

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.35>

Огородова Алёна Владимировна, Овчаров Игорь Владимирович, Оршанская Елена Ивановна
Фортепианный джаз в XX веке: основные стили и тенденции развития

Цель исследования - анализ фортепианного джаза двадцатого столетия, выявление основных этапов развития этого вида исполнительского искусства, а также степени влияния на формирование данной школы различных культурных и музыкальных традиций. Характеризуя фортепианный джаз и проследивая его многогранную историю, авторы выделяют основные направления, присущие исполнительству на этом инструменте. Научная новизна заключается в представленной классификации стилей и тенденций развития, определявших развитие фортепианного джаза в XX веке. В результате доказано, что эволюция фортепианного джаза в XX веке происходила между двумя противоречивыми линиями развития: первая строилась на богатых фортепианных традициях, а вторая - на их отрицании и опоре на чертах, присущих духовой исполнительской школе. Одновременное существование столь различных творческих концепций обусловило формирование развитой и разноплановой джазовой фортепианной музыки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/35.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 179-187. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.35>

Дата поступления рукописи: 27.07.2020

Цель исследования – анализ фортепианного джаза двадцатого столетия, выявление основных этапов развития этого вида исполнительского искусства, а также степени влияния на формирование данной школы различных культурных и музыкальных традиций. Характеризуя фортепианный джаз и прослеживая его многогранную историю, авторы выделяют основные направления, присущие исполнительству на этом инструменте. **Научная новизна** заключается в представленной классификации стилей и тенденций развития, определявших развитие фортепианного джаза в XX веке. **В результате** доказано, что эволюция фортепианного джаза в XX веке происходила между двумя противоречивыми линиями развития: первая строилась на богатых фортепианных традициях, а вторая – на их отрицании и опоре на чертах, присущих духовой исполнительской школе. Одновременное существование столь различных творческих концепций обусловило формирование развитой и разноплановой джазовой фортепианной музыки.

Ключевые слова и фразы: фортепианный джаз; рэгтайм; блюз; гарлемское страйд-пиано; буги-вуги; свинг; бибоп; кул-джаз; барокко-джаз; хард-боп; фанк; фри-джаз; джаз-рок; фьюжн.

Огородова Алёна Владимировна, к. филос. н., доц.

Овчаров Игорь Владимирович, к. пед. н.

Оршанская Елена Ивановна

Белгородский государственный институт искусств и культуры

ogorodova-aliona2018@yandex.ru

Фортепианный джаз в XX веке: основные стили и тенденции развития

Актуальность исследования. Современный фортепианный джаз является важной частью джазовой истории. Этот вид музыкального исполнительства многогранен и представлен творчеством музыкантов во всех странах мира. Исполнители, выбравшие своим инструментом фортепиано, унаследовали богатейшие традиции, которые они развивают или дополняют новациями. Сегодня на фортепианной джазовой сцене можно услышать абсолютно всё, начиная с рэгтайма, причём как его аутентичного варианта, так и аранжированного в современных традициях, до авангардных композиций с «препарированием» фортепиано во время исполнения. Современные пианисты используют все техники и стили, смешивают академические и джазовые традиции. Фортепианный репертуар огромен и включает в себя как джазовую классику, так и современные композиции. Многие пианисты сочиняют композиции, в которых переосмысливают джазовое наследие, дополняя их своим «современным» взглядом.

Разнообразие стилей и направлений, методов и форм в фортепианной джазовой музыке обусловило потребность в осмыслении этого феномена. Это объясняет появление новых исследований, посвящённых истории, теории и проблемам джазового пианизма. Так, работы Е. В. Лубяной «Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности» и Б. Г. Гнилова «Джазовый пианизм и фортепианное искусство» рассматривают все аспекты этого вида исполнительского искусства, анализируют стили, методы и форматы исполнения, раскрывают все «механизмы» взаимодействия фортепианного джаза с различными культурными пластами – академической, этнической и поп-музыкой. С. В. Давыдов в статье «Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации в джазе» делает акцент на импровизации, художественной интерпретации и роли фактуры в этом процессе, соотношении композиторского, исполнительского и импровизационного. Статья Б. Стецюка «Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации» рассматривает в основном взаимодействие фортепианного джаза с академической музыкой на примере творчества украинского пианиста В. Неселовского. П. К. Корнев в статье «Джазовое фортепианное исполнительство 30-40-х годов XX века» предлагает подробную классификацию стилей и форматов фортепианной игры первой половины XX века. Статья Ф. С. Шака «Стилевые и исполнительские аспекты фортепианного джаза» отличается критическим настроением: автор считает, что любое взаимодействие джаза с другими музыкальными системами убивает природу джаза и служит лишь для увеселения скучающей интеллектуальной публики. Таким образом, можно утверждать, что большинство теоретических трудов о фортепианном джазе построено на анализе джазовых стилей и направлений, изучении творческих манер и методов импровизации пианистов, рассмотрении «диалога» джазового пианизма с различными музыкальными культурами.

Данная статья должна дополнить ряд современных исследований. Она нацелена на исследование фортепианного джаза в XX веке – то есть в период, когда сформировались все стили, приёмы и техники, намечились пути взаимодействия фортепианного джаза и других музыкальных традиций.

Для получения ожидаемых результатов выдвинуты следующие **задачи**: 1) проследить историю развития фортепианного джаза в XX веке; 2) определить и классифицировать стили, творческие манеры и тенденции развития фортепианного джаза, развивающиеся на протяжении двадцатого столетия.

Теоретической базой исследования стали работы И. Э. Берендта [1], Ю. Верменича [5; 6], С. Давыдова [7], Дж. Л. Коллиера [9], П. Корнева [10], Е. Лубяной [13], У. Сарджента [15], Б. Стецюк [16], Ф. Шака [19].

В статье используются *методы* стилевого и целостного анализа. *Практическая значимость* работы видится в обобщении опыта, сложившегося в результате более чем векового развития фортепианной джазовой традиