

УДК 78.03+785.780/.74

*М. Терешина-Ошека***СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ СТРУННОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ТИЩЕНКО**

Основой данной статьи является дискурсивный музыковедческий опыт изучения творчества Б. Тищенко, позволяющий ставить вопрос о существенных различиях явлений стилевого синтеза и полистилистики. Доказывается, что, несмотря на очевидность использования чужих стилизованных приемов и «разностильности» созданных им музыкальных образов, понятие полистилистики предстает спорным по отношению к авторскому музыкальному мышлению композитора. Цель статьи: уточнить содержание понятий стиля, стилевого синтеза, полистилистики применительно к авторской поэтике Б. Тищенко, реализованной в жанровой форме струнного квартета.

Ключевые слова: стиль, стилевой синтез, авторский стиль, полистилистика, жанровая форма, струнный квартет.

С понятием стилевого синтеза, указывающим на соединение уже известных стилизованных моделей (стилевых идей), приводящим к новому качеству художественной целостности, можно связывать практически все достижения вторичного композиторского творчества. «Установка на стиль», которая сопутствует формированию композиторской личности, означает обобщение, новую интеграцию предшествующего и современного данному автору стилевого опыта музыки.

В музыковедческих трудах, посвященных творчеству Бориса Тищенко, содержатся указания на особую стилевую сложность — широту и многоуровневость — его музыки. Об этом и слова самого композитора: «...Я прошел через подражание всем известным мне в то время образцам музыки. И чем больше я узнавал, тем больше хотелось мне быть на них похожим. Очевидно, мной в большей степени движет любовь к чужой музыке, нежели желание противопоставлять ей что-то свое». Приводя эти слова Тищенко, Б. Кац пытается провести анализ «родословной» музыки Тищенко и замечает, что «метафорически говоря, в музыке Тищенко сплошь и рядом попадают «чужие» слова» [1, с. 138].

«Далеко не каждый звучащий образ в музыке Тищенко — ее собственное открытие. В варьированно повторяющемся в разных сочинениях драматургическом процессе многие звенья заимствованы. Очевидна зависимость отдельных его этапов от фольклора, от бахов-

ской полифонии, от трагедийного симфонизма Бетховена, Чайковского, Малера, Шостаковича, от ряда иных источников» [1, с. 96]. С другой стороны, исследователи отмечают особый подход композитора к чужим стилевым моделям. «Это принципиально и специфично для музыки Тищенко, — пишет Кац, — чужое слово не звучит в ней как чужое... Соединение интонаций разного стилистического происхождения в музыке Тищенко, как правило, не порождает эффекта стилевой чересполосицы. Индивидуальный стиль Тищенко возникает на основе авторизации, освоения и усвоения различных стилистических влияний» [1, с. 140].

В. Сыров находит в музыке Тищенко «нерасчлененный сплав различных компонентов на базе единого моностилия». Он отмечает также, что «полистилистика как метод не привилась на почве музыки Тищенко. Если отдельные ее формы все же встречаются, то это формы особой полистилистики. В них элементы чужого стиля крайне переосмыслены и в авторизованном виде полностью подчинены идее произведения, логике сквозного драматургического процесса» [3, с. 142].

Индивидуальность композиторского стиля определяется выбором путей соединения различных стилевых начал, избирательностью по отношению к самим образцам стиля, той уникальностью композиционного синтеза их, которая обусловлена особенностями эстетической установки композитора.

Таким образом, стилевой синтез означает присутствие в каждом произведении, в каждом стилевом образовании переосмысленных, усвоенных знаков предшествующих и «чужих» стилей; как прямое воплощение взаимодействия автора и традиции он является, в сущности, способом существования музыкальной культуры. Можно говорить и в том, что явление стилевого синтеза смыкается с явлением полистилистики. Последняя предстает разновидностью стилевых взаимодействий в контексте творчества отдельного автора и композиции отдельного произведения. Термин «полистилистика», как известно, был введен А. Шнитке, то есть отразил потребности прежде всего композиторского сознания. Шнитке понимал полистилистику и широко — как способ диалога с музыкой, в частности с ее стилевым прошлым, — и весьма конкретно — как ряд приемов, таких как цитирование, стилевая адаптация, аллюзия, коллаж, некоторые другие. Но важнее всего для полистилистики, в том ее качестве, которое подчеркивает Шнитке, способность выражать смысловое противостоя-

ние внутри образа, создавать интонационное напряжение, вплоть до трагедийного, совмещать несовместимое.

