

*На правах рукописи*

ЛУБЯНАЯ Елена Владимировна

**Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков:  
истоки, тенденции, индивидуальности**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2014

Работа выполнена на кафедре теории музыки в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова

Научный  
руководитель

доктор искусствоведения, профессор  
**Тараева Галина Рубеновна**

Официальные  
оппоненты:

**Саввина Людмила Владимировна**

доктор искусствоведения, профессор,  
проректор по научной работе, Астраханская  
государственная консерватория (академия),  
профессор кафедры теории и истории музыки

**Шак Фёдор Михайлович**

кандидат искусствоведения, консерватория  
Краснодарского государственного  
университета культуры и искусств, доцент  
кафедры музыкальных медиатехнологий

Ведущая  
организация

Тамбовский государственный музыкально-  
педагогический институт им. С.В.  
Рахманинова, кафедра истории и теории  
музыки

Защита состоится «30» июня 2014 года 14.00 часов на заседании  
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной  
консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской  
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан 20 мая 2014 года

Учёный секретарь

диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

## Общая характеристика работы

*Актуальность темы исследования.* В современном джазе, основные черты которого складываются на рубеже XX-XXI вв., особое внимание привлекает творчество пианистов. Они занимают лидерские позиции в джазовом музицировании, часто и активно выступают в сольных концертах. Наряду с концертирующими именитыми мастерами – Х.Хэнкоком, Ч.Кориа, М.Тайнером – мощно заявило о себе молодое поколение талантливых музыкантов. Это Э. Джангиров, Х. Уехара, Б. Гочиашвили, Т. Амасян, В. Айер, А. Л. Нусса, Р. Гласпер и многие другие.

Музыкальная жизнь джазовых пианистов сегодня во многом связана с форматом сольного творчества – сольные концерты, сольные номинации в фестивалях по всему миру, записи сольных дисков, саунд-треков для киноиндустрии, участие в новых по облику концертных шоу. В связи с резонансом у публики, воспринимающей пианистов не только как лидеров ансамблей, но и самостоятельных, оригинальных творческих личностей, сольное фортепианное искусство становится одним из важных направлений в современном джазе. Это активно развивающаяся область в джазовом пространстве, существующая наряду с главной формой джаза – ансамблевым музицированием. Сольные фортепианные композиции сегодня широко представлены на концертной сцене и в записи альбомов. Один или несколько сольных релизов – неотъемлемая часть творческой деятельности практически всех ведущих пианистов современности и подтверждение уровня их зрелости.

С одной стороны, это явление связано с исконными джазовыми традициями – в нём явно обнаруживаются преемственные связи с различными стилевыми направлениями фортепианной джазовой культуры прошлого столетия. С другой стороны, сольное музицирование в джазе сегодня тесно смыкается с классической концертной культурой. Востребованные на мировой сцене академические пианисты-виртуозы охотно и успешно импровизируют, играют джазовый репертуар, выступают в «смешанных» презентациях. Джазовые пианисты тоже исполняют академический репертуар, демонстрируя разнообразные аранжировки классики от Баха до Булеза и Штокхаузена. На фоне чрезвычайно характерной и популярной в начале нового века традиции академических пианистов играть виртуозные переложения, родственные, по существу, импровизациям, всё взаимодействует, образуя явления, которые теоретики джаза называют «world music», «contemporary jazz» и прочими новыми понятиями.

Пёстрая и многообразная современная картина творчества джазовых пианистов пока не получила достаточного освещения в научной литературе. Информационное пространство сегодня предоставляет обилие биографических сведений и фактов творческой жизни. Широко доступны самые разнообразные аудио- и видео материалы – не только студийные альбомы, но и записи концертов, репортажи с фестивалей, трансляции конкурсов из разных стран. При подробном знакомстве с этой средой неизбежно возникают вопросы, проступают проблемы, требующие научного осмысления.

В одном художественном пространстве сосуществуют непрерывно растущий уровень техники джазового пианиста-виртуоза и стремление к концептуальному тексту, интеллектуально изощённому расчету в его создании. Продолжается традиция демонстрировать изобретательную обработку стандартов в спонтанной импровизационной стихии. Но она стоит рядом с тяготением к структурному совершенству формы импровизации, приближению её к авторской композиции. Очевидна ориентация джазового пианиста на академический формат, изысканную игру с барочными, классицистскими, романтическими, авангардными моделями. В совершенно противоположную сторону – к популяризации, демократизации, коммерческому успеху – направлено расширение границ джаза этнической экзотикой и массовой музыкальной продукцией.

Наличие этих разнообразных, порой противоречивых или даже исключаящих друг друга тенденций делает актуальным теоретическое осмысление этой новой реальности джазовой культуры.

На протяжении всей истории джаза фортепиано играло существенную роль в эволюции направлений, а пианисты становились инициаторами обновления стилей, открывателями новых путей. Сегодня они ищут новые повороты развития, не отрицая векторов, заданных музыкантами в XX в. Преемственность, предыстория, традиции – один из актуальных аспектов заявленной темы: чрезвычайно важно понять, как вызревали сегодняшние тенденции, как складывались ориентиры творчества современных джазовых пианистов.

***Объектом настоящего исследования*** является творчество пианистов в современном джазовом искусстве.

***Предмет изучения*** – характерные тенденции развития фортепианного джазового искусства, его музыкально-языковые концепции, стилевые ориентации, репертуар, особенности импровизации и композиции в свете тенденций фортепианного джаза XX в.

**Цель исследования** заключается в изучении современного джазового фортепианного искусства, процессов его взаимодействия с различными пластами музыкальной культуры рубежа XX-XXI вв.

**Задачи исследования** непосредственно связаны со стремлением:

- охарактеризовать творчество современных джазовых пианистов;
- раскрыть исторические предпосылки современного облика джазового фортепиано и его сольной разновидности;
- определить характерные черты связей между различными пластами музыкальной культуры – академической традицией, разнообразными ветвями фольклора, популярной массовой музыкой;
- проанализировать язык, техники, приемы создания текста на примерах композиций отдельных джазовых пианистов.

Сопутствующая задача данной работы заключается в привлечении электронных информационных ресурсов для получения более полного представления о творчестве джазовых пианистов, о способах реализации их творческого потенциала, о сценическом воплощении их идей и концепций.

Главными **проблемами** современных джазовых фортепианных стилей, освещёнными в диссертации, являются взаимодействие с академической музыкальной традицией и другими пластами современной музыкальной культуры (фольклором и популярной музыкой), стремление к авторской композиции, индивидуальному авторскому языку.

**Методологическую основу** исследования составил исторический подход, позволяющий рассмотреть исследуемое явление в процессе его становления на фоне общехудожественного контекста эпохи.

**Степень изученности проблемы и теоретическая база исследования.** Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI вв. пока практически не получило обстоятельного теоретического освещения. Идеи настоящей диссертации специально не разрабатывались ни в отечественной, ни в зарубежной литературе. Вопросы истории и теории фортепианного джазового искусства, проблемы индивидуального стиля музыкантов прошлого столетия освещались отечественными авторами в диссертационных исследованиях. О. Коваленко рассматривает черты индивидуального фортепианного стиля Питерсона и Монка<sup>1</sup>; Б. Гнилов исследует закономерности фортепианной джазовой пьесы<sup>2</sup>. Музыкальному языку Брубeka, его связям с академическими композиторскими школами

---

<sup>1</sup>Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке. Автореферат дис. канд. иск.-М., 1997. – 24 с.

