

stylistics appears controversial with respect to the author's musical thinking of the composer. The purpose of the article: to clarify the content of the concepts of style, style synthesis, polystylistics with reference to the author's poetics B. Tishchenko, realized in the genre form of a string quartet.

Keywords: style, style synthesis, author's style, polystylistics, genre form, string quartet.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2016



УДК 78.03+78.07

А. Показ

О СПЕЦИФИКЕ ВИРТУОЗНОСТИ В ДЖАЗОВОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

В статье обсуждается специфика виртуозности в джазовом исполнении в аспекте преемственности европейских традиций искусства музыкальной импровизации. Специально выделяется способность джазового импровизатора к комбинаторному мышлению, которое образует специфическую форму виртуозности в джазовом исполнении.

Ключевые слова: виртуозность, импровизация, джаз, исполнительское мастерство, традиция.

В описаниях и характеристиках джазовой музыки достаточно часто и привычно встречается понятие виртуозности, подразумевающее мастерство джазовых исполнителей. Речь идёт в таких случаях о виртуозном владении музыкальным материалом, исполнительской техникой и импровизационным процессом. Собственно импровизация, как специфическая форма джаза, ставит и вопрос о специфике виртуозности в джазовой музыке, её соотносённости с академической традицией музыкального профессионализма. Однако при всей очевидности этого вопроса он остаётся до сих пор открытым: в украинском музыковедении специально он не обсуждался, сведения и материалы по нему содержатся в большинстве своём в англоязычных и русскоязычных источниках. Поэтому считаем актуальным обращение к данной проблематике, представляющей практическую ценность для современных джазовых пианистов и исполнительской практики в целом.

Импровизационное мышление джазового музыканта, в основе которого лежит способность к комбинаторике, оперирует разнообразным строительным материалом (в терминологии А. Козлова «кирпичиками» — заученными фразами-заготовками и «блоками» — цитатами), которым он пользуется как сознательно, так и бессознательно [4, с. 6]. Для этого музыкант должен этот материал «...вогнать в память... из него можно собрать нечто красивое и логичное, а можно и уродливое. Все зависит от способностей импровизатора» [4, с. 6]. Или же: «...часто для того, чтобы расширить спектр собственных возможностей, импровизаторы заимствуют модели из самых различных музыкальных стилей и направлений, переплавляя их затем по собственному разумению. Чем шире ряд моделей, используемых в импровизации, тем больше у исполнителя шансов построить интересную, яркую импровизационную пьесу» [9, с. 15–16].

Как известно, в ранние эпохи (Возрождение, барокко) любой музыкант, который занимался написанием музыки, должен был приобрести навыки импровизации. И одной из самых ранних из известных форм таких навыков в европейской музыкально-исполнительской традиции было искусство диминуирования. Диминуции (от лат. *diminutio* — уменьшение; синонимы: в Италии — *passagio*, в Испании — *glosa*, в Англии — *division*, во Франции — *double*) — это техника композиции и приём орнаментики, распространённые в музыке XV–XVI веков. Основной принцип диминуции — пропорциональное уменьшение длительностей по отношению к мелодическому оригиналу, который мог быть зафиксирован в нотах. Как приём орнаментики диминуция представляла собой замену оригинальной крупной длительности пассажем из нот меньшей длительности, которые в сумме составляли величину, равную оригинальной длительности. С этой техникой ритмической композиции обычно связывают не столько саму импровизацию, сколько проявление «мобильных элементов формы» (определение Э. Денисова). Изначально диминуция была импровизационной, но с временем стала выписываться в нотном тексте.

Средства и приёмы импровизации на основе полифонической техники, описанные в трактатах XVI века, показывают, что основным принципом обучения импровизации является игра по определённым моделям («Искусство игры фантазии», трактат испанского органиста и теоретика Томаса де Санта Марии). Ранние этапы ансамблевой импровизации в практике менестрелей — в памяти держались мелодии-инварианты в качестве ладовой основы [8]. А также практика трёх и

четырёхголосных органумов XII века — в основании лежит мелодия григорианского хорала (ладогармоническая основа), исполняемая тенором, к которой присоединяли любые другие голоса (по определённым правилам). Но в результате этого соединения по вертикали, случайно, могли возникать самые непредвиденные и ненормативные созвучия.

Вплоть до XIX века музыкантами создавались различные «инструкции» по обучению импровизации, в основу которых были положены различные блоки и модели, которыми импровизатор должен был овладеть до автоматизма.

Рассматривая значение термина «виртуозность» в вокальной и инструментальной музыке XVI–XVIII веков, Г. Мурадян акцентирует внимание на том, что оно достаточно сильно отличается от принятого в последующее время понимания виртуозности как «беглости пальцев» и подвижности технического аппарата в целом. «Именно в это время и складывается новый тип инструменталиста, которого называют виртуозом, — слияние в одном лице исполнителя и создателя музыки; в его исполнительском мастерстве оценивается творческая фантазия, «инвенторность» [6, с. 8]. Представление о виртуозности складывались в то время в среде вокальной и органной музыки: в обеих огромное значение придавалось мелодической орнаментике, которая составляла импровизационную основу исполнительства. В органном искусстве виртуозность не всегда связывалась напрямую с мелодическим фактором: «Здесь совершенно очевидно значение слова «виртуоз» отражает не беглость и лёгкость выполнения пассажных фиоритур, как в итальянском пении, но изобретательность, «инвенцирование» фактуры» [6, с. 8].

В этом смысле чрезвычайно показательна техника генерал-баса, распространённая в музыкальном искусстве XVII–XVIII веков и составившая технологическую основу исполнительского искусства. Специально обученные музыканты владели импровизацией на *basso continuo* в совершенстве и интенсивно развивали виртуозную технику исполнения, которая воплощалась в умении варьировать фактуру изложения посредством «украшения» аккордов приемами мелодической фигурации. С одной стороны, техника цифрованного баса отразила ведущее значение гармонического фактора в эволюции европейской музыки на этапе формирования гомофонно-гармонического мышления, но с другой — принципиально импровизационную природу исполнительского искусства.

Очень долгое время в европейской музыкальной культуре импровизация понималась именно как «искусство», а не как основная форма музицирования. В ранние эпохи (от Возрождения, барокко и до XIX века) любой музыкант, занимаясь написанием музыки, должен был приобрести навыки импровизации. Такие композиторы как Бах, Моцарт, Бетховен, Лист, Шопен известны не только как создатели шедевров мировой музыкальной классики, но и как блестящие виртуозы, которые владели мастерством импровизации и умением создавать музыку «здесь и сейчас». Вплоть до XIX века музыкантами создавались различные «инструкции» по обучению импровизации, в основу которых были положены различные блоки и модели, «...овладев которыми до автоматизма, импровизатор (а импровизация базируется на памяти) создает её из готовых, давно сохранившихся в памяти музыкальных фрагментов. А, создавая свои инструментальные концерты, в каденциях композиторы рассчитывали только на импровизацию исполнителя», — отмечает З. Ядловская [11, с. 73]. Импровизация долгое время понималась как обязательное умение исполнителя, но виртуозные вольности таких импровизаторов естественным образом разнились с композиторским замыслом. Следствием этого стало детальное выписывание (фиксация) в нотах музыкального текста.

Поэтому исследователи говорят о закате многовековой традиции импровизационной музыки уже в эпоху барокко. Но также обсуждают и факт возрождения её традиций (а именно техники цифрованного генерал-баса) в XX веке, в джазовом исполнительстве, чему способствуют многочисленные издания джазовых стандартов с цифровками для импровизационного сопровождения, в которых мелодии выполняют функцию облигатного голоса [10, с. 147].

Так, во многих современных учебных пособиях по джазовой импровизации на фортепиано никогда не употребляется понятие генерал-баса, однако методика обучения строится именно по этому принципу — наличие цифровой основы для импровизации.

Структура большинства из учебных пособий сходна и отражает общий классификационный принцип способов импровизации — *гармонического, ритмического и мелодического*. Соответственно методика освоения джазовой импровизации в учебных пособиях, в конечном счёте, направлена на формирование навыков и умений пианиста, связанных с возможностью комбинаторики гармонических, ритмических и мелодических формул-моделей. Причём важным оказыва-

ется развитие творческого подхода к «исходному» материалу у обучающегося («кирпичикам» и «блокам», в терминологии А. Козлова), который стимулирует индивидуальное видение структурно-композиционных и выразительных возможностей музыкального «строительного материала». Именно эта установка «на творчество» провоцирует у джазового импровизатора максимальный охват ритмических, мелодических и гармонических моделей, которые, в конечном счёте, должны составить его обширный «словарный запас», которым он может пользоваться в процессе создания музыкальной композиции. И чем полнее и разнообразнее этот «словарь» — тем больше комбинаторных возможностей у пианиста, которые проявляются в его виртуозном владении музыкальным материалом.

Наиболее общие направления освоения пианистом отмеченных форм джазовой импровизации традиционно сводятся к следующему:

Мелодическая импровизация. При формировании у музыканта представления об этой форме необходимо приобретение практического навыка фигурационной «обработки» исходной мелодической модели (т.е. приёма мелодической орнаментики). При этом важным условием является понимание исходного стиливого «посыла» классической джазовой традиции: тема (мелодическая модель) и варианты её модификаций в процессе импровизации должны быть достаточно близки, «синонимичны», узнаваемы на слух. Безусловно, процесс освоения мелодической импровизации в каждом конкретном случае будет индивидуальным. Исследователи джазовой импровизации, говоря о её теоретико-методической стороне, о приёмах и средствах учебной работы, утверждают, что постепенность процесса является неизменным условием успешного результата. «Первые пробы в области мелодической импровизации учащийся проводит, оперируя сравнительно простыми интонационными оборотами (мелодическими «эмбрионами»). В дальнейшем, в соответствии с принципом усложнения учебной работы, он выходит в своих импровизационных изысканиях на уровень более сложных синтаксических образований (мотив, фраза, предложение)» [7, с. 20–21].

Гармоническая импровизация. Изначальным пунктом здесь является изучение джазовой гармонии — масштабного и ёмкого явления, однако определяющим моментом здесь может стать освоение основных принципов аккордики (структура, типовые сочетания и последовательности). Именно этот пункт определяет возможность формирования «словаря» пианиста, позволяющего в дальнейшем

осуществлять в процессе импровизации различные варианты гармонизации мелодической модели, а также создавать те или иные звуковые комбинации на основании джазовой аккордики. И. Овчаров справедливо замечает, что при таком подходе в мышлении музыканта «закрепляется» взаимосвязь мелодического и гармонического элементов, обеспечивающая стилевое качество импровизационного процесса. «В сознание учащегося внедряется принцип соответствия, смысловой согласованности мелодики и гармонического сопровождения в процессе импровизации, принцип, отступление от которого ведёт в звуковой анархии и бессмыслице» [7, с. 21].

Ритмическая импровизация. Эта форма чрезвычайно важна для джазового импровизатора, поскольку, как известно, ритм составляет само «ядро» джазовой музыки, её основной выразительный элемент. Ритм — это важнейший инструмент джазового музыканта, который способен влиять и на мелодию, и на гармонию, и в целом на все стороны музыкальной выразительности — динамику, тембр, фактуру, артикуляцию. Именно ритм является в джазе «проводником» экспрессии музыкального выражения, «душой» и «нервом» импровизатора, которые создают неповторимость исполнительской манеры. Ритмическая свобода, которая является отличительной чертой джазового исполнительства, напрямую связана с тем же словарным запасом импровизатора, поскольку «игра» ритмами и длительностями (типowymi «кирпичиками» и «блоками») становится в восприятии слушателя иллюзией полной свободы от каких-либо схем и равномерности разворачивания музыкального материала. Именно поэтому в учебных пособиях в качестве базового часто предлагается метод освоения типовых ритмо-формул — дуолей, триолей и т. п., а также упражнения, основанные на дроблении более крупных длительностей на более мелкие — стандартный приём в джазовой музыке, который обеспечивает динамику тематического развития и экспрессивность выражения.

