in a right-hand part; D. Brubeck created pattern samples of the combined academic and popular music; T. Monk, J. Lewis, H. Silver, B. Evans, S. Taylor, M. K. Tynes, and K. Jarrett, C. Coria, H. Henghok, G. Rubalcaba, R. Glasper, V. Neselovsky are musicians from different generations who combined traditions and novelties in their creativity, created the “encyclopedia” (L. Auskern) of piano jazz, which has become a highly professional, academic art, meeting the requirements of our time. The requirements include the following: virtuosity of jazz pianists as well as their compliance with the traditions of jazz art which became the basis for the majority of discoveries in the musical culture in modern and contemporary times as a whole.

Keywords: jazz, genre forms in jazz, jazz and piano improvisation, genre stylistics of a piano jazz, texture stylistics and part of personalities in jazz.

Постановка проблеми. В современной джазологии все чаще используются достижения академического музыкознания, в частности, в таких его аспектах, как изучение закономерностей музыкальной стилистики. В данной статье представлен опыт применения теории музыкальной стилистики к джазо-фортепианной импровизации, в том числе и к такому важнейшему ее компоненту, как фактура. Соединение стилистического и фактурного подходов в изучении фортепианного джаза дает в результате новую постановку проблемы, позволяет очертить с новых позиций теорию и историю изучаемого феномена.

Связь с научными и практическими задачами. В области научных изысканий данная статья репрезентирует задачи, стоящие перед современной музыкологией в изучении явлений «третьего» музыкального пласта (В. Конен [14]), в частности джаза в его фортепианной версификации. В сфере практики предлагаемая статья содержит блок, посвященный вопросам джазо-фортепианной фактуры, принципам ее импровизационного создания, а также ее связям с академическими образцами.

Анализ последних исследований и публикации. Предложенная в настоящей статье разработка вопросов фортепианного джаза основывается на публикациях последнего времени (работы Е. Воропаевой [3], С. Давыдова [5; 6; 7; 8], Е. Лубяной [15], Р. Столяра [22], Л. Аускерна [2], Ю. Кинуса [12; 13]), где затрагиваются общие вопросы как джазовых жанров и стилей, так и их фактурно-стилистических воплощений в фортепианном джазе. Суть предлагаемого подхода состоит в систематизации имеющихся научных материалов и выведении на этой основе комплексного понятия «жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза».

Цель статьи — выявить специфику жанрово-стилистической составляющей фортепианного джаза, обосновать содержание этого термина как инструмента анализа джазо-фортепианных импровизаций.

Изложение основного материала исследования. Среди вариантов инструментально-видовых форм импровизации в джазе выделяется такая особая, как фортепианная. Ее типологические характеристики заключаются в ряде констант и переменных значений, о которых следует сказать отдельно.

Во-первых, фортепиано (в широком смысле — клавиры) представляет собой универсальный инструмент гармонического многоголосного типа, в равной мере приспособленный для исполнения музыки самых разных жанровых форм и фактур.

Во-вторых, фортепиано находится в руках одного исполнителя, выступающего одновременно в роли как бы дирижера, руководителя многоголосного «мини-оркестра».

В-третьих, фортепиано в его классическом варианте конструкции (Б. Кристофори) представляет собой инструмент ударно-молоточкового типа, к которому лишь через определенное вре-

мя был добавлен механизм двойной репетиции (С. Эрар), обеспечивающий возможность связной «легатной» игры.

Органология фортепиано — инструмента, наиболее «отдаленного» от вокально-голосового прототипа, а потому и приобретшего качество универсальности, — содержит и противоположное качество — специфику. «Образ» фортепиано (Л. Гаккель [4]) включает в себя две эти стороны, находящиеся в диалектическом соотношении: универсализация инструмента происходит путем «углубления» его специфики и ее «преодоления» (Е. Назайкинский [18, с. 91]).

Фортепиано в своей эволюции прошло два основных этапа, причем оба они отразились и в джазе. Речь идет о двух типах фортепианного интонирования: а) ударно-аккомпанементном, ритмическом; б) напевно-речевом, мелодическом. Одним из первых композиторов-пианистов, создавшим образ мелодического («поющего», как бы говорящего) фортепиано, был Ф. Шопен, творчество которого не случайно привлекает к себе внимание многих джазовых пианистов, в частности Б. Эванса (США), В. Неселовского (Украина, США), Л. Мождзера (Польша).

В частности, Ф. Шопену принадлежит взятый на вооружение джазменами прием фактурного *overlapping*'а — особого способа наложения голосов и пластов, при котором они частично как бы закрывают друг друга, что проявляется только через реальное звучание, не фиксируемое в нотной записи (С. Школяренко [27, с. 9]).

Однако это — лишь частный случай претворения в фортепианном джазе шопеновской фактуры. Здесь более существенно другое качество, перенятое джазовым пианизмом от академических образцов, относящееся к области эстетики и поэтики художественного выражения. В руках пианистов, начиная от романтиков XIX века, «молоточковый клавишный инструмент как бы «заговорил». Его звучание приобрело гибкую, соответствующую выразительности человеческой речи пластичность, изменчивость, широчайшую амплитуду возможностей для передачи тончайших эмоциональных оттенков» (Л. Касьяненко [11, с. 71]).

Это воплощается через фортепианную фактуру, представленную не только в композиторских текстах, но и в джазовых импровизациях. Подход к фактурному комплексу фортепиано в джазе является, как и в академическом фортепианном исполнительстве, реально-звуковым, поскольку «тайны» фактурного изложения даже в детализированном композитором нотном тексте до конца не раскрываются. Подход к фортепианной фактуре со стороны исполнительства (как академического, так и джазо-импровизационного) представлен в определении С. Давыдова: «Фортепианная фактура — это художественно обоснованная организация (объединение) интонационно-языковых компонентов многоголосной музыкальной ткани в системе их функционирования в координатах пространства, глубины и времени, детерминированная технолого-фони-

ческой спецификой инструмента (фортепиано), а также особенным типом творческого мышления, обусловленного опытом исполнительской практики и психофизическими качествами личности пианиста как профессионального композитора или импровизатора» [5, с. 7].

В данном определении отразились, с одной стороны, общие представления о фактуре в музыке (Е. Назайкинский [19]; Г. Игнатченко [10]; В. Москаленко [17]; В. Холопова [24]), с другой стороны, сведения об инструментально-видовых стилях (стилях инструментов). В качестве примера можно привести общее определение, предложенное в диссертации А. Жерздева по поводу последних: «Стиль инструмента — особая разновидность видовой стилистики, определяемая способом его (инструмента) бытия в практике общественного музицирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, которые в совокупности хранятся в памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаются в конкретных композициях и их интерпретациях» [9, с. 8]. Автор определения говорит о композиции, хотя все это относится и к импровизации, импровизационно-видовому инструментальному стилю, в частности фортепианному.

Важным аспектом исследования инструментального стиля является критерий, обозначенный в названии данной статьи как «жанрово-стилистический комплекс». Речь идет о феномене «жанровая стилистика музыкального произведения», возникающем как бы на пересечении жанра как «категории-экстраверта» и стиля как «категории-интроверта» (В. Холопова [23, с. 222]). «Стилистика», подключаясь к содержательной триаде «стиль — жанр — форма», лишь на первый взгляд является производной от «стиля» и содержит в себе свойства жанра, поскольку любой автор (в нашем случае — импровизатор) ориентируется всегда на «общее», претворяя его особенности индивидуально.

В результате возникает оригинальная дефиниция рассматриваемого явления и понятия, предложенная в диссертации Е. Черной: «Жанрово-стилистический комплекс музыкального произведения — явление, промежуточное между жанром и стилем, демонстрирующее на уровне конкретного музыкального текста характер взаимодействия этих фундаментальных начал музыки, при котором жанр отражает стабильную, типологизированную, а стиль — мобильную, индивидуализированную функции музыкального образа, который через слуховое восприятие отсылает к более высоким уровням обобщения — жанровому стилю, стилю национальной школы, а в итоге — к их “концентрату” — стилям автора и исполнителя» [25, с. 7].

Подключение к понятию «стилизация» прилагательного «жанровая» относится не только к композиции и ее интерпретации, но и к импровизации, в том числе и джазо-фортепианной. Вопрос о жанровой форме джазовых импровизаций, о самом ее наличии является достаточно мало изученным. Одной из немногих работ, где

этот вопрос поднимается, является диссертация Е. Воропаевой о джаздинге как форме претворения «классики» в джазовом искусстве. Автор отмечает, что, «несмотря на многосоставность и неустойчивость жанровых разновидностей джаза как импровизационного искусства, они все же существуют, хотя и в определенной “третьепластовой” спецификации» [3, с. 5].

К джазовым жанрам можно отнести сольные и ансамблевые импровизации в стилях *swing* и *bebop* (родовое подразделение джазовых жанров по функциональному критерию — способу исполнения), а также саму структуру «темы с вариациями», заимствованную импровизационным джазом из практики академической композиции и фольклорной инструментальной музыки [там же]. Сюда же можно причислить и своего рода первичные жанры, составляющие в совокупности джазовые виды «третьепластового» музицирования: *blues*, *ragtime*, а в истоках — *spiritual* и *gospel*.