<sup>2</sup>Гнилов Б. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940- 1950-е годы). Автореф. дис. канд. иск. - М., 1992. – 25 с.

посвящена диссертация А.Галицкого<sup>3</sup>. Исторический аспект фортепиано в джазе освещен в книге Ю. Кинуса<sup>4</sup>, творчество современных пианистов джаза Г. Рубалькабы, Дж. Кольдерацио описано в статьях Ф. Шака<sup>5</sup>. Концепцию общих типовых моделей, которыми пользуются современные пианисты в сольном и ансамблевом джазе, предложил А. Лозовский<sup>6</sup>.

Из зарубежных исследований можно назвать немногочисленные работы ряда авторов: статья о стиле Ч.Кориа М. Херциг (Herzig)<sup>7</sup>, диссертационное исследование Г. Солис о Монке и интерпретациях его композиций пианистами в конце XX в. (Solis)<sup>8</sup>. В практических пособиях, в основном, посвящённых вопросам техники игры, можно отметить авторов, склонных к обобщениям и систематизации музыкального языка и стилей: D. Baker, J. Befumo, D. Benson, J. Bergonzi, B. Boyd, J. Cocker, Ph. DeGreg, O. Diaz, B. Dobbins, R. Felts, D. Haerle, M. Harrisson, A. Homzy, H. Honshuku, A. Jaffe, M. Levin, F. Mantooth, J. Mehegan, S. Miller, S. Reilly, J. Russell, B. Taylor, J. Valerio, R. Ricker, A. Vinter, S. White, D. Limina. Из российских авторов практических пособий теоретические обобщения и характеристики частично представлены у И. Бриля<sup>9</sup>, Ю.Чугунова<sup>10</sup>, А. Рогачёва<sup>11</sup>.

Исполнительство джазовых пианистов обсуждается, в основном, журналистами и критиками различных стран – редко в проблемных, чаще обзорных статьях, рецензиях.

*Материалом исследования* послужили аудио- и видеозаписи выступлений ведущих пианистов джаза в XX-XXI вв., а также практические пособия по фортепианной игре, актуальные для темы исследования. В связи с принципиальной устной стихией джазового музицирования и практическим отсутствием письменных текстов, материал для анализа языка и приёмов составили расшифровки по слуху автора исследования, представленные в виде нотных фрагментов (примеров) в тексте диссертации.

---

<sup>3</sup>Галицкий А. Музыкальный язык джазового творчества Дэйва Брубeka. Автореферат дис. канд. искусствоведения. СПб., 1999. – 24 с.

<sup>4</sup>Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства. Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 157 с.

<sup>5</sup>Шак Ф. Эссе. Рецензии. Размышления. Сборник трудов Ф.М. Шака, – Краснодар, 2012. – 134 с.

<sup>6</sup>Лозовский А. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей [Электронный ресурс] // Национальная библиотека Украины им. Вернадского. URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Muzmyst/2009\\_9/16.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzmyst/2009_9/16.pdf)

<sup>7</sup>Herzig M. An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style. IAJE Research Proceedings, 1999. – 17 p.

<sup>8</sup>Solis G. Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making. University of California Press, Berkeley, LA, London, 2007. – 252 p.

<sup>9</sup>Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. – М., 1982. – 112 с.

<sup>10</sup>Чугунов Ю. Гармония в джазе. - М., 1980. – 152 с.

<sup>11</sup>Рогачёв А. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 128с.

**Научная новизна** настоящего исследования, таким образом, заключается:

- в обозначении характерных тенденций современной культурно-исторической ситуации фортепианного исполнительства;
- в определении направлений джазового фортепианного творчества;
- в обосновании взаимодействия джазового фортепианного искусства с другими пластами мировых музыкальных культур;
- в выявлении генезиса принципов, приёмов, входящих в арсенал современных пианистов джаза, определении их исторических предформ;
- в анализе элементов авторских стилей корифеев джаза и молодого поколения исполнителей.

**Теоретическая значимость** исследования состоит

- в самостоятельности подхода к изучению характерных явлений современного джазового фортепиано;
- во введении в научный обиход отобранной и сконцентрированной под определенным углом зрения информации о творчестве современных джазовых пианистов;
- в анализе современных музыкальных текстов с целью определения таких явлений, как индивидуальность, индивидуальный стиль;
- в прослеживании формирования моделей этих стилей на основе новаций и открытий мастеров фортепианного джаза XX века;
- в обосновании «композиционной» тенденции в сольном фортепианном джазе, характеристике пианистов-композиторов.

**Практическая значимость** исследования обусловлена возможностью введения материалов по современному фортепианному джазу в учебные курсы эстрадно-джазовых отделений колледжей и вузов – таких, как гармония, сольфеджио, стилевое сольфеджио, инструментовка и аранжировка, импровизация, ансамблевое исполнительство и т.д. Результаты исследования могут послужить основой для дальнейшего изучения истории современного фортепианного джаза, стимулировать тематику курсовых и дипломных теоретических проектов, учебных работ студентов бакалавриата и магистратуры. Анализ творчества современных джазовых пианистов может быть востребован студентами в практической деятельности по освоению языка современного джаза.

Апробация результатов исследования осуществлялась в процессе обсуждения материалов диссертации на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова; в докладах на международных и всероссийских конференциях (Тамбов, Ставрополь, Уфа, Ростов-на-Дону). Основные

положения работы изложены в 7 научных публикациях, 3 из которых в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Стремление подчеркнуть самостоятельные наблюдения и выводы данного исследования позволяет вынести на защиту диссертации следующие положения.

1. Сольное фортепианное творчество определяется процессами интеграции современного джаза в различные пласты музыкальных культур.
2. В связи с процессами глобализации национальная принадлежность джазовых пианистов не является определяющим фактором развития творчества – они стремятся к универсализму, выходят за границы локальных музыкальных культур.
3. Дифференциация характерных источников, определяющих стилистику современных джазовых пианистов, является до известной степени условной, границы не имеют четких очертаний.
4. Спонтанная форма джазового творчества остаётся импровизационной, но обнаруживает характерное тяготение к композиции; авторская сольная композиция – важный признак творчества современных джазовых пианистов.
5. Самым мощным импульсом для преобразования современной джазовой фортепианной композиции являются жанрово-стилевые модели академической музыкальной традиции, что обнаруживает себя в подходах к формообразованию, работе с музыкальным материалом, исполнительских особенностях.
6. В традиционной форме импровизации на синтаксические образцы джазовых «стандартов» обозначается тяготение к индивидуализации, приближающееся к авторской композиции.

Структура диссертации связана с этими положениями, а также целями и задачами исследования, охарактеризованными выше. Она состоит из двух глав, первая из которых – «Современное джазовое фортепиано в контексте индивидуальных стилей XX века» – посвящена характеристике истоков современного фортепиано в джазе XX в. Во второй главе – «Пианисты в джазе XXI века» – характеризуются общие черты современного джазового искусства, освещаются стилиевые предпочтения пианистов, завоевавших авторитет и признание, описываются существенные элементы языка и техники современного фортепианного джаза. Заключение содержит основные выводы о фортепианной джазовой культуре на рубеже XX–XXI вв.

