

МОДИФИКАЦИЯ ДЖАЗОВЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СТИЛЕЙ: ОТ ИМПРОВИЗАЦИИ К НОТНЫМ ТЕКСТАМ

Львова И.Г.

ГОУ «Московский Государственный институт культуры», Москва, Россия, e-mail kanc@mgk.org

В статье анализируется вопрос о возможности освоения различных джазовых стилей в фортепианном классе музыкальных школ. Установлено, что преподавание джаза может быть успешно реализованным в ходе модернизации научно-теоретического подхода к проблеме организации джазовых фортепианных стилей. Опираясь на современные музыковедческие исследования из области джазоведения в ракурсе взаимодействия джазовых жанров и стилей, автор позиционирует музыкальный жанр, как вид своеобразной обобщающей объективной субстанции и определяет импровизационные стили, как, своего рода, выступающие типы (или фрагментарные характеризующие элементы типов) субъективных показателей обобщенной стилиевой категории. Автор полагает, что в связи с возникновением «нотного джаза», его лаконичных образцов, происходит формирование новой стилиевой формации – интерпретационного фортепианного джазового стиля.

Ключевые слова: джазовые импровизационные стили, фортепианное образование, стиль, жанр, модификация, джазовый интерпретационный стиль.

MODIFICATION OF JAZZ PIANO STILIES: FROM IMPROVISATION TO MUSICAL SCORES

Lvova I.G.

The Moscow State institute of culture, Moscow, Russia, an e-mail kanc@mgk.org

The article contains the analysis of the perspectives in learning different jazz styles on fortepiano classes in music schools. It is found that learning jazz fortepiano could be successfully brought to life only in case of modernization of scientific and theoretical approaches to fortepiano jazz styles organization. While basing on the modern music science researches in the field of jazz science in the sphere of the interplay of jazz genres and styles, the author represent the musical genre as a sort of generalized objective substance and determines the improvisation styles to represent the type (or fragmental characterized elements of types) of subjective exponents of the generalized stylistic category. The author supposes that by forming of the "note jazz next.", a new stylistic formation – interpretational fortepiano jazz style appears.

Keywords: improvisational jazz styles, fortepiano education, style, genre, modernization, interpretational jazz style.

Импровизационная сущность джазовой музыки всегда будет способствовать возникновению возможностей ее постоянного стилиевого обновления. В связи с этим, существующее в настоящее время колоссальное количество разнообразных стилей – от архаических (например, фортепианных ранних известных как бареллхауз, хонки-тонк(и) – фортепиано) вплоть до фри-джаза, модального джаза и джаз-рока, постмодернистских течений – с одной стороны, расширяет музыкальный горизонт современности до необъятного масштаба, с другой – осложняет изучение этого вида искусства, а также способствует сдерживанию развития методико-педагогической линии данного направления.

В этой связи, на наш взгляд, для плодотворной педагогической работы по освоению джазовых фортепианных стилей *необходим поиск наиболее точных «стилевых опор»*, способных быть надежными ориентирами в вихревом потоке импровизационного джазового стилиеобразования.

Необходимо отметить, что разграничение стилей в искусстве происходит, прежде всего, на основе определения *общих, типичных черт* различных произведений, то есть, на основе типичных ментальных представлений художественно-творческих личностей какой-либо эпохи или времени, воспроизведенных ими в их практической деятельности. Изучение «общности» в стиле немаловажно и приоритетно, так как именно этот ракурс в исследовании может приблизить реализацию задачи, суть которой заключается в способности и возможности стиля быть практически многократно воспроизводимой объективной субстанцией, полезной в практической исполнительской и педагогической деятельности [3], [5].

Безусловно, проблема выявления «общего» и «особенного» в джазовых стилях должна осуществляться на основе определенных выводов современных исследований. Наиболее значимыми в ракурсе решения данной проблемы становятся научные работы из области искусствоведения и джазоведения, которые характеризуют процесс стилеобразования именно с этой точки зрения [4].

На наш взгляд, наиболее приемлемой для практической ориентации в области преподавания джазового стиля является теоретическая концепция С. Амирхановой, в которой предлагается жанровую сторону художественного мира джаза обозначить как связанную с «объективной» (или «объектной») стороной содержания. Исследователь полагает, что стилевую сторону художественного мира джаза вполне определенно можно связать с «субъективным» (или «субъектным») содержанием, поскольку она показывает и строит этот мир с акцентом на субъективное... видение-высказывание [1].

Рассуждая о так называемых «терминологических метаморфозах», в том случае когда «жанры» именуется «стилями», автор справедливо подчеркивает, что они (метаморфозы) объясняются «теми процессами взаимодействия жанра и стиля, которые мы наблюдаем в джазе: блюз (жанр), попав в джаз, становится стилем, сохраняя при этом и жанровые конструктивные элементы» [1,133].