Жанры в условиях джазо-импровизационной семантики не приобретают своего академического значения, причем как во множественном числе — жанры как роды, группы, «классы» музыкально-художественных явлений, так и в единичном — жанры как «матрицы», «модели», по которым создается музыка (Е. Назайкинский [20, с. 94–95]).

Специфика жанровости в импровизационном джазе сближается со вторым из этих значений (жанр как «матрица»), поскольку здесь речь идет не о «жанровой системе как таковой», а о «семантико-структурных разновидностях внутри этой системы», определяемых как «жанровые формы» (Е. Воропаева [3, с. 5]). В этом понятии фиксируется некоторая связь (или признаки связи) «устоявшихся архитектурных конструкций» с теми жанрами, «сквозь призму которых они воплощены» [там же].

Для импровизационного искусства джаза, как представляется, более всего подходит общеэстетическое представление о жанре как о «кристалле, через который анализируется жизнь» (В. Шкловский [26]). В орбиту интересов джаза и его представителей изначально попадали разные «темы», имеющие как глобальный, общечеловеческий, так и конкретно-музыкальный, «технологический» смысл, а аналитическая функция джаза проявляется в его «быстром реагировании» на смены влияющих на него факторов, что и отражено в джазовой полистилистике как атрибуте современной джазовой импровизации.

Два разнонаправленных процесса, наблюдаемые в искусстве джазовой импровизации, — с одной стороны, «академизация», сближающая импровизацию и композицию, с другой стороны, «эстрадизация», выводящая джаз на уровень поп-музыки с ее массовой стандартизацией, — повлияли на жанрово-стилистический комплекс этого искусства, в котором сложно переплелись разные истоки и составляющие, относящиеся к системе стилистики музыкального произведения (под произведением можно подразумевать и его «устный» текст — импровизацию-исполнение).

В соединении понятий «жанровость» и «стилистика» важен и момент понимания значения второго из этих терминов, приобретающего значение, рядоположное таким категориям глобального уровня, как «стиль» и «жанр». Поэтому, говоря о фортепианно-джазовой стилистике, целесообразно остановиться на тех значениях, которые предписываются этому термину в искусствоведческом дискурсе (Е. Назайкинский [20, с. 139]):

- стилистика есть наука о стиле, охватывающая всю совокупность связанных с ним знаний, понятий, методов; речь идет не об учении о стиле вообще, а о теории, относящейся к внутреннему строению какого-либо конкретного стиливого объекта;
- под стилистикой понимаются «формально-языковые» средства воплощения замысла автора (композитора, исполнителя, импровизатора), прежде всего его жанровой стороны как наиболее обобщенной и эстетически значимой.

Продолжая характеристику содержания термина, следует отметить вслед за Е. Назайкинским [20, с. 140] три «границы», выступающие на уровне как самого объекта, так и его изучения:

- стилистика — определенная сторона художественного текста (в том числе и джазового);
- стилистика — совокупность приемов и методов, характерных для творчества создавшего этот текст автора (добавим — и автора-импровизатора);
- стилистика — теоретическая дисциплина, изучающая явления и процессы стилистического содержания музыкального произведения (в том числе и импровизационного фортепианно-джазового).

Из всех этих «граней» стилистики для изучения музыкального текста — нотного или звукового — наиболее существенна первая. Говоря об этом, Е. Назайкинский приводит примеры именно фортепианной музыки: «В каждой фортепианной пьесе Бетховена, в любой миниатюре Шопена стиль и жанр проявляют себя и как общее в частном (что прямо отражается в определениях типа “бетховенская соната”, “шопеновская мазурка”) и как частное в общем, коль скоро смысловая структура произведения определяется не только тональным планом, тематическими процессами, но и вариациями жанровых и стиливых наклонений» [там же].

Для анализа джазо-фортепианных импровизаций жанрово-стилистического комплекса также важен принцип представленного в них авторства — импровизатора как создателя и исполнителя, выступающего в одном лице (разножанровые и разностилевые композиции в двух альбомах *«Piano improvisations»* Ч. Кориа, программные импровизации *«Music for September»* и *«Last snow»* В. Неселовского, отражающие определенные жанровые формы академической практики, например пьес цикла «времена года»). Важно подчеркнуть, что речь идет в этих случаях не о «стилевом», а о «стилистическом» анализе, поскольку сам суффикс «ист» «прямо относится к творческой индивидуальности, к мастеру, опе-

рирующему жанрами и стилями в своих произведениях» [20, с. 141].