## Основное содержание диссертации

Во *Введении* даётся обоснование актуальности темы, раскрывается основная проблематика исследования и уровень её научной разработанности, определяются цель и задачи, материал, методологические основы, аргументируется степень научной новизны и излагаются выносимые на защиту тезисы, приводятся сведения об апробации результатов работы.

*Глава 1 – Современное джазовое фортепиано в контексте индивидуальных стилей XX века* – состоит из четырёх параграфов. Содержание данной главы составляет сопоставление общей панорамы фортепианного джаза наших дней с важнейшими этапами истории прошлого столетия. В ней освещены личные достижения пианистов джаза в XX в., отмечены характерные черты их авторских стилей, названы предпосылки современных тенденций развития фортепиано в джазе, очерчены основные направления стилевых взаимодействий и вклад отдельных артистов в развитие этих процессов.

В параграфе 1.1. – «*Общая панорама развития фортепиано в современном джазе*» – очерчена современная среда существования этого пласта джазовой культуры, освещены актуальные тенденции существования фортепиано в джазе, затронуты вопросы роли пианиста в сольном исполнительстве и в составе ансамбля.

Из возможных путей реализации творчества пианистов в джазе показательными в плане современных тенденций являются конкурсы. Наряду с действующими джазовыми фестивалями и конкурсами с полувековой историей, организуются новые, отвечающие потребностям современных музыкантов. Победителям таких конкурсов предоставляются большие возможности – запись альбомов с участием известных артистов джаза, всевозможные гранты, премии, освещение достижений в прессе и различные варианты продвижения их проектов.

Важный аспект популяризации фортепиано в джазе сегодня – индустрия звукозаписи. Наряду с выступлениями на больших сценах, пианисты джаза стремятся к записи концептуальных сольных альбомов, с привлечением разных музыкантов, использованием новых средств и инструментария. Активно способствует развитию области фортепианного джазового исполнительства практика «эндорсинга» (от англ. «сторонник»). В рамках презентаций, демонстрирующих возможности инструментов (в основном, электронных) по условиям контрактов с производителями, музыканты ищут новые средства выразительности, приёмы исполнения, выходят на качественно новый в эмоциональном плане уровень мастерства.

Такие презентации, кроме коммерческих целей, поддерживают интерес музыкантов и публики к электронному инструментарию джаза.

Важный аспект фортепиано современного джаза – его тяготение к композиционности. Музыканты сегодня не только импровизируют на темы стандартов, но сочиняют оригинальные композиции, выстроенные структурно и драматургически (как в сольном альбоме Э. Джангирова 2011 г. «Three Stories»). Авторские композиции могут составлять даже целые альбомы – релиз Х. Уехары «Place to be» (2009) состоит исключительно из авторских пьес – впечатлений от путешествий по миру.

Сфера джазового фортепиано привлекает для своего развития принципы музыки академической традиции, элементы фольклора разных стран и идеи современной популярной музыки.

В параграфе также освещены новые подходы к виртуозности исполнения, развитию культуры сольного фортепианного музицирования, использованию фортепиано в электронных метаморфозах, диалоги отраслей звукозаписи и практики.

Новации в области звука связаны не только с поиском новых способов звукоизвлечения на акустическом фортепиано, но и с экспериментальным внедрением электронных клавишных инструментов. Д. Завинул, Ч. Кория и Х. Хэнкок, Дж. Смит – пионеры электронного движения в фортепианном джазе. Электронные инструменты окончательно обосновались в джазовом исполнительстве с 1970-х гг. и сегодня считаются такими же традиционными, как остальные акустические инструменты джазовой сферы. Динамофон Т. Кахилла, электроорган Л. Хаммонда начала XX в. – прообразы современных синтезаторов, которые возникли в 1960-х гг. и прочно вошли в практику джазовых пианистов мира.

Использование в джазе электрооргана во многом обязано революционеру Джимми Смиту (1925-2005), который начал свои опыты в середине 1950-х гг. Смит получил мировую известность, выступал на многих фестивалях и записал 12 альбомов. Мода на электроорган стала постепенно проходить к концу 1970-х гг., а сам инструмент уступил место более современным моделям. Несмотря на это, Смит оставался верным органу, продолжал концерттировать вплоть до 1990-х гг. В то время его творчество стали причислять к направлению «acid jazz», с чем он был крайне не согласен. Его имя вписано в историю джазового фортепианного искусства за мощный вклад из сплава бопа, ритм-энд-блюза и соул-джаза.

Вместе с внедрением в фортепианную культуру электронных достижений, современный джазовый мир переживает сегодня ренессанс аналоговых клавишных инструментов. В связи с их большой популярностью

одно из ведущих джазовых издательств «Berklee press» выпустило пособие по освоению Hammond-органа. Еще один аналоговый инструмент – Fender Rhodes Piano. Название «Rhodes» стало именем нарицательным в современном джазовом мире, а сам инструмент ценится весьма высоко. Он был основным атрибутом музыки 1970-х гг. и озвучивал опыты направления «фьюжн». Активно используют Rhodes также в стилях с явной афроамериканской направленностью и синтезированных с поп-музыкой стилях джаза.

Параграф 1.2 . – *«Формирование индивидуальностей в первой половине XX века и новации бибоба»*. Здесь прослеживаются важнейшие новаторства пианистов, их вклад в историю фортепианной культуры в джазе.

Истоки джаза органично и естественно связаны с сольным фортепианным музицированием. В конце XIX – начале XX вв. творчество каждого пианиста можно было отнести к определенному фортепианному стилю – страйд-пиано, рэгтайм, фортепианный стиль трубы, стиль «связанных рук», Гарлем-пиано стиль, стомп-пиано, блюз-пиано, баррел-хауз-пиано и хонки-тонки-пиано, а так же буги-вуги. Они существовали в условиях сольного фортепианного исполнительства, но не способствовали индивидуализации музыкантов.

С наступлением свинга фортепиано заняло важное место в биг-бэнде и сольное фортепианное исполнительство отошло на второй план, служа идеям оркестрового джаза. Здесь становится актуальной индивидуальность звучания оркестра в целом – его тембр, репертуар, стилистическая направленность, общий «саунд». Элементы индивидуального стиля начинают зарождаться в творчестве пианиста-виртуоза А. Тейтума, который стремился к яркой демонстрации своего пианистического мастерства в ситуации, когда сольное фортепианное исполнительство сдавало свои позиции.

Он начал карьеру незадолго до рождения свинга и записал огромное количество альбомов соло и в формате джазового трио. Тейтум, обладающий оригинальным гармоническим мышлением, презентует в своей игре принципы работы с музыкальным материалом, которые позже станут основой пианизма в разных стилях джаза на протяжении всего XX в. Вместе с тем, его следует считать родоначальником виртуозного стиля в джазовом пианизме. Его индивидуальность в значительной мере обусловлена невероятной «скоростной» техникой игры, он считается одним из первых музыкантов, внедривших в джазовое фортепиано виртуозную мелкую технику. Такой «пассажный» вид фортепианной фактуры был хорошо известен в романтической академической традиции и, благодаря Тейтуму,

внедрился в джаз. Ещё одно важное наследие Тейтума связано с его самобытным видением гармонии – он преобразовывал гармонические последовательности, выходил за рамки принятых гармонических оборотов.