Действительно, процесс «перевоплощения» джазовых жанров в джазовые стили достаточно очевиден и подтверждается примерами огромного числа джазовых импровизаций, восходящих, прежде всего, к обработке афроамериканских танцевальных и песенных тем, причем этот факт отмечается практически всеми исследователями – джазоведцами и искусствоведами и является неоспоримой реальностью.

Джаз как бы «отталкивается» от жанра и делает свою «импровизационную карьеру», обогащаясь новыми музыкальными стилевыми находками (например, негритянский фольклорный блюз, или такие европейские жанры, как баллада и вальс; в джазовых произведениях (импровизациях и джазовых нотациях) почти всегда остается отпечаток

присутствия того или иного жанра). Исследуя традиционный джаз начала XX века, можно отметить, что он довольно часто принимает облик то маршеобразной музыки, то песенно-блюзовой, танцевальной, балладно-декламатичной музыки и т.п.

Важно рассмотреть и такое явление, когда авторы джазовых композиций дают названия своим произведениям, используя название какого-либо жанра. Например, среди примеров джазовых пьес и импровизаций традиционного фортепианного джаза известны такие, как: «Honky Tonk Train Blues» М.Л. Льюис, «Boogie Woogie Blues» А. Эммонса и др. Указание в названии на жанровую основу дает и автор знаменитой «Rhapsodi In Blue» Дж. Гершвин. Также довольно распространены в современной отечественной музыкальной литературе, предназначенной для обучения детей, джазовые пьесы с такими названиями, как: «Баллада», «Регтайм», «Джазовый вальс» и т.д.

Вероятно, джазовые музыканты, имея потребность найти некоторую опору в музыкальном импровизационном развитии, бросают своеобразный «якорь», и тем самым стараются наиболее полно представить слушателю и исполнителю содержательную сторону своего опуса. Также можно предположить, что творчески переосмыслив определенные идеи, внедряя в свой опус музыкальные новшества (из которых, в конце концов, и могут organizоваться какие-либо стили), авторы стремятся все же оставаться «в джазе», принимая его традиционную установку: находиться близ своей жанровой основы, держаться определенной канвы, быть в определенной нише, опираясь на содержательную сторону жанра.

Исследуя стили в джазовой музыке, в основном, все джазологи наиболее склонны к обобщению современных джазовых инструментальных стилей, определяя их общее стилевое направление, в том числе и сольного музицирования вне оркестра. Причем, особо отмечены и как бы «зарегистрированы» исследователями джаза те музыканты-аранжировщики или композиторы - исполнители, которые внесли свой творческий вклад, свое влияние в организацию того или иного стиля. Поэтому, чаще всего, выделяя какой-либо стиль в джазовой музыке, музыковеды приводят своеобразный «список» имен инструменталистов, «поддерживающих» какое-либо творческое стилевое проявление или направление в джазе. Это явление, вероятнее всего, можно счесть за определенную закономерность ввиду реального происхождения джаза и его существования «под знаком оркестра».

Например, перечисляя стили современного джаза, Ю.Г. Кинус в своем исследовании [2] не уделяет внимания сугубо аутентичным (подлинным) фортепианным стилям, определяя их в русло всеобщего движения джазовой музыки, где фортепиано отмечается в функции, «подкрепляющей» процесс организации стилей, которые оформлялись в оркестре определенными творческими «лидерами», а также в функции «учредителя» нового стиля,

дающее «стильное» направление всему коллективному образованию музыкантов. При этом автор как бы подразумевает наличие фортепианных исполнительских стилей и определяет тех импровизаторов - пианистов, при влиянии которых происходило развитие того или иного джазового стилевого направления:

Традиционный джаз – Джеймс П. Джонсон, Эрл Хайнс; *Свинг* – Арт Тейтум, Тедди Уилсон; *Переход к бопу* – Нэт «Кинг» Коул; *Боп* – Телониус Монк, Бад Пауэлл, Эл Хэйг; *Переход к кулу и Уэст-коусту* – Лени Тристанно;

Уэст-коуст – Дейв Брубек; *Хард боп* – Томми Флэнэгэн, Хорэс Силвер, Рэд Гарлэнд; *Переход к модальному джазу и фри-джазу* – Билл Эванс, Сесил Тэйлор; *Сосуществование хард-бопа, фри-джаза и модального джаза* – Билл Эванс, МакКой Тайнер, Сесил Тэйлор; *Джаз середины 60-х* – Херби Хэнкок; *Переход к джаз-року* – Джо Завинул; *Джаз конца 70-х* – Кейт Джарретт, Херби Хэнкок, Чик Кория, Джо Завинул [2].