Следовательно, полистилистика призвана выявлять (создавать) дистанцию между «своим» и «чужим» стилевым материалом, обострять границы между стилевыми слагаемыми образа, декларировать не-тождественность стилевых установок. Тищенко скорее снимает, нежели усиливает дистанцию между «своим» и «чужим» в музыке. Он склонен не к эгоцентризму, а к растворению своего творческого «Я» в тех музыкально-стилевых сферах, которые, как показывает история музыки, никому лично не принадлежат... В этом отношении метод Тищенко обнаруживает сходство с методом Валентина Сильвестрова. С другой стороны, композитор обращается к достаточно известным стилевым сферам, то есть к таким, которые утвердились в роли носителей значимых, весомых музыкальных смыслов, могут быть узнаны в этом качестве, способны становиться «знаковыми».

Таким «знаковым» стилевым материалом в области жанра квартета являлась для Тищенко, прежде всего, музыка Шостаковича. Между данными композиторами возникает общность идейных позиций, которая отражена в наличии трагической концепции и в провозглашении высоких этических идеалов, а также общность композиционных приемов, а именно:

а) противопоставление континуумного и дискретного звучания, наиболее частое в связи с противопоставлением тематизма вокально-речевого и инструментального происхождения, которое используется для воплощения полярных образных сфер;

б) выбор жанрово-семантических прототипов, таких как монолог-речитатив, скерцо, марш, хорал и так далее;

в) использование цикличности с разнообразными средствами создания тематических арок между частями;

г) особое применение приемов артикуляции и громкостной динамики: преобладание легатного звукоизвлечения и «тихой» динамики при воплощении монологического тематизма и стаккатного звукоизвлечения, специфических приемов — например, удара древком смычка по деке во второй части Первого квартета — и «громкой» динамики при воплощении образов моторно-скерцозной сферы.

Следование за стилистикой квартетного письма Дм. Шостаковича наиболее заметно в Первом квартете, представляющем собой трехчастный цикл *Andante mesto* — *Allegro giocoso* — *Lento*. Сразу обращают на себя внимание медленное завершение опуса и скер-

позный характер подвижной средней части, а также миниатюрные размеры частей и лаконизм цикла в целом. Крайние части цикла сближает монологический характер. Внутри частей возникает тематический контраст, но скорее сопоставительного картинного типа; также присуще тематизму диалогическое интонационное расслоение. Так, первая тема первой части начинается как соло альты и содержит восходящие интонации малой секунды, уменьшенной квинты, сменяющиеся нисходящим движением по минорному трезвучию, то есть обладает вопросом-ответной структурой. Вторая тема (ц. 4) звучит у виолончели и альты в маршевом характере и оттеняется прерывистым движением первой и второй скрипок. Первая тема второй части представляет собой ритмически прихотливое скерцозно-стаккатное движение первой скрипки шестнадцатыми на строгом мерном «маршевом» басу (подчеркнутом форшлагами). Вторая тема (вводимая *glissando* скрипок) — распевная, ноктюрно-образная, с ремаркой *dolce*, особенно любимой и Шостаковичем, и Шнитке — основана на четком функциональном разделении партий скрипок, ведущих мелодию, альты, создающего раскачивающуюся фигуру аккомпанемента, и баса (виолончели), служащего гармонической опорой. Один образ сменяет другой, и лишь в третьей части наметится эффект конфликтного столкновения контрастных тематических начал: между основным образом, выразительной мелодией первой скрипки с нисходящим октавным ходом и подчеркнутой интонацией опевания (с ремаркой *espressivo*) и агрессивной жесткой темой хорального склада, в которой хроматизируется, форсируется эта же интонация опевания, приобретая характер коллективного «выкрика» (ц. 28).