Говоря о фортепианном джазе в аспекте теорий импровизации и интерпретации, следует коснуться и такого вопроса, как полистилистика. Речь идет о том, что, как отмечается И. Севериной — автором вступительной статьи к методическому пособию Р. Столяра по технике современной импровизации [22], — это искусство (импровизация) сейчас вбирает в себя самые различные истоки и формы выражения, включая расширенную тональность, пуантилизм, сонористику, алеаторику, минимализм, додекафонию, сериализм, симметричные лады, музыку барокко, индийскую классическую музыку, мугам и собственно джаз [22, с. 4].

В комплексе все это и составляет полистилистику, определение которой было дано Ал. Шнитке в докладе на VII Международном музыкальном конгрессе [28]. В понятии «полистилистика» выделяются две стороны: стиливые цитаты и стиливые аллюзии. Первая означает технический прием, основанный на коллаже — сознательном выборе автором (или импровизатором) последовательности музыкальных фрагментов, организованных по принципу мозаики. Второе (аллюзии) означает лишь «намеки» на «чужую» стилистику, не выходящий на уровень цитирования, а как бы растворенный в тексте произведения (или импровизации).

В последнем случае любые музыкально-художественные образцы полистилистичны, поскольку они не могут не включать тех элементов жанрово-стилистического комплекса, которые заключены в слуховом сознании и памяти композитора, исполнителя или импровизатора. Лишь на первый взгляд (благодаря этимологическому сходству слов «стиль» и «стилистика») кажется, что музыкант в своем творчестве репрезентирует исключительно свой «персональный» звуковой мир. На самом деле (особенно в «чистой» инструментальной музыке) «личная манера замещается чаще всего более обобщенным жанровым стилем, а поэтому для музыкальной персонификации оказывается достаточно жанровой “индивидуальности”» [20, с. 142].

«Стилистическая палитра» (выражение Е. Назайкинского [там же]) музыки, в том числе и в фортепианном джазе, складывается из следующих элементов: 1) тем-персонажей (сюда относятся темы-стандарты и авторские темы), представленных в определенных жанровых «одежиях»; 2) «вкрапленных» стилистики (цитат) музыки других авторов (или народной музыки), включая импровизаторов, являющихся авторами звуковых текстов, зафиксированных на электронных носителях; 3) автоцитат, основанных на фрагментах собственных импровизаций или композиций, как правило, хорошо известных слушателям.

В имеющихся работах по фортепианному джазу (Ю. Кинус [12; 13], Е. Лубяная [15], С. Давыдов [5; 6; 7; 8], Р. Столяр [22]) отчетливо выражены три исследовательские линии: 1) рассмотрение джазо-фортепианной импровизации и композиции

в русле общих тенденций импровизационного искусства XX — начала XXI века (Р. Столяр); 2) акцент на современной творческой ситуации в этой сфере музицирования, в которой как в зеркале отражены ведущие линии джазовой стилистики предыдущих этапов истории этого искусства (Е. Лубяная); 3) выделение ключевых персоналий в фортепианном джазе (Ю. Кинус, С. Давыдов).

Авторы указанных работ сходятся на мысли о том, что джазо-фортепианная импровизация вобрала в себя многообразный опыт академической клавирно-фортепианной (а до того — органной) практики, что отражено, в частности, в области фактуры. При этом фактура, которая в фортепианном джазе представлена в импровизационно-звуковой форме (возможны, правда, и различные письменные заготовки и даже нотные тексты, например, как в пьесе Дж. Ширинга «*Get Off My Bach*»), содержит всегда тесную связь с жанрово-стилистическим комплексом. В любой джазо-фортепианной импровизации по законам музыкальной стилистики видового уровня могут отражаться «образы» этого инструмента в клавирной и собственно фортепианной музыке разных эпох и разного авторства.

Фортепианный джаз в области стилистики вбирает в себя «жанровые индивидуальности» (выражение Е. Назайкинского [20, с. 142]) музыки крупнейших композиторов-пианистов XIX века (Ф. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Ф. Мендельсон-Бартольди), но не в «прямой» стилизации, а как бы во вторичном отражении, в виде «пьес для фортепиано», в большом количестве тогда сочинявшихся и исполнявшихся в салонах и имевших сентиментальный или псевдо-виртуозный характер (Ю. Кинус [13, с. 4]).

Формирование фортепианной фактуры нового типа, где сочетались бы «оркестровость» и «виртуозность», обязано и многочисленным транскрипциям, возникавшим тогда же на основе переработки самой различной музыки, включая оперную и симфоническую. В рамках салонной европейской традиции (Е. Антоненц [1]), перенесенной на американскую почву, возникал и регтайм как предтеча джазового пианизма (Ю. Кинус [13, с. 4]).