Специальный пункт в ритмической импровизации составляют приёмы акцентировки и синкопирования, которые являются важнейшим средством музыкальной экспрессии и индивидуальной манеры импровизатора.

Также среди форм джазовой импровизации необходимо выделить фактурную и тембро-динамическую импровизацию, последняя из которых активно обсуждается исследователями в методическом аспекте: «Тембродинамика, колористическая нюансировка, окраска

звука в те или иные «цвета» (яркие — матовые, теплые — холодные и т. д.) также принадлежит к варьируемым компонентам джазовых композиций. Получив от педагога нужные сведения и методические установки, учащийся приступает к упражнениям, вначале осознанно, а в дальнейшем спонтанно, «от интуиции» находя различные красочные «наряды» для своих импровизаций, принимая определенные звуко-колористические решения в своей игровой практике» [7, с. 22].

Современные практические пособия имеют базовые разделы, которые ставят своей целью освоение принципов гармонической, ритмической и мелодической импровизации [2; 12]. В некоторых из них особое внимание уделяется формообразованию, вплоть до освоения сонатной формы [9], а также фактурной стороне джазовой импровизации [13]. Среди современных практических пособий по фортепианной джазовой импровизации присутствуют и такие, которые направлены на более дифференцированный подход к основным импровизационным принципам, и при этом учитывают выразительные возможности и природу инструмента. Так, в пособии Р. Столяра [9] по свободной импровизации в джазе представлены следующие разделы: импровизация на одном звуке, ладовая импровизация, интервалы и аккорды в импровизации, тональная и атональная импровизация, использование специфических ресурсов фортепиано в импровизации, построение формы в свободной импровизации. Подобный подход даёт возможность комплексного освоения принципов импровизационного процесса с учётом всех параметров музыкальной техники и выразительности — от отдельно взятого звука, до формообразования и технологических ресурсов инструмента.

Практический опыт джазовых пианистов — от самых истоков развития джаза, и даже в его классическую эпоху — достаточно долгое время не был систематизирован. Соответственно представление о том, что есть виртуозность в джазовом исполнительстве, весьма размыто и неконкретно в своих понятийных выражениях. Это обусловлено тем, что импровизаторское искусство долгое время развивалось по законам устной традиции: от мастера к ученику, от кумира к подражателю. «...Ранний джаз вообще был сугубо устной традицией без какого-либо письменного документирования. В ранний период истории этой музыки все учились играть исключительно по слуху, сначала — глядя на более старших мастеров, затем играя с ними (в том числе на джемах), а в более поздний период, после проникновения джаза в грамзапись (...с 1917 года) — слушая их записи, методом

«снятия» с грампластинок... И так, всё началось с самообучения, с передачи мастерства от музыканта к музыканту» [5, с. 14]. Часто не имея представления о «теории и истории музыки», а иногда и о нотной грамоте, многие джазовые исполнители руководствовались лишь теми установками, которые не имеют ничего общего с классическим системным обучением музыканта-профессионала: огромным желанием играть, и уметь играть как «тот великий» — кумир и эталон. В данном случае мы имеем дело с принципом саморазвития и самообучения музыканта, который в педагогике принято называть случайным, или попутным обучением — то есть таким процессом накопления знаний и умений, который не регулирован системным образованием. «В то время, как известно, не существовало никаких джазовых школ, и все музыканты учились самостоятельно, кто как мог. Этим и объясняется своеобразие приёмов звукоизвлечения и самые немислимые варианты постановки рук. Иногда смотришь видеокассету с записью концерта «звезды джаза» прошлых лет и отчётливо понимаешь, что этот пианист с точки зрения классики просто «профнепригоден», однако возникает и другое ощущение, что *эту* музыку можно сыграть только с *такой* постановкой рук, *такими* приёмами, иначе она потеряет свой «аромат» [1].