Невероятно даже предположить, что каким-либо исследователем джаза может быть сведен до «абсолютного» числа огромный арсенал импровизационных фортепианных джазовых стилей. Это, собственно, будет и невозможно, так как джазовые стили, ввиду своего основного импровизационного характера существования в искусстве, всегда имеют потенциал творческого развития и способны к обновлению (об этом упоминалось нами выше).

Но в связи с этим, однако, важно подчеркнуть, что существующие фортепианные джазовые стили должны иметь свою организованность и вектор развития; должны быть подчинены определенным принципам и исполнительским правилам; должны быть упорядочены и обобщены, и только в этом случае освоение джазовых фортепианных стилей будет успешным и плодотворным.

Имея ввиду тот факт, что искусствоведами были зафиксированы стили фортепианного джаза, которые формировались или создавались, в основном, в импровизационном творческом процессе, стоит аргументировать положение, что эти стили должны быть переосмыслены с точки зрения возникновения джазовых нотаций, и создания джазовых произведений для фортепиано, т.е. с приходом наиболее лаконичных образцов джаза, способных существенно продвинуть процесс преподавания фортепианного джаза.

Стоит отметить, что нотная фиксация фортепианного джаза весьма упрощает процесс передачи стилевой информации, а также наиболее аргументирует, конкретизирует элементы – показатели джазового стиля (или джазовых стилей). Необходимо уточнить также, что обнаружение стиля будет:

а) довольно точно осуществляться преимущественно по принципу анализа нотных образцов фортепианных джазовых произведений (визуально);

б) наиболее вероятным с точки зрения обнаружения в нем фрагментарных характеризующих элементов (совокупленных со стороны его субъективной и объективной организации).

Анализируя и исследуя процесс джазового стилеобразования в джазовых фортепианных нотациях, можно определить, что формулирующие инстанции жанровых показателей стиля обычно проявляются в джазовых нотных текстах элементарно: 1) в метре; 2) в темпе; 3) в мелодической интонации; 4) в форме.

Разновидности выразительных средств, присущих тому или иному импровизационному джазовому фортепианному стилю, могут выступать графически в джазовых нотных текстах и быть наглядными благодаря, например, записи элементов особенностей джазовых конфигураций ритма или узнаваться в особенностях мелодического и гармонического образования; в особенностях синкопирования, а также в особенностях динамического развития, штрихах, текстовых ремарках и т.д.

В связи с этим, в рамках модификации существующих импровизационных фортепианных джазовых стилей (в связи с нотацией джаза), можно определить жанр, как обобщающую, объективную субстанцию в новом джазовом стиле (стилях), и обосновывая существующие импровизационные стили, как субъективные показатели обобщенной стилевой категории, возможно определить и зафиксировать другой (другие), (детерминированный на основе объективных и объективных показателей) вид (виды) фортепианных джазовых стилей.

Обсуждая, таким образом, по существу, проблему «перерастания» фортепианных джазовых импровизаций в т.н. джазовые опусы, стоит отметить, что в настоящий момент в ряду последних обнаруживается весьма обширное количество:

- 1) фортепианных пьес – лаконичных «сплавов» всевозможных аранжировок и переложений оркестровых композиций знаменитых импровизаций;
- 2) самостоятельных фортепианных произведений, созданных под влиянием джаза;
- 3) фортепианных джазовых произведений композиторов, получивших в музыке и в своем названии ориентацию на какую-либо жанровую первооснову.

Важно подчеркнуть, что среди имеющихся джазовых фортепианных нотаций уже существует большое количество джазовых произведений, рекомендованных для педагогической работы в области фортепианного обучения.

Таким образом, в настоящее время в фортепианном джазе существует такой джазовый стиль, который реализуются в нотных джазовых образцах и имеет факторы (принципы) своей организации по которым возможно его научно установить, который

целесообразно обозначить и определить как *«джазовый интерпретационный фортепианный стиль»*.

Список литературы

1. Амирханова С. Джаз как искусство артистического самовыражения: дисс. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2009. – С. 133 -134.
2. Кинус Ю.Г. Джаз: истоки и развитие : учеб. для вузов. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – С.478 – 479.
3. Майковская Л.С. Музыкально ориентированное поликультурное образование как основа формирования этнотолерантности педагога – музыканта. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. – Т. 19 №3. -- С. 271-275.
4. Николаева А.И. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. для вузов. -- М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. -- С.201 -239.
5. Сохор А.Н. Стиль, метод, направление. К определению понятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып 4. – М., 1965. -- С. 3 -10.

Рецензенты:

Есаков В.А., доктор культурологии, профессор, проректор по научной деятельности и попечительскому совету, Московский государственный институт культуры, г.Москва;

Майковская Л.С., д.п.н., профессор, зав. кафедрой музыкального образования, Московский Государственный институт культуры, г.Москва.