Характерно, что фортепиано не сразу адаптировалось в джазе. В одном из его истоков, определяемых совокупным понятием «регтайм» («рваный ритм»), представлены две инструментально-жанровые формы: духовой оркестр, или брасс-бэнд (англ. *brass band*), и танцевальный оркестр (англ. *dance orchestra*) [13, с. 5], где фортепиано по вполне естественным причинам не присутствовало. Местом его «обитания» были «салоны», в которых выступали странствующие пианисты, а фортепиано (часто и модная тогда «пианола» — механическое, «самоиграющее» пианино) заменяло ансамбль или оркестр.

По своим технолого-акустическим свойствам (ударно-клавишная природа, нетемперированный строй) фортепиано оказалось мало пригодным и для такого истока джаза, как блюз с его «парадоксальным саундом» (А. Степурко [21])

и «грязными тонами» (англ. *dirty tones*). Фортепиано интегрировалось в джаз эпохи свинга на основе ряда компромиссных решений, например использования кластеров взамен «блюзовых нот» (Ю. Кинус [13, с. 4–5]).

В свинговании, представленном в бендах «классического» джаза (Д. Элингтон, К. Бейси), фортепиано выполняло две фактурные функции, выступая: а) в качестве гармонического и ритмического инструмента, подчеркивающего тактовые доли аккордами — «левая рука аналогично басу и большому барабану, правая рука аналогично банджо или гитаре», б) в качестве сольно-мелодического инструмента, преодолевающего изначальную «перкуссивность», что в дальнейшем стало «доминировать в современном джазе» (Ю. Кинус [13, с. 6]).

«Мелодическая игра» послужила основой формирования трех параметров рассмотрения джазового пианизма, заявившего в полной мере о себе в эпоху раннего свинга. Это: 1) аспект различных джазовых стилей (регтайм, блюз-пиано, буги-вуги, Гарлем-пиано-стиль); 2) фактор «технологии» фортепианной игры, прямо не связанный с жанровыми стилями (страйд-пиано, стomp-пиано, фортепианный стиль трубы, стиль «связанных» рук); 3) фактор «персоны» — стиля конкретного джазового пианиста, ставший едва ли не ведущей составляющей джазо-фортепианной импровизации, начиная с представителей «ню-орлеанского фортепиано», стремившихся к синтезу регтайма и блюза (Ю. Кинус [13, с. 6]).

Все эти три тенденции означали, с одной стороны, усвоение джазовым пианизмом стилистики классических образцов, с другой стороны, формирование собственных «интроджазовых» закономерностей фортепианной фактуры, которая в творчестве каждого крупного джазмена-пианиста обогащалась новыми стилистическими приемами.

Фактурообразование в сфере джазо-фортепианной импровизации (а также и композиции, если речь идет о каких-либо видах ее фиксации) сводится к трем основным типам (С. Давыдов [5, с. 9]): 1) имманентно-фактурному (специфическому), свойственному самому джазовому жанру (фактурные формулы буги-вуги, некоторые приемы страйд-пиано и бибопа); 2) адаптированному (специфицированному), вышедшему из претворения в джазовом пианизме фактурных приемов, связанных с традиционным фольклором и другими инструментами — как академическими, так и фольклорными; 3) «трансдукционно-редукционному», заимствованному из академической художественной системы.

Использованный С. Давыдовым термин «трансдукция» в сочетании с «редукцией» означает фактически стилизацию под соответствующие модели академической фортепианной фактуры. Например, в ранних образцах фортепианного джаза (первые три десятилетия XX века) в импровизациях действовал как приоритетный принцип гомофонно-гармонической фактурной диспозиции в виде ведущей мелодии и аккомпанемента. Однако он сразу же оказывался «переин-

тонированным», как бы переозвученным (отсюда термин «трандукция»), что наглядно показано в технике страйд-пиано, где представлена идущая от фольклора «шагающая» формула аккомпанемента, а в верхнем пласте изложения чередуются аккорды и орнаментальные микроимпровизации на их основе.

Подчеркивая значение фактуры в джазо-фортепианной импровизации, нельзя забывать и о том, что любые фактурные решения импровизатор осуществляет спонтанно, поскольку фактура не является его главным объектом внимания: «Процесс фактурного оформления в импровизациях выдающихся виртуозов обычно происходит подсознательно, сознание занято в этот момент другими, более важными вещами: предвосхищением дальнейшего течения, оценкой отзвучавшего и звучащего в данный момент, воспоминанием наимпровизированного ранее раздела в случае его повтора, наконец, образными представлениями» (С. Мальцев [16, с. 21]).