Возможность профессионального образования у джазовых музыкантов появилась лишь с 1940-х годов, когда в Америке стали открываться первые специализированные учебные заведения, а вместе с ними формироваться системы и методы обучения. Как известно, в силу идеологических обстоятельств тенденции развития музыкальной культуры, явственно прослеживающиеся на Западе, почти не коснулись советской музыки, что естественным образом сказалась на практике джазового образования и на постсоветском пространстве. Р. Столяр, автор практического пособия по современной джазовой импровизации справедливо отмечает: «Утверждения, что искусство импровизации, является неким «штучным товаром», что этому искусству невозможно обучить, являются не чем иным, как распространённым (прежде всего в профессиональной среде) заблуждением, вызванным недостатком информации в области обучения импровизации...» [9, с. 9].

Как видим, мастерство джазовой импровизации и фигура джазового импровизатора, к которым часто приложимы понятия «виртуоза» и «виртуозности», — стали предметом научных дискуссий сравнительно недавно, и соображения по этому поводу весьма не-

многочисленны. Однако, обратившись к различным историческим представлениям о виртуозности в профессиональном музыкальном исполнительстве, мы приходим к двум существенным выводам. Во-первых, виртуозность джазового исполнителя во многом соотносима с пониманием данного явления в академической традиции музыкального профессионализма ранних эпох. Представление о виртуозности складывалось в контексте искусства импровизации, виртуозами называли как правило музыкантов-импровизаторов, которые были известны именно как исполнители, а не как композиторы. Виртуозность в джазе — это не техника игры, а техника мышления, мыслительная комбинаторика, позволяющая исполнителю-импровизатору «играть» элементами своего «словарного запаса» — мелодическими, гармоническими, ритмическими, фактурными, тембро-динамическими и др. формулами. Виртуозное владение музыкальным материалом и музыкальным процессом в процессе джазовой импровизации может пониматься как «...система художественного мышления и стилистики ...музыкальных идиом, речевых клише как основы порождения индивидуальной музыкальной речи» [3, с. 9].

Во-вторых, виртуозному мастерству джазовой импровизации можно обучить: это очень индивидуальный процесс обучения (зависящий от индивидуальных способностей музыканта), но вполне осуществимый. Об этом говорят многие джазовые музыканты. Причём акцент в данном случае делается не столько на технической оснащённости музыканта — «виртуозности» в традиционном понимании, а на особой подвижности ума, его изобретательности, т. е. виртуозности мышления. «Человек, решивший посвятить себя импровизации, должен обладать аналитическим умом для того, чтобы не просто копировать чужие фразы, а понять закон, вывести формулы, по которым они строятся. И тогда уже подставлять в них свои ноты. А потом уже и пойти дальше — попытаться придумать свои законы, свои формулы», — пишет А. Козлов [4, с. 3]. И чем выше мастерство — виртуозность — исполнителя, тем больше разнообразия и творческой изобретательности вносится в процесс создания музыки «здесь и сейчас».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агранович В. Джазовый пианист [Электронный ресурс] / В. Агранович // Грани эпохи: этико-философский журнал, зима 2016–2017 года. — Режим доступа : <http://grani.agni-age.net/index.htm?article=5413>