Наряду со всеми перечисленными заслугами, Тейтум в начале XX в. часто исполнял обработки произведений Листа, Шопена, Дворжака. Он способствовал зарождению очень важной для современного пианизма тенденции – взаимодействия джаза с академической традицией. Это выражалась не только в цитировании академических произведений, их интерпретации и воплощении средствами джаза, но и в использовании отдельных элементов академической музыки в творчестве (как в области композиции джазовых пьес, так и в области спонтанного исполнения, импровизации). Но самое характерное в этом стилевом синтезе – приближение джазовой композиции к жанру обработки в традициях романтического фортепиано, когда в моду вошли всевозможные парафразы известных произведений. Немаловажно, что многие академические пианисты XX в. тоже не трудились их фиксировать в нотах – как, например, знаменитый своими транскрипциями и импровизациями Владимир Горовиц.

Историю развития джазовой музыки в течение всего XX века, и, особенно эры свинга, формировали пианисты-лидеры джаз-бэндов, различных комбо. Целый ряд великих музыкантов, игравших на фортепиано – Д. Эллингтон, Т. Уиллсон, К. Бейси – стал идейными вдохновителями и движущей силой джаза в целом в период Эры свинга. Культура сольного исполнительства для музыкантов оркестра, игравших на духовых инструментах, активно развивалась и выражалась в сольных импровизациях и каденциях. В связи с таким преобладанием коллективной игры, фортепиано в то время выполняло больше гармонические функции, нежели солирующие. Пианисты создавали музыкальный тематический материал на фортепиано, затем инструментовали его для оркестров и ансамблей. Именно здесь рождается личность пианиста – лидера, который влияет на процессы развития музыкального джазового искусства.

Значимое событие в истории фортепианного джазового исполнительства датируется концом 1930-х – началом 1940-х гг. и связано с появлением бибопа. Реформы бибопа возникли на определённой исторической почве. Пианистом, который изменил давно действовавшую схему игры на фортепиано, был Эрл Хайнс (1903-1983). Он первым начал исполнять одностольные мелодические линии в партии правой руки. Родоначальниками бибопа, наряду с Д. Гиллеспи и Ч. Паркером считают Б. Пауэлла и Т. Монка. Основные элементы индивидуального стиля Паркера и Гиллеспи, в частности, виртуозность орнаментации мелодического материала

стандарта, проникают в джазовый пианизм благодаря осмыслению их Пауэллом. Монк, в свою очередь, берётся за усложнение гармонии – использование диссонансных созвучий, их разнообразное расположение в противопоставлении регистров, звукоизобразительные аккордовые структуры. Фактурно пианизм бибоба характеризуется быстрыми импровизационными линиями из восьмых нот в партии правой руки и короткими синкопированными диссонансирующими аккордами в партии левой.

В целом, реформы бибоба внесли в облик джазового фортепиано много новых черт, которые активно развивались пианистами последующих джазовых стилей, а его преобразованные принципы воплотились в одном из ведущих джазовых направлений наших дней – постбопе.

В параграфе 1.3. – *«Мэйнстрим, латинский джаз и эволюция фортепиано в джазе второй половины XX века»* – прослежены процессы развития индивидуальности в сфере джазового фортепианного искусства второй половины столетия. Продолжается обзор распространённых тенденций в фортепианном джазовом творчестве.

Параллельно с возникновением и развитием бибоба, в конце 1940-х гг. часть свинговых музыкантов, не желавших полностью принимать его инновации, образовало, подобно боперам, малые составы для обретения большей свободы для импровизации. Направление получило название «мэйнстрим» («основное течение»). Его представители–пианисты отличались верностью афроамериканским истокам джаза. Они адаптировали свинг к новым требованиям искушенной бибопом публики, сумев избежать клише, которые погубили свинг.

Одним из ведущих мэйнстрим-пианистов, оказавших огромное влияние на историю джазового фортепиано был О. Питерсон (1925–2007). Он – универсал, объединяющий в своём творчестве не только находки современного джаза, но и элементы академической фортепианной фактуры. Будучи хорошо знакомым с академической музыкой и нередко исполнявшим её, Питерсон вплетает в фортепианную ткань барочные мелизмы, романтические пассажи и фактурные формулы в духе Шумана, Листа и Шопена, а так же красочность сопоставления тональностей, заимствованную у композиторов импрессионизма. Питерсон одинаково хорошо чувствовал себя в разных составах от дуэта до симфонического оркестра и даже пробовал петь – на записанном в 1965 г. альбоме памяти Н. К. Коула.

В течение всей второй половины XX в. пианисты в джазе развивали направления, которые возникли в первой половине столетия. Правили этими характерными процессами идеи индивидуализации языка. Большое значение для истории фортепианного джаза имели влияния со стороны

других сфер – фольклорного и академического музыкального искусства. В начале второй половины XX в. главными векторами развития было использование принципов и элементов классической музыки, а также взаимодействие музыкального языка джаза и народной (в большей степени, латиноамериканской) культуры, а к началу 1970-х годов на первый план выходят связи джаза с элементами популярной музыки. Преобладание тех или иных влияний определяет направление индивидуализации фортепианного исполнительства.

Синтез шёл двумя путями: с одной стороны, фольклорные элементы привносили представители национальных культур, которые воплощали элементы этих культур через язык джаза; с другой – джазовые музыканты всего мира создавали композиции, умышленно привлекая в джаз народный материал. Одним из глобальных явлений в истории развития джаза стало взаимодействие с музыкальной культурой стран Латинской Америки. Это направление возникло в 1940-е гг. XX в., стало одной из версий бибопа и получило название «афро-кубинский джаз». После бибопа кубинские элементы прослеживаются в стиле «кул», а затем совершенствуются в направлении «латин-джаз». Внутри афро-кубинского течения латин-джаза в середине XX в. появился коммерческий термин «сальса», обозначающий не стиль как таковой, а латиноамериканскую направленность. Музыка «сальса» требовала от исполнителей соблюдения ряда закономерностей. Общий базис для ткани всего ансамбля составили «клавэ» - двухтактовые ритмические формулы. В фортепианной партии получили распространение фактурные формулы – «монтуны». Монтуны, как носитель латиноамериканского ритма, с годами не были кардинально преобразованы пианистами. Это, своего рода, идиомы, бережно сохраняемые артистами латинского джаза. Самые известные пианисты латин-джаза – Таня Мария, Ч. Валдес, М. Камило, позже – Г. Рубалькаба, Д. Перез, А. Иаиез, Ч. Домингез, А.Л. Нусса.

Достижения бибопа преобразуются и совершенствуются в последующих джазовых стилях. Сам бибоп с его идеями индивидуализации музыканта через импровизацию постепенно выходит из моды. На смену ему приходят «вест-коуст-джаз» и «кул-джаз» с преобладанием заранее подготовленных элементов (риффов, контрапунктов), ставших основой для импровизации.

В жанрах «кул» и «вест-коуст-джаз» получил мировую известность пианист, сумевший найти собственный оригинальный, легко узнаваемый исполнительский стиль – Билл Эванс (1929–1980) В творчестве Эванса, в отличие от музыкантов бибопа, снова проявляется значительное влияние академической традиции, особенно музыки романтизма, Дебюсси, Равеля.