Отличительная особенность фортепианно-импровизационной фактуры — сочетание сложности и удобства, что обусловлено стилем пианиста-виртуоза, берущегося за импровизацию на какой-либо материал — заимствованный или собственный. В этом плане важен аспект компенсаторики, признаки которой присутствуют в любой фортепианно-импровизационной фактуре, чем она и отличается от неимпровизационной, сочиненной, по выражению С. Мальцева, «за столом» [там же].

В такой фактуре важен позиционный аспект, отраженный через положение рук импровизатора: если в одной из партий, в частности в партии правой руки пианиста, наблюдаются регистровые переносы и «порхания», то другая рука (другая партия) «находится в контакте с клавиатурой, “держится” за нее» [16, с. 21]. Такой принцип фортепианно-фактурной организации чрезвычайно характерен для полифонического джаза (барокко-джаз, фортепианный диксиленд-джаз), где, наряду с традиционными формулами (регтайм, блюз-пиано, буги-вуги, Гарлем-пиано-стиль и др.), большую роль играют личные находки выдающихся мастеров.

Например, приводя образец нотной расшифровки фрагмента из фортепианной импровизации Б. Эванса, С. Мальцев [16, с. 53–54] отмечает, что при выдерживании импровизатором принципа «строгих вариаций» на гармоническую сетку и неизменную синтаксическую структуру, он строит свою импровизацию на вопросо-ответном принципе, насыщает фактуру скрытыми голосами, выбирая из аккордовых сочетаний те звуки, которые дают возможность длить и разнообразить импровизационный процесс, создавая «ажурную» полифоническую ткань.

Фортепиано, являясь универсальным многоголосным инструментом, предоставляет импровизатору-джазмену широкие возможности создания «многоэтажной», «стереофонической» по общему саунду фактуры. Для этого требуется большое индивидуальное мастерство, связанное с особым

феноменом «слышащей руки» пианиста-импровизатора (термин, употребляемый С. Мальцевым [16, с. 13]), способного одновременно (симультанно) представить мысленно и воплотить в реальном звучании свой интонационный замысел.

Каждый из выдающихся джазовых пианистов внес свою лепту в это искусство: «Джели Ролл» Мортон впервые соединил регтайм и блюз; «Каунт» Бейси создал стиль точно выверенной фортепианной игры; А. Тейтум одним из первых отразил на фортепиано свинг с пианистической виртуозностью. К этому перечню находок и достижений можно добавить, вслед за Ю. Кинусом [13, с. 6], блестящий пианизм О. Питерсона, контрапунктическую камерно-музыкальную манеру Л. Тристано, «затягивающие» мелодии правой руки Э. Гарнера, синтез академической и популярной музыки Д. Брубeka.

Современные джазо-фортепианные стили, несмотря на их кажущуюся порой эклектичность, также в основе содержат творческие находки выдающихся пианистов — Т. Монка, Дж. Льюиса, Х. Сильвера, Б. Эванса, С. Тейлора, М.-К. Тайнера. Сюда же можно причислить и когорту выдающихся джазовых пианистов 1970-х годов, тех, кто является лидерами в создании «энциклопедии» (Л. Аускерн [2]) фортепианного джаза и по сей день, — К. Джарретта, Ч. Кория, Х. Хэнкока. Можно назвать также имена Г. Рубалькабы, Р. Гласпера, Б. Мелдау, В. Неселовского, упоминаемого Ю. Кинусом французского пианиста Р. Клайдермана, создающего сольные «интимно-ностальгические» пьесы [13, с. 7].

В современном фортепианном джазе, особенно американском (отметим, что музыковеды США, в частности У. Хичкок [29], считают джаз принадлежностью академической музыки), происходит процесс сближения импровизации и композиции, который может быть представлен как в доминантно-композиторском варианте (как в *Rhapsody in Blue* Дж. Гершвина), так и в доминантно-импровизаторском (в частности, джаззинг-импровизации, например, Ч. Кория и Б. МакФеррина *Song For Amadeus* на тему *Adagio* из Второй фортепианной сонаты *F-dur* В. А. Моцарта, В. Неселовского на материале Инвенции И. С. Баха *g-moll* и Мазурки *a-moll* Ф. Шопена).

Выводы из данного исследования. Очерченные выше параметры подхода к исследованию жанрово-стилистического комплекса фортепианного джаза охватывают множество элементов, входящих в это понятие.

Во-первых, творчество джазовых пианистов-импровизаторов полистилистично в широком смысле этого слова, включающем как эстетику, так и поэтику (технологии) самого явления. Речь идет о совмещении (или раздельном существовании) стилистик собственно джаза, доджазовых жанровых форм, рок- и поп-музыки, воспроизведении элементов традиционных импровизационных культур разных народов мира.