2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. Для фортепиано : уч. пособие / И. Бриль ; [ред. Ю. Н. Холопова]. — М. : Советский композитор, 1985. — 112 с.
3. Коваленко О. Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 — музыкальное искусство / О. Н. Коваленко. — Москва, 1997. — 22 с.
4. Козлов А. Некоторые соображения относительно искусства импровизации [Электронный ресурс] / А. Козлов. — Режим доступа : http://www.guitarplayer.ru/old/school/maloletov/art_of_improvisation.html
5. Мошков К. Индустрия джаза в Америке. XXI век / К. Мошков. — СПб. : Лань; Планета музыки, 2013. — 640 с.
6. Мурадян Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 — музыкальное искусство / Г. В. Мурадян. — Ростов-на-Дону, 2014. — 26 с.
7. Овчаров И. В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий (на материале учебной работы в классах эстрадно-джазового искусства) : автореф. дис. ... канд. педагогических наук: специальность 13.00.08 — теория и методика профессионального образования / И. В. Овчаров. — Белгород, 2011. — 33 с.
8. Сапонов М. Искусство импровизации и импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения / М. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.
9. Столяр Р. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано : уч. пособие / Р. Столяр. — СПб. : Планета музыки ; Лань, 2010. — 160 с.
10. Трёмбовельский Е. Предустановленное и импровизационное / Е. Трёмбовельский // Музыкальная академия. — 2008. — № 1. — С. 142–151.
11. Ядловська З. Імпровізація та її значення у формуванні виконавської майстерності інструменталіста / З. Ядловська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. — Київ, 1999. — Вип. 2. — С. 73–79.
12. Free music lessons from Berklee College of Music. Blues Improvisation Complete (Jeff Harrington) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.berkleeshares.com/music_improvisation/writing_and_rhythms_blues
13. Rosenthal T. How Jazz Pianists Practice [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.tedrosenthal.com/practice.htm>

Показ А. Про специфіку віртуозності в джазовій фортепіанній імпровізації.

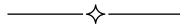
У статті обговорюється специфіка віртуозності в джазовому виконавстві в аспекті наступності європейських традицій мистецтва музичної імпровізації. Спеціально виділяється здатність джазового імпровізатора до комбінаторному мисленню, яке утворює специфічну форму віртуозності в джазовому виконавстві.

Ключові слова: віртуозність, імпровізація, джаз, виконавська майстерність, традиція.

Pokaz A. About the specifics of virtuosity in jazz piano improvisation. The article discusses the specificity of virtuosity in jazz performance in the aspect of the continuity of the European traditions of the art of musical improvisation. The ability of a jazz improvisator to combinatorial thinking, which forms a specific form of virtuosity in jazz performance, is specially emphasized.

Keywords: virtuosity, improvisation, jazz, performing skills, tradition.

Стаття надійшла до редакції 18.05.2016



УДК 78.071.2

Е. Ергиева

ИНТЕРАКТИВНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ И СЛУШАТЕЛЕЙ В ПРОЦЕССЕ КОНЦЕРТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье изучаются некоторые аспекты взаимодействия музыканта-исполнителя и публики в условиях современной концертной коммуникативной ситуации. Дана характеристика типов исполнительского контакта со слушателями, рассмотрен онтогенез взаимоотношений артиста и публики, в идеале преобразующихся в слушательское со-творчество. Исследуются различные способы привлечения внимания публики, влияние на данный процесс таких факторов, как харизма исполнителя и его имидж. Выявляются аналогии с ораторским искусством, подчеркнута важная роль аутосуггестии для убедительности сценического выступления и уверенности исполнителя в собственных силах.

Ключевые слова: аутосуггестия, интерактивность, концертно-художественная коммуникация, слушательское сотворчество, типы исполнительско-слушательского контакта, харизма.

В процессе музыкальной коммуникации необходимым условием художественно-эстетического творчества служит взаимодействие исполнителя и слушателей. Слушатель — конечная цель созданного композитором и исполненного на сцене музыкального произведения. Но публика не является пассивным свидетелем происходяще-