Это прослеживается в его отношении к звукоизвлечению – после сверженного бибопа стилистика Эванса, с присущей ей полнотой и контролем над качеством звука, больше похожа на манеру академического пианиста. Музыкальный материал Эванса, несомненно, имеет боповые корни, но он пропущен сквозь призму утончённой фантазии музыканта и перерождается в особый авторский стиль исполнения.

В творчестве Эванса стали прослеживаться черты намечающегося тяготения пианистов джаза к композиционности. Сложно определить, когда именно тенденция стремления к композиционности сформировалась в пианизме XX в. В начале становления джаза, до наступления эры свинга, музыканты не располагали достаточным объёмом репертуара популярных стандартов, поэтому сочиняли свои темы. Сегодня пианисты умышленно отходят от исполнения только лишь стандартов и импровизаций на их основе. Они сочиняют джазовые композиции.

Б. Эванс – один из первых пианистов джаза, воплотивших музыкальную идею в виде композиции (а не стандарта в традиционном изложении) в пьесе «Waltz for Debby». В многочисленных вариантах стандарт исполнялся с повторением фактурных оборотов и сохранением очередности разделов. С одной стороны, композиция стала хитом Эванса и поэтому часто исполнялась им на концертах, но с другой – благодаря её многократному повторению Эванс от дубля к дублю закрепляет фактурные обороты, гармонические находки и многие другие элементы, чем приближает её к композиции.

Параграф 1.4. – *«Индивидуальные техники пианистов второй половины столетия»* – посвящён обзору средств и приёмов, которые использовались пианистами на протяжении данного периода.

Вслед за вышеупомянутыми стилями, возникшими сразу после боба, направления начинают сменять друг друга в истории джаза, как картинки калейдоскопа. Непросто классифицировать пианистов джаза второй половины XX в. в установлении их непосредственных связей с предшественниками. Пианисты работают в нескольких стилях одновременно, осваивают новые приёмы игры, движутся к универсализму исполнительства.

Один из таких пианистов-универсалов – ученик Мийо и Шёнберга, поклонник Бартока, Прокофьева, Стравинского и Шостаковича, Дэйв Брубек (1920–2012). Его творчество находится на границе традиционного джаза и академического авангарда в разных стилях – «вест-коуст», «кул», «третье течение». Он стоит у истоков направления «барокко-джаз». Работая в разных стилях, Брубек чаще всего реализует свои находки через элементы джазового направления «мэйнстрим». Его исполнительство скорее интеллектуально,

чем виртуозно. Даже пассажи в его музыкальной ткани немногочисленны и используются экономно. Он активно применяет в своей игре разного рода украшения из арсенала музыки барокко – форшлагги, морденты, группетто.

Брубек открывает и популяризирует для джаза нечётные размеры –  $5/4$ ,  $7/8$ ,  $9/8$ ,  $11/8$ . Это настолько утверждается в его творчестве, что становится одним из идентификационных параметров его индивидуального стиля. Самая известная композиция Брубeka в нечётных размерах – «Rondo a la turk».

Современник Брубeka, лидер легендарного коллектива «Modern Jazz Quartet», пианист Джон Льюис (1920-2001) посвящает своё творчество совмещению элементов джаза с принципами академической музыки, сочетанию классических формообразующих элементов с моделями традиционного джаза. Использование элементов родной афроамериканской музыкальной культуры в творчестве Льюиса не так заметно – его академическое образование подготовило музыканта для экспериментов джаза с языком классической музыки.

Овладев искусством контрапункта, Льюис практиковал его в области спонтанного исполнительства, импровизации и композиции. Он создаёт проникнутые барочной стилистикой аранжировки для своего ансамбля и параллельно записывает многочисленные обработки произведений Баха на фортепиано сольно и с участием камерного ансамбля струнных инструментов. В обеих моделях Льюис использует принципы сопоставления и взаимопроникновения элементов – сначала точная экспозиция темы Баха, и только в разделе импровизации – преобразование, развитие этого тематизма через музыкальный язык джаза. Часто Льюис облачает барочный материал в фактурные формулы стиля «страйд-пиано», но в его случае эти формулы облегчены, слушаются более интеллигентно.

Опыты Льюиса в целом основаны на сочетании нескольких сфер – элементов музыкального языка бибоба, принципов мейнстрима и мелодических и гармонических практик эпохи барокко. Новшества в исполнительском плане – в усложнении языка самого джаза, в разнообразии фактурных формул – в творчестве Льюиса практически не проявляются, несмотря на высокое исполнительское мастерство. Его мышление выделяет более глубокие, концептуальные элементы для развития пианизма и формирования собственного исполнительского стиля.

Тенденцию взаимодействия джаза и классики в пианизме продолжил Ленни Тристиано (1919–1979). Он ориентируется, в основном, на использование достижений академического авангарда. Созданные им в рамках экспериментов темы «Digression» и «Intuition» не содержат фиксированной гармонии, мелодии и ритма. Это один из первых образцов

свободной коллективной импровизации в джазе, ставшей основой для направления «фри-джаз», а сам Тристано по праву был зачислен в ряд идеологов этого направления.

Важной фигурой в направлении джазовой презентации классической музыки является Жан Жак Лусье (1934) – пианист, посвятивший себя интерпретациям классики в рамках фортепианного джазового трио. Только научившись читать ноты, он стал сочинять вариации на менуэты Баха, изменяя ритм и мелодию. Лусье выпустил целую серию альбомов «Play Bach», благодаря которым быстро обрёл мировую известность.

Джордж Ширинг (1919–2011) совершенствует фортепианную фактуру, избирает для себя путь привлечения фактурных приёмов ранних стилей фортепианного джаза XX в. Один из них – «locked hands» («стиль связанных рук»). Преобразуя его, согласно эволюции гармонического языка, Ширинг внедряет в игру блокаккордовую технику.

С выходом на сцену афроамериканских пианистов джаза А. Джамала (1930), М. Тайнера (1938) и Х. Силвера (1928) в фортепианном джазе усиливается декларация афроамериканских элементов. Эти исполнители уже не пользуются так активно ресурсами и принципами академической музыки, практически не привлекают иных фольклорных элементов, кроме собственных национальных.

Вслед за музыкантами, выросшими на музыке бибоба, на сцену выходит плеяда молодых пианистов, активно выступающих и сейчас – Ч. Кория, Х. Хэнкок, К. Джарретт, Б. Грин, У. Кейн, М. Камило, Г. Рубалькаба, Ч. Валдес, Д. Грузин, Д. Дюк, Б. Мелдо, А. Фарао, Д. Сэмпл, К. Дрю, С. Честнат, Ф. Херш, Д. Перез, П. Бетс, Д. Террассон, Р. Ван Бавель, Л. Хобвуд, Дж. Кизери многие другие.

Наряду с изучением творчества американских джазовых музыкантов, в исследовании представлено описание возникновения и обзор представителей отечественной фортепианной джазовой школы, их жанрово-стилистические ориентации.

**Глава 2 – Пианисты в джазе XXI века** – соответственно затрагиваемой проблематике членится на пять параграфов. В ней охарактеризован ряд черт современного джазового искусства, освещаются стилевые предпочтения пианистов, завоевавших авторитет и признание. Описываются также важные и существенные элементы языка и техники современного фортепианного джаза.