В негативно трактованной хоральной теме аккумулируются приемы *glissando*, ритмические пунктиры, высокая громкостная динамика, которые таким образом заявляют о себе как об особых драматургических знаках. Однако данный образ, как своего рода эмоциональный «взрыв», сникает, исчезает в «гранд-паузе», после чего возобновляется тихое, здесь засурдиненное, звучание кантиленной темы — у первой скрипки, как и вначале, что ее определенным образом персонифицирует. Она звучит на фоне хоральных педалей трех остальных струнных голосов, восстанавливающих позитивную семантику хорального прообраза. Квартет завершается *morendo*, то есть следует модели коды-истаивания Шостаковича, создавая тихую — катарсическую — кульминацию цикла.

Уже в Первом квартете Б. Тищенко интерпретация хоральной сферы подтверждает связь с принципами квартетного письма Шостаковича. Как и в квартетах Шостаковича, хорал в качестве жанрового прообраза становится бифункциональным. С одной стороны, он взаимодействует с речитативно-монологическими построениями, обобщая их в границах одного положительного образа (так используется хорал в первой части). С другой стороны, хоральная сфера остраивается, приобретает отрицательные семантические функции (в таком виде хорал появляется в третьей части). Ведущую роль хоральных прообразов мы обнаруживаем и во Втором квартете. Хорал (причем большей частью в своем формульном выражении) выступает в качестве одного из основных источников образности в первой, второй и четвертой частях. Третья часть, лишённая хорального тематизма, — область моторной скерцозности.

Первая часть квартета написана в сонатной форме с традиционным сопоставлением образных сфер главной и побочной партий. Главная партия — образ энергичный, действенный, объединяет жанровые признаки маршевости и танцевальности. Основная тема у первой скрипки содержит два восходящих хода на чистую кварту, поступенное нисходящее движение шестнадцатыми нотами. В связующей партии, которая в целом, по образному тону, примыкает к сфере главной, утрирован колорит маршевости (тематизм образуется резкими механистическими аккордами ансамбля инструментов, которые перерываются четвертными паузами, на фоне которых затем появляется фигура из четырех шестнадцатых у первой скрипки).

Контрастную образную сферу представляет побочная партия (*dolce*). Первый ее этап — лирическая тема у первой скрипки в объединении с темой, изложенной крупными длительностями (целыми и половинными нотами) с характерными секундовыми и квартовыми ходами. Эти ходы положены в основу второго раздела побочной партии, где она излагается в октаву у первой и второй скрипок как хорал-речитация, с преобладанием целых длительностей в сопровождении квартовых раскачек в партии виолончели (ц. 15), которая позже обретет и монологическую кантиленную выразительность (ц. 16–19). В своих истоках этот образ связан с культовой монодией. Именно архаически трактованный хорал в формульном стилистическом выражении и «нездешнем», отстраняющем тихом (*pp*, *smorzando*) звучании представляет заключительную партию (ц. 20).

Хоральность в экспозиции первой части квартета входит в одну с тематизмом вокального (аризно-романсового) происхождения образную сферу и контрастирует с действенным, волевым образом сферы главной партии. В разработке — в разделе Largo (ц. 45), в кульминационной зоне — хоральный тематизм звучит на FFF и проявляет общность с темой главной партии, представленной в ритмическом укрупнении. Однако в репризе хоральные мотивы звучат в своем первоначальном образном значении (на динамике PP, smorzando).

Вторая часть, Largo, открывается торжественным вступлением, тематизм которого образуется путем «наслаивания» гармонических чистых квинт с подъемом «из глубины» нижнего регистра в сочетании с пантеистическими (с оттенком пентатоничности, напоминающим о «теме птицы» в третьей симфонии Онеггера) репликами первой скрипки. Эта тема будет использована в четвертой части, где гармонические квинты образуют основу *Vasso ostinato*. Основная тема второй части, песенно-аризного характера, в процессе своего развития подводит к кульминации (ц. 15), напряжение которой достигается путем одновременного проведения фигуративных шестнадцатых у первой скрипки и хора в трех нижних голосах. Причем хоральный тематизм образуется «чистыми» гармониями трезвучий C — dur'a, Es — dur'a, fis — moll'я, As — dur'a; в таком виде он будет использован в четвертой части.

Фактурное решение кульминации указывает на применение приема «единовременного контраста», когда хоральному звучанию нижних голосов противостоит экспрессивная фигурация первой скрипки. Хорал, благодаря ясности и простоте гармонического звучания, выступает в качестве положительного образа. Дальнейшее развитие тематизма приводит к повторению хоральной темы вступления на полутон выше (ц. 20), которое заканчивается утверждающим звучанием на FFFF. В заключительном разделе части тема вступления звучит еще на полтона выше (P). Таким образом, на протяжении второй части квартета хоральный тематизм многократно закрепляется в своем положительном значении (прием повторения темы на новой высоте в данном случае может быть трактован как смысловое «восхождение — поднятие»).

Третья часть не содержит хоральных прообразов, поскольку является сферой скерцозных образов с «отрицательной» семантикой. В тематизме преобладают моторно-инструментальный характер с чертами маршевости, диссонантное звучание, «громкая» динамика

(FF, FFF) и те приемы звукоизвлечения (*pizz.*, *glissando*), которые стали типичными для воплощения скерцозной сферы в творчестве Шостаковича и Тищенко. В начальном образе третьей части воспроизведены интонации связующей партии первой части, что подчеркивает интонационное единство цикла.

Областью доминирования хоральной сферы становится четвертая часть. Она начинается с решительного утверждения хорала (FF). Сформированный во второй части гармонический остов выстраивается в восьмитактовую тему, за которой идут одиннадцать вариаций на *basso ostinato*. В процессе варьирования фактура расслаивается, средние голоса приобретают более подвижный, лирический характер. С ц.10 к ним присоединяется хоральная мелодия с поступенным нисходящим движением у первой скрипки. С ц.14 виолончельный голос исполняет гаммообразные пассажи шестнадцатыми, лишь на сильных долях тактов опираясь на ключевые звуки *basso ostinato* (с, Es, fis, As); после этого мелодия хорала переходит в средние голоса в окружении подвижных фигураций первой скрипки и виолончели. Заканчивается эпизод вытеснением хоральности тематизмом моторно-инструментального характера, основанным на жестком механистическом ритме. Однако с ц. 21 хорал восстанавливается в звучании FF. Coda (ц. 23) строится на теме хорала (в том виде, в котором он звучал во вступлении ко второй части) в динамике от звучания на *pp* к утверждающим восклицаниям на *ffff*. Таким образом, положительный выход драматургического процесса представлен композитором путем толкования сферы хоральности как символа высшей гармонии, то есть в понимании, родственном баховскому.

Третий квартет — четырехчастный цикл с тенденцией слияния в одночастность (три первых части идут *atassa*) и тематической аркой между первой и четвертой частями. Первую часть можно трактовать как попытку построения некоторого «микромира». Основная тема, которая преподносится единогласно (целыми нотами), опирается на интервалы чистых октавы и квинты, которые способствуют архаическому характеру звучания. Данная часть построена по принципу полифонических вариаций, в процессе которых основная тема «обрастает» голосами, вследствие чего расслаивается ее смысловое значение. Причем интонационное строение интерпретирующих голосов обнаруживает близость к *риторическим* фигурам (к мотивам, подобным мотиву креста, к секундовым интонациям *lamento*), что заставляет вспоминать о принципах хоральных обработок Баха.

Вторая часть уже привычно переводит в скерцозную сферу с «отрицательной» семантикой, обусловленной дискретным тематизмом с характерными исполнительскими приемами (*glissando*, *stacc.*, *pizz.*). Некоторые моменты звучания вызывают ассоциации с танцевальными жанровыми прообразами (большей частью за счет ритмических формул), однако возможность подобных ассоциаций подавляется смысловой новизной темброво-сонорного тематизма, который начинает преобладать. Третья часть — сосредоточение смыслового напряжения, конфликтности, разработочности, чем объясняются фугообразное, с элементами маршевости, строение ее темы, полиритмия, напряженное диссонантное звучание вертикали. Полифоничность, линейность развития в третьей четверти формы переходит в двухпластовую фактуру (один пласт — взволнованный голос первой скрипки, второй — мерные аккордовые «удары» остальных голосов квартета). Этот прием, характерный для стиля Шостаковича, содействует передаче предельного напряжения противостояния, после чего дальнейшее разработочное движение, прерываемое «звучанием» генеральных пауз, приводит к репризе основных тем.