Во-вторых, весь этот многоликий «сплав» обрабатывается, претворяется под знаком инди-

видуального мастерства выдающихся корифеев фортепианного джаза, создающих целостные, неповторимые авторские стили.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы состоят в объединении двух обозначенных здесь аспектов, то есть в рассмотрении с позиций жанрово-стилистического комплекса индивидуально-творческих претворений джазо-фортепианной импровизации.

Литература:

1. Антоненко О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. А. Антоненко. — Х., 2006. — 20 с.
2. Аускерт Л. Джазовый энциклопедист Чик Кория [Текст] / Леонид Аускерт // Jazz квадрат. — 2007. — №8. — С. 10–13.
3. Воропаева О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Воропаева ; Харк. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 19 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
5. Давыдов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепианного мистецтва) [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Давыдов Сергій Петрович ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2015. — 200 с.
6. Давыдов С. П. Джазовый пианизм Арта Тейтума как претворение традиций романтической виртуозности [Текст] / С. П. Давыдов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 10 (36), ч. 2. — С. 57–63.
7. Давыдов С. П. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка [Текст] / Сергей Давыдов // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. — 2014. — Вип. 39. — С. 323–338.
8. Давыдов С. П. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау : опыт анализа искусства джазовой импровизации [Текст] / Сергей Давыдов // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. — 2014. — Вип. 40. — С. 417–437.
9. Жерздев О. В. Специфика фактуры у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло [Текст] : автореф. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Жерздев. — Х. : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. — 18 с.
10. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских авторов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. И. Игнатченко ; Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины. — К., 1984. — 17 с.
11. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой [Текст] : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Л. О. Касьяненко. — К. : НМАУ, 2003. — 168 с.
12. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ю. Г. Кинус. — Ростов-на-Дону, 2006. — 20 с.
13. Кинус Ю. Г. Фортепиано в джазе [Текст] : учебное пособие / Ю. Г. Кинус. — Ростов н/Д. : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. — 60 с. — (Библиотека методической литературы).
14. Конен В. Третий пласт [Текст] / В. Дж. Конен // Сов. музыка. — 1978. — № 5. — С. 118–124.
15. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков : истоки, тенденции, индивидуальности [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. В. Лубяная ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2014. — 27 с.
16. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации [Текст] / С. М. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с. — (Библиотека музыканта-педагога). — ISBN 5-7140-0222-9.
17. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) [Текст] / В. Г. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 56–65.
18. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с. — ISBN 5-7140-1202-X.
19. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
20. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с. : нот.
21. Степурко О. Скэт импровизация [Текст] : [учебник] / Олег Степурко. — М. : Камертон, 2006. — 78 с.
22. Столяр Р. С. Современная импровизация [Текст] : практический курс для фортепиано : учебное пособие / Р. С. Столяр. — Изд. 3-е, стереотипное. — СПб. : Лань : Планета Музыки, 2017. — 160 с. : ил., нот. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
23. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.
24. Холопова В. Фактура [Текст] : очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 88 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
25. Чорна Є. Б. Дитяча фортепианна музика у контексті авторського стилю А. Караманова [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Є. Б. Чорна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2015. — 16 с.
26. Шкловский В. Б. Собрание сочинений [Текст] : в 3-х т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива / В. Б. Шкловский. — М. : Худож. лит., 1974. — 816 с. : портр.
27. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / С. И. Школяренко ; Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. — Х., 2017. — 19 с.
28. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки [Текст] / А. Шнитке // Музыкальные культуры народов : традиции и современность : [доклады / ред.-сост. Г. Шнеерсон]. — М., 1973. — С. 289.
29. Hitchcock W. History of American Music [Текст] / H. Wiley Hitchcock. — New York, 1960. — 463 p.

References:

1. Antonets', O. A. (2006). Evolyutsiya salonnoyi muzyky v yevropeys'kiy kul'turi [Evolution of salon music in European culture]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
2. Auskern, L. (2007). Dzhazovyy entsiklopedist Chik Koria [Jazz encyclopedia Chick Corea]. *Jazz kvadrat — Jazz square*, 8, 10–13. (In Russian).
3. Voropayeva, O. V. (2009). Dzhazynh yak forma vzayemodiyi akademichnoho ta "tret'oho" plastiv u dzhazi Kharkiv [Jazz as a form of interaction of the academic and "third" layers in jazz]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
4. Gakkel', L. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Piano music of the twentieth century]. (2nd ed.). Leningrad : Sov. kompozitor, Leningr. otd-niye. (In Russian).
5. Davydov, S. P. (2015). Fakturna orhanizatsiya dzhazovoho tvoruu (na materialii fortepiannoho mystetstva) [Invoice