Параграф 2.1. – «*Основные направления творчества ведущих джазовых пианистов*» – содержит подробное описание способов реализации творческого потенциала пианистов в джазе. Прослежены связи джаза с

музыкой академической традиции, фольклором разных стран, популярной музыкой.

Основное в жанрово-стилистическом плане направление джаза в целом, использующее постулаты бибопа, сегодня именуется термином «пост-боп». Фундаментом постбопа принято считать ранние альбомы Х. Хэнкока «Empyrean Isles» (1964) и «Maiden Voyage» (1965). В этом стиле проявили себя пианисты Б. Эванс, Т. Флэнэган, Х. Джонс, Б. Тиммонс, М. Уолдорн, Э.Хилл, С. Уолтон, Ч. Кория, А. Джамал.

Актуальное направление в сфере джазового фортепиано – взаимодействие со стилями академического авангарда. Известные джазовые пианисты – Ч. Кория, У. Кейн, Дж. Террасон – в интервью заявляют и пропагандируют свой интерес к творчеству композиторов-авангардистов (Мессиана, Булеза, Штокгаузена). В джазе существуют примеры исполнения такого рода сольных произведений в режиме импровизации (К. Таборн). Общие академические принципы применяют в своем творчестве сегодня Э. Джангиров, Ч. Кория, М. Робертс, Ж. Луссье, П. Бетс.

Один из самых ярких пианистов, обладающий потрясающей фортепианной техникой и виртуозностью, которую журналисты называют «пиротехникой» – Эльдар Джангиров (Eldar) (1987). Его творчество представляет собой значительное явление в современном джазовом пианизме, имеет специфические отличимые черты. Одна из важных тенденций, характерная для современного пианизма в целом – интерпретации классики. В его сольном альбоме «Three stories» есть оригинальные парафразы на прелюдию и арию Баха, этюд Скрябина, Рапсодию в блюзовых тонах Гершвина.

Ч. Кория исполняет двадцатый концерт Моцарта для фортепиано с оркестром, предваряя и заключая его сольными фрагментами. Если в начале его каденция ближе к стилистике самого Моцарта, то в конце концерта каденция основывается на гармонических последовательностях автора, но Кория накладывает на них чисто джазовые пассажи. Эти изменения уже демонстрируют оригинальную авторскую стилистику.

Известный отечественный классический пианист Денис Мацуев (1975), первым сыгравший джазовый концерт в Московской консерватории, подходит к джазу со стороны академической музыки. Сам исполнитель считает, что его джазовые опыты – это импровизации «в духе джаза». Несмотря на сотрудничество с Б. Мак Фэррином, Ч. Кория, И. Бутманом, Г. Гараняном, он никогда не назвал бы себя джазовым музыкантом. По словам Дениса, импровизация в интерпретации очень важна – сиюминутное озарение делает исполнение классической музыки богаче.

Сегодня парафразы на классические произведения и импровизация на классические темы интересны многим пианистам, позиционирующим себя в джазе. Питер Бетс (1971) часто исполняет прелюдию ми-минор op.28 №4 Шопена в ритме босса-новы. Он берет за основу мелодику и гармонический план из оригинального текста Шопена и накладывает их на ритм босса-новы. В комментарии к записи указано: «Composed by Frédéric Chopin, arranged by Peter Beets». Бетс оставляет письменно зафиксированные тематические элементы Шопена, и, тем не менее, образный смысл пьесы изменён кардинально. В его трактовке это энергичная, подвижная, виртуозная латинская композиция с элементами блюзового лада.

География джазового пианизма сегодня охватывает все континенты. Безусловно, происхождение и среда, в которой формировались музыканты, в какой-то степени предопределяет направленность их творчества. Кроме использования общеизвестных исполнительских формул и моделей, целый ряд музыкантов внедряет в музыкальную ткань язык и принципы национальной музыки. С этим связана следующая линия развития пианизма в джазе – смешение элементов джаза и этнической музыки.

Интеллектуальный постбоп представляет признанный в США пианист из Армении Тигран Амасян (1987). В его творчестве проявляется тенденция слияния элементов джаза и народного армянского мелоса.

Подчёркивая свой универсализм, японка Хироми Уехара (1979) не берётся давать определение своей музыке. В ней есть элементы классической и рок-музыки, джаза. Её исполнительский стиль можно охарактеризовать как виртуозный, энергичный фьюжн с элементами постбопа и японской мелодики.

Синтезирует джаз и индийские элементы пианист Виджай Айер (1971). Он внедряет в джаз технику коннакол и составляющие индийского фольклора, особенно, его южной классической разновидности – карнатик.

Оригинальность музыки Бояна Зулфикарпашича (1968) из Сербии – активное использование элементов языка балканской музыки: нечётных ритмических формул, ладов, особенностей мелодики. Его игра отличается переменными размерами, интенсивным чередованием ритмических моделей от свинга до транса и брейк-бита, через все возможные варианты восьмидольных ритмов фьюжн, джаз-рока, фанка.

Азиза Мустафа-Заде (1969) идёт по стопам своего знаменитого отца и создаёт сплав джаза и традиционной азербайджанской музыки, который многие критики называют «джаз-мугам».

Из российских пианистов отмечена фигура Михаила Иванова. В его творчестве ярко прослеживается влияние русского фольклора. В композиции

«Барыня» он интерпретировал тему в духе русской народной песни с применением ритмов фанка. Яркий и авторитетный отечественный пианист и композитор Андрей Кондаков экспериментирует с элементами бразильской музыки.

Линию синтеза джаза с популярной музыкой представляют сегодня Хэрби Хэнкок, Роберт Гласпер, Джейми Каллум. Наряду с интересом джазовых музыкантов к поп-музыке, многие её представители используют в своём творчестве джазовую специфику. Они отлично играют на рояле и всячески популяризируют этот инструмент в своих клипах. Звезды рэп-культуры привлекают для своих выступлений «живые» джазовые составы. Такое явление взаимопроникновения культур набирает обороты в современном музыкальном мире.

Параграф 2.2. – «*Техники в современном фортепианном джазе*» – содержит описание устойчивых и широко применяемых элементов и приёмов фортепианного джазового исполнительства.

Главный вектор современного джаза – сплавы, соединения различных музыкально-языковых пластов (классики, фольклора, популярной музыки), и творческие поиски пианистов в джазе рождают огромное количество разных, самобытных явлений и целых направлений. Естественно, что в этом многообразии встаёт проблема описания языка, эволюции техники (как и образов, жанров, стилевых моделей); причём, важным вопросом науки становится оценка специфики, оригинальности, неповторимости артиста – не просто импровизатора, но зачастую фактически композитора.

Пути развития джазового фортепианного творчества сегодня нельзя назвать революционными как, например, во времена бибоба. Многие элементы достижений предшественников сохраняются исполнителями, демонстрируя подвижные, пластичные принципы сочетания техник, приёмов, известных клише. Оригинальная компиляция – соединения ранее несоединимого – претендует на право называться новаторством в фортепианном джазовом творчестве. Такая характерная направленность проявляется как в интерпретации стандартов джаза, так и в авторских композициях пианистов. Собственные сочинения присутствуют в активе большинства музыкантов, порой даже в преобладающем большинстве над трактовками стандартов. Стойкое стремление к индивидуальности, наряду с использованием традиционных принципов движет процесс эволюции джазового фортепиано.

Многие элементы музыкального языка фортепианной джазовой культуры сложно классифицировать и относить к области ритма, гармонии или фактуры. Большинство из них относится одновременно к нескольким

аспектам фортепианной техники. В современной джазовой культуре используются характерные средства выразительности – приёмы соотношения метра, использование риффов и ритмических прогрессий, переакцентуация фраз, отказ от кварто-квинтовых цепочек аккордов, использование полигармонии, внедрение задержаний аккордов и органного пункта, секвенций.

Влияния из области академической музыкальной традиции, сферы популярной музыки и фольклорные компоненты обогащают джаз в целом и пианизм в частности. Наряду с ними, важными в интерпретации стандартов и преподнесении публике авторских композиций являются факторы аранжировки и композиции.

Популярны сегодня альтернативные виды звукоизвлечения на рояле – перкуссивный способ игры, *pizzicato* на струнах, применение медиаторов. Вслед за опытами Коуэлла, Кейджа и Лахенмана начала XX в. по поиску нетрадиционных методов игры на рояле, джаз перенял открытые академическими новаторами техники лишь к середине XX в. В своей игре эти приёмы использовали многие пианисты – Кория, Хэнкок, Джарретт, Террасон. Сейчас область альтернативных способов звукоизвлечения является открытой для дальнейшего творческого поиска.

Параграф 2.3. – *«Пианисты старшего поколения на современной джазовой сцене»* – посвящён обзору творчества Чика Кория (1941) и Хэрби Хэнкока (1940) – новаторов джазовой фортепианной культуры XX в. С началом карьеры этих выдающихся музыкантов совпало проникновение элементов популярной музыки в джазовую фортепианную среду. Оба музыканта обладают неповторимым авторским стилем и на протяжении многих десятилетий поддерживают вышеуказанную тенденцию.

Ч. Кория – пианист-универсал высшего уровня. В своем творчестве Кория не отрицает традиционных условностей: расположений аккордов, гармонических последовательностей, фактурных функций обеих рук, принципов формообразования, композиционных приемов, которыми пользуется основная масса джазовых пианистов. Но, наряду с ними, музыкальный язык его произведений содержит чётко различимые элементы, которые делают его стиль узнаваемым – созвучия-кластеры, аккордовые параллелизмы, орнаментуку, хроматические фигурации, а также различные принципы полиритмии и модальности.

Исполнительский стиль Кория характеризуется конкретной атакой, четкой артикуляцией, богатым звуком, отточенной техникой, безупречным ведением мелодической линии в произведениях кантиленного характера.

Кория широко применяет латиноамериканские ритмы. Его латиноамериканские композиции обязательно содержат рифы, в которых фактура обеих рук сливается в единую ткань или основана на сочетании разных ритмов в партии левой и правой рук – полиритмии.

Особое место в творчестве Кория занимает фьюжн, в рамках которого Кория начал использовать электронное фортепиано.

При всём многообразии стилевых черт, в исполнительской манере Кория всё же присутствует ряд устойчивых элементов музыкального языка, благодаря которым его игра узнаваема, независимо от составов, стилей, жанров исполняемых композиций. Его элементы музыкального языка не всегда являются авторскими новациями, но, присутствуя во многих композициях, могут считаться отличительными особенностями стиля Кория, способствующими его идентификации.

Х. Хэнкок – один из лидеров современного джаза, пианист, задавший вектор развития фортепианного исполнительства конца XX – начала XXI вв. Индивидуальный стиль Хэнкока отличается сложным музыкальным языком, изобилующим полигармониями, множеством гармонических замен. Он работал в стилях «acid jazz», «постбоп», «авангардный джаз», «джаз-рок», «хип-хоп»; активно развивал электронную музыку и стиль «техно»; синтезировал классику, латиноамериканский, азиатский, африканский фольклор. Хэнкок интерпретировал хиты мировой поп-музыки средствами фри-джаза, обогащал фанк ритмическими формулами из сферы популярной музыки. При яркой индивидуальности, он самый многоплановый пианист современного джаза.

Творчество Хэнкока интересно для исследователей в контексте синтеза жанров и стилей. Его многочисленные опыты демонстрируют направленность на взаимодействие с музыкантами, поиски в области саунда, формы, концептуального содержания концертных выступлений и создания шоу. Способность Хэнкока к вариативности, компиляции текста уникальна. Его ориентация на смешение джаза с поп-музыкой демонстрирует понимание музыкантом эстетики самого джаза, как искусства, доступного широким массам.

Параграфы 2.4. и 2.5. посвящены рассмотрению творчества известных молодых джазовых пианистов, представляющих различные модели синтеза джаза с иными культурами (академической традицией, фольклором и популярной музыкой).

В параграфе 2.4. – *«Игра с академическими моделями»* – рассмотрены основные принципы синтеза фортепианного джаза и музыки академической традиции в рамках творчества пианиста Эльдара Джангирова (1987). Его

стиль отличается виртуозностью, блестящей техникой. Стилистическая принадлежность его творчества – постбоп. Своим первым сольным альбомом «Three Stories» пианист презентует три музыкальных пласта и три направления своего творчества – классические произведения, джазовые стандарты и авторские композиции.

Первую линию в релизе представляют транскрипции произведений Баха и Скрябина, вторая – известные джазовые стандарты Ч. Кориа, Т. Монка и бродвейские мелодии. Третья линия – собственные композиции исполнителя, в которых синтезируются оба вышеупомянутых направления. Авторский стиль Джангирова имеет чётко отличимые черты, а его творчество успело занять важное место в сфере фортепианной джазовой культуры.

Классическая линия в альбоме представлена авторским прочтением пяти произведений – арии к сюите №3 и прелюдии *Cis dur* из I тома ХТК И.С. Баха, этюда соч. 2 №1 А. Скрябина, Рапсодии в стиле блюз Дж. Гершвина. Это именно транскрипции, столь популярные сегодня. Авторский текст переработан Эльдаром с применением принципов, одинаково используемых им по отношению к стандартам и собственным пьесам. Изучение этого явления актуально в контексте академической фортепианной традиции, исследования природы транскрипций, как таковых с применением методов сравнительного анализа различных образцов.

Для интерпретации Эльдар выбрал популярные стандарты разных эпох джаза и композицию из сферы поп-музыки – «I Should Care», «Darn That Dream», «Embraceable you» из бродвейских мюзиклов Эры свинга; «In Walked Bud», «Donna Lee» – из наследия революционного бибопа; «Windows» – один из вальсов современного джаза и тему рок-певца Д. Мэтьюса «So Damn Lucky».

Авторские композиции альбома – «Three stories», «Russian Lullaby», и «Impromptu» – непохожие друг на друга, но одинаково хорошо проработанные автором в отношении формы. Все имеют лирический характер. Владея выраженным виртуозным стилем игры, Эльдар, вместо пьес с регулярным ритмом в традиционных стилях джаза (мэйнстрим, бибоп, фанк, фьюжн), включает в альбом именно эти авторские композиции. Это свидетельствует о стилевых предпочтениях артиста и его творческой позиции в условиях многообразия современного джаза.