Четвертая часть выполняет функцию тихой коды цикла. Исход трагических событий в данном квартете — обращение к идеалу «актуально-прекрасного»: диалог «согласия» двух скрипок, решенный с помощью тематизма кантиленно-ариозно-романсного плана с характерной интонацией «покачивания». Возрождение темы первой части в контексте этой тихой гармонизирующей музыки символизирует примирение «внутреннего» и «внешнего» планов бытия. Интересен эпизод (ц. 65) в четвертой части, решенный как противопоставление октавных унисонов у альты — виолончели (FF) и терцовой интонации, которая переходит в октавную на *PPP* у первой и второй скрипок. Он воспринимается как противопоставление коллективного и личного и вызовет ассоциации с редуцированной хоральной сферой, одновременно напоминая о приеме «полифонической динамики» в квартетах Шостаковича. Исходом этого диалога становится воспроизведение первоначальных интонаций четвертой части.

Таким образом, в Третьем квартете, наряду с тематизмом вокально-речевого и инструментального происхождения, используется еще один тип интонирования, который в поздних квартетах Шостаковича лишь намечен, — темброво-сонорный. Конфликтность, смысловое напряжение в квартете реализуется за счет противопоставления жанрово-определенного, преимущественно вокального происхождения,

тематизма и темброво-сонорного комплекса. Переходной становится танцевально-скерцозная сфера, которая используется в традициях Шостаковича и адресована преимущественно отрицательной образности.

Отталкиваясь от традиционных жанровых сфер, Тищенко идет в сторону сонористических наплывов («хроматических шумов»), которые ассоциируются с образами хаоса. В связи с такой семантикой сонорики особую выразительность приобретают паузы («звучание тишины», используются в наиболее разработочной третьей части цикла). Выразительные интонационные комплексы в тематизме квартета предельно сжаты (это своего рода микромотивы). Лейтинтонационное значение приобретают секундовые ходы — как риторическая формула страдания, унисонно-октавные ходы (и гармоническая вертикаль, которая определяется ими), которые выступают как «знак» объективности, общего порядка.

Тищенко может придавать особую экспрессию даже одному звуку (примером служит ц. 22 второй части, где легатно протяжные звуки противостоят дискретной фактуре скерцо, что свидетельствует еще об одной возможности приема «единовременного контраста»).

Существенным отличием творческих средств Тищенко и Шостаковича является различный исход — завершение и решение — трагического «события». Если в поздних квартетах Шостаковича ощущение трагедийности личного бытия становится итогом драматургического процесса, то для Тищенко нормативным становится положительное, лирически проясненное, завершение цикла. В первом квартете в третьей части первоначальный позитивный образ воскрешается в утвердительном значении после вторжения агрессивного хорального фактурного комплекса. Второй квартет заканчивается утвердительным звучанием хора в семантическом положении высшего позитивного начала. В третьем квартете проясняющей и примиряющей является вся четвертая часть, решенная как диалог согласия двух скрипок.

Как Шостакович, Тищенко опирается на традиционные жанровые прообразы (речитатив, скерцо, марш, хорал и др.), однако в его произведениях жанровые прототипы оказываются общими и обобщающими знаками исторических стилей. Шостакович в своем творчестве более склонен к переосмыслению традиционной жанровой семантики (например, к наделению жанровых образов смыслом, не тождественным их семантической программе, к толкованию скерцо и жанров популярной музыки как резко отрицательной образной

сферы и др.), подчиняя известные смысловые прототипы специфическим средствам авторской оценки. Тищенко же пользуется уже известными музыкальными смыслами, которые сложились в рамках тех или других стилей, как органичными и для его музыкального мышления, что предопределяет более «спокойный», «объективный» тон его музыки.

В квартетах Тищенко стилевые знаки особенно уплотнены, их развитие сокращено до афористичности. Такой, редуцированной до формульной краткости, предстает и хоральная сфера (в Третьем квартете). Тем не менее, ключевые интонации и в Третьем квартете можно связать с двумя аспектами интерпретации хорального прообраза, унаследованными Тищенко от Шостаковича, а именно — с лично-аффективным и объективно-надличностным. Но только последнее Тищенко трактует в позитивном плане, воспринимая идею Вечности как вполне «человечную», утешительную...

Таким образом, в отличие от Шостаковича, объективно-надличностное Тищенко не склонен трактовать как дегуманизованное и враждебное человеку. Восприняв два уже упроченных традицией «прочтения» хоральности (как религиозного символа высшего порядка, с одной стороны, и лично-трагедийного, с другой), Тищенко в своем творчестве открывает возможности их синтеза. В этом обнаруживается способность композитора ощущать прошлое как живую реальность, его обращение к историческим универсалиям музыки, а также важные для осуществления стилового синтеза «эстетика неизбегания» и «сильный дар ассимиляции» [1, с. 141].

Позитивное решение драматических коллизий, подъем над ними становится своеобразным «семантическим инвариантом» квартетов Тищенко, который он сохраняет, распространяя и усложняя, в трактовке симфонического «большого» цикла, благодаря этому подчеркивая принципиальную важность данного инварианта для своего творчества в целом. Следовательно, жанровая форма квартета становится способной воздействовать на другие, более широкие и общие жанровые сферы музыки.

Возрастание роли авторской поэтики, лично-авторских стилизованных намерений, стремление автора по-своему трансформировать каноны избранной жанровой формы усложняют, хотя и не отменяют, возможность типизации содержания жанра, то есть возможность жанровой традиции. Можно согласиться с тем, что творчество современных композиторов ставит исследователей перед проблемой

находження кожний раз, для кожного автора окремо, особого пути аналітичного аналізу музики і особливостей мови обговорення цієї музики... Якщо на протязі ряду століть музика, як визначена область жанрово-стильового досвіду, розвивалась від авторитету (як сили колективної звички) до авторства (як проявленню особистого стилю), то останні десятиліття свідчать скорше про зворотний процес — про рух від авторського початку, який частіше стає предметом довіри — в порівнянні з колективним досвідом, — до нового музичного авторитету. Не відмовляючись від власного, яскраво індивідуального авторського ставлення до квартетного письма, Б. Тищенко одночасно сприяє створенню визначеної жанрової традиції, виробляючи і розвиваючи ідеї і композиційний досвід Дм. Шостаковича.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кац Б. О музиці Бориса Тищенко. — М.: Радянський композитор, 1986. — 189 с.
2. Сохор А. Теорія музичних жанрів: завдання і перспективи // Теоретичні проблеми музичних форм і жанрів. — М.: Музика, 1971. — С. 292–310.
3. Сыров В. О стилі Б. Тищенко // Проблеми музики ХХ століття. — Горький, 1977. — С. 124–156.

Терешина-Ошека М. Стильова еволюція жанрової форми струнного квартету в творчості Б. Тищенко. Основою даної статті є дискурсивний музикознавчий досвід вивчення творчості Б. Тищенко, що дозволяє ставити питання про суттєві відмінності явищ стильового синтезу і полістилістики. Доводиться, що, незважаючи на очевидність використання чужих стильових прийомів і «різностильові» прояви створених ним музичних образів, поняття полістилістики постає спірним по відношенню до авторського музичного мислення композитора. Мета статті: уточнити зміст поняття стилю, стильового синтезу, полістилістики стосовно авторської поетики Б. Тищенко, реалізованої в жанровій формі струнного квартету.

Ключові слова: стиль, стильовий синтез, авторський стиль, полістилістика, жанрова форма, струнний квартет.

Tereshina-Osheka M. Style evolution of the generic form of the string quartet in the creativity of B. Tishchenko. The basis of this article is the discursive musicological experience of the study of creativity B. Tishchenko, which makes it possible to raise the question of the essential differences in the phenomena of style synthesis and polystylistics. It is proved that, despite the obvious use of foreign style techniques and the «style difference» of the musical images created by him, the concept of poly-

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.