- organization of jazz work (on the material of piano art)]. *Candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
6. Davydov, S. P. (2013). Dzhazovyy pianizm Arta Teytuma kak pretvoreniye traditsiy romanticheskoy virtuoznosti [Jazz pianism of Art Tatum as the implementation of the traditions of romantic virtuosity]. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki — Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Questions of theory and practice*, 10 (36 (2)), 57–63. (In Russian).
 7. Davydov, S. P. (2014). Minimalisticheskie tendentsii v tvorchestve Toniusa Monka [Minimalist tendencies in the work of Thelonius Monk]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktiky osvity — Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 39, 323–338. (In Russian).
 8. Davydov, S. P. (2014). Spetsifika pianisticheskogo stilya Breda Meldau : opyt analiza iskusstva dzhazovoy improvizatsii [Specificity of the pianist style of Brad Mehldau : the experience of analyzing the art of jazz improvisation]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktiky osvity — Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 40, 417–437. (In Russian).
 9. Zherzdyev, O. V. (2011). Spetsyfika faktury u muzytsi dlya shestystrunnoyi (klasychnoyi) hitary solo [Characteristics of texture in music for six-string (classical) guitar solo]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
 10. Ignatchenko, G. I. (1984). O dinamicheskikh protsesakh v muzykal'noy fakture (na materiale proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh avtorov) [On the dynamic processes in the musical invoice (on the material of the works of Ukrainian Soviet authors)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kiev. (In Russian).
 11. Kas'yanenko, L. O. (2003). *Rabota pianista nad fakturoy* [Pianist's work on texture]. Kiev : NMAU. (In Russian).
 12. Kinus, Yu. G. (2006). Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze [Improvisation and composition in jazz]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Rostov-on-Don. (In Russian).
 13. Kinus, Yu. G. (2008). *Fortepiano v dzhaze* [Piano in Jazz]. Rostov-on-Don : Izdatel'stvo RGK im. S. V. Rakhmaninova. (In Russian).
 14. Konen, V. (1978). Tretiy plast [The third layer]. *Sovet. muzyka — Soviet music*, 5, 118–124. (In Russian).
 15. Lubyayaya, Ye. V. (2014). Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov : istoki, tendentsii, individual'nosti [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries : origins, trends, individualities]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Rostov-on-Don. (In Russian).
 16. Mal'tsev, S. M. (1991). *O psikhologii muzykal'noy improvizatsii* [On the psychology of musical improvisation]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
 17. Moskalenko, V. H. (2000). Khudozhnyaya funktsiya faktury (do vyznachennya ponyattya) [The artistic function of the texture (to the definition of the concept)]. *Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaykovskogo — Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 7, 56–65. (In Ukrainian).
 18. Nazaykinskiy, Ye. V. (1988). *Zvukovoy mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
 19. Nazaykinskiy, Ye. V. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of musical composition]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
 20. Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow : Vlado. (In Russian).
 21. Stepurko, O. (2006). *Sket improvizatsiya*. Moscow : Kamerton. (In Russian).
 22. Stolyar, R. S. (2017). *Sovremennaya improvizatsiya* [Modern improvisation]. (3rd ed., stereotyped). St. Petersburg : Lan' : Planeta Muzyki. (In Russian).
 23. Kholopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a form of art]. St. Petersburg : Lan'. (In Russian).
 24. Kholopova, V. (1979). *Faktura* [Texture]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
 25. Chorna, Ye. B. (2015). Dytyacha fortepianna muzyka u konteksti avtors'koho stilyu A. Karamanova [Children's Piano Music in the Context of Authorship of A. Karamanova]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
 26. Shklovskiy, V. B. (1974). *Sobraniye sochineniy* [Collected works]. (Vols 1–3, vols 3). Moscow : Khudozh. lit. (In Russian).
 27. Shkolyarenko, S. I. (2017). Khudozhestvenno-stilevyeye funktsii faktury v kontsertnykh p'yesakh dlya fortepiano s orkestrom F. Shopena [Artist-style functions of texture in concert pieces for pianoforte and orchestra by F. Chopin]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Russian).
 28. Shnitke, A. (1973). Polistilisticheskiye tendentsii sovremennoy muzyki [Polistilisticheskiye tendencies of modern music]. In *Muzykal'nyye kul'tury narodov : traditsii i sovremennost' — Musical culture of peoples : traditions and modernity*. G. Shneyerson, ed. & comp., (pp. 289). Moscow. (In Russian).
 29. Hitchcock, W. (1960). *History of American Music*. New York. (In English).

Рецензент статті: Ігнатченко Г. І., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України

Стаття надійшла до редакції 10.01.2018