Наряду с такими характерными для пианиста элементами, спонтанной импровизации подвержены целые разделы формы. Но и в них присутствует определенный ход развития материала. Характерно сопоставление в одной композиции нескольких тем и импровизационных разделов. Основой для импровизационных разделов могут служить последовательности аккордов и

тематические структуры. В его композициях можно наблюдать свободное отношение к форме – квадратность часто не соблюдается, но сохраняется последовательность аккордов темы; характерны принципы вторжения разделов формы, сжатия и расширения тематического материала. Использование рифовой техники – современная тенденция, популярная у многих пианистов. Рифф служит фундаментом для целых разделов вместо намеренно исключаемых параметров (квадратность формы, точное следование гармонии и др.). Стремление к разрушению стандартных компонентов восприятия стандартов – ритма («Donna Lee»), гармонии («Darn That Dream») и синтаксиса. Приемы, используемые пианистом в композициях, создают его узнаваемый облик и позволяют установить характерные черты индивидуального стиля. Именно солидная академическая подготовка, владение техникой игры на рояле дают пианисту возможность выражать творческие идеи в такой виртуозной и оригинальной форме. Его опыты синтеза академических и джазовых элементов представляют одну из важных тенденций в современном джазе. Творчество Эльдара самобытно, вносит важный вклад в современное фортепианное джазовое искусство.

Параграф 2.5. – *«Фольклорный облик фортепианного джаза и стилистика популярной музыки в джазовом творчестве»* – освещает процессы синтеза джаза и фольклора (латинской музыки), джаза и популярной музыки на примере творчества двух ярких представителей этих направлений. Соединение в данном параграфе джаза, этнически окрашенного и джаза, наполненного популярной музыкой, представляется естественным в свете современных исследований медиаккультуры. Ряд авторов (Н. Зоркая, М. Туровская, О. Нечай, М. Ямпольский) убедительно доказали, что для тотального успеха произведений массовой культуры необходим расчёт их создателей на фольклорный тип эстетического восприятия. «Архетипы фольклорного восприятия», встречаясь с популярной моделью, дают эффект интегрального успеха массовых фаворитов.

Из фольклорно окрашенного джаза в среде пианистов самой мощной остаётся латиноамериканская традиция. Один из успешных и известных молодых пианистов-латиноамериканцев сегодня – Арольд Лопес Нусса (1983). Он создаёт композиции на основе латиноамериканских танцевальных форм, сочетает интересный ему стиль «фьюжн» с компонентами народной музыки. Европейские романтические традиции представляют в его творчестве баллады.

Нусса продолжает традиции, популяризованные сальса-пианистами середины XX в. Его фигура в современном джазовом пианизме значима, музыкальный язык доступен и узнаваем. Новаторским приёмам в плане

фактуры и языка в авторских композициях он предпочитает смешение элементов народной кубинской музыки и стилей современного джаза. Кроме того, Нусса исполняет американские джазовые стандарты, стандарты латин-джаза, написанные его соотечественниками, интерпретирует академическое фортепианное произведение, что является важной современной тенденцией в джазовом искусстве. Фактура авторских композиций Нуссы не отличается кардинально от исполняемых стандартов и образцов латиноамериканской музыки и отражает общий уровень его пианизма.

Национальные истоки джазового творчества Нуссы придают его стилю чрезвычайно востребованный сегодня демократизм. Это одна из характернейших черт современного джазового фортепианного искусства – стать необходимым самому широкому слушателю.

Поэтому в джазе появляются настолько тесно скрещенные с популярной музыкой фигуры как Роберт Гласпер (1978), который демонстрирует интеллектуализм, актуальность музыкального языка и использование нефиксируемых элементов.

Отличительная черта его языка – арпеджирование аккордов, октав. Он пользуется этим практически в каждой композиции. Использование такого эффекта придает красочность звучанию. В образной сфере такой отходящий от регулярного бита приём помогает придать игре Гласпера лиричный характер.

Импровизации Гласпера содержат не только сложные мелодические линии на основе верхних структур аккордов, но и виртуозные пассажи. Но он не ставит виртуозность самоцелью, а привлекает такой способ исполнения в моменты кульминации своих соло. Его игра интеллектуальна больше, чем виртуозна. Особый интерес представляет изменчивость стилистики языка в образном плане при разнообразных интерпретациях одной и той же темы.

Его искания, несомненно, обогащают каждый из упомянутых пластов современной музыкальной культуры. В этом он ближе к жанровому смыслу самой поп-музыки, обеспечивающей разнообразные интересы широких масс.

В *Заключении* изложены основные выводы о фортепианной джазовой культуре на рубеже XX – XXI вв.

В современном мире сфера джазового фортепиано, как и весь джаз в целом является с одной стороны, искусством высокого профессионализма, что проявляется в существовании специфической слушательской аудитории не только в формате концертных выступлений, но и в пространстве аудио- и видеозаписей. С другой стороны, джазовое искусство вступает в активное взаимодействие с популярными формами музыкальной культуры, стремясь к завоеванию популярности у широких масс. Фортепианный джаз развивается

за счёт совершенствования музыкального языка джаза в целом, обогащается элементами других музыкальных культур, преобразовывается согласно концепциям мировой музыкальной индустрии. Фортепиано в джазе ищет новые пути развития, не отрицая направлений, открытых музыкантами XX в.

**Библиография** и **Приложение** отражают информационный массив, использованный в подготовке диссертации и послуживший основой её наблюдений и теоретических обобщений. Библиография включает 272 позиции, из которых 199 на русском и 73 на иностранных языках. Приложение содержит интернет-ссылки на исполнительские версии композиций, использованные в процессе работы и анализируемые в тексте исследования.

## **Список работ, опубликованных по теме диссертации:**

### *Издания, рекомендуемые ВАК РФ:*

1. Лубяная Е. В. Пианисты современного джаза: среда, репертуар, стилистика / Е.В. Лубяная // Мир науки, культуры, образования 2013. – №5(42) – С. 356–358 [0,51 п. л.]
2. Лубяная Е. В. Истоки современного фортепианного джаза / Е.В. Лубяная // Современные проблемы науки и образования – 2013. – № 6; URL: <http://www.science-education.ru/113-10782> (дата обращения: 15.11.2013) [0,53 п. л.]
3. Лубяная Е. В. Техники в фортепианном джазе на рубеже XX-XXI веков // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2; URL: <http://www.science-education.ru/116-12382> (дата обращения: 17.03.2014) [0,59 п. л.]

### *Другие издания:*

4. Лубяная Е. В. Пианисты в современном джазе / Е.В. Лубяная // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство // Тезисы VIII международной научно-практической конференции / Тамбов: государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. – 2012. – С.57–61 [0,21 п. л.]
5. Лубяная Е.В. Сольное фортепиано в джазовых стилях второй половины XX века / Е.В. Лубяная // Задачи искусства в контексте модернизации российской образовательной системы. Материалы 57-й научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону» / Ставрополь: Ставропольский Государственный Университет. – 2012. – С. 98–110 [0,74 п. л.]
6. Лубяная Е.В. Чик Кория – особенности стиля и языка / Е. В. Лубяная // Джазовое образование в России: история и современность // Материалы II научно-практической конференции «Непрерывный цикл эстрадно-джазового обучения: школа – училище – вуз» / Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова. – 2013. – С. 132–139 [0,29 п. л.]
7. Лубяная Е.В. Фортепиано в джазе на рубеже веков – традиции, новации, эксперименты / Е.В. Лубяная // Южно-Российский музыкальный альманах // Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова. – 2014. – №1 – С. 65–72 [0,49 п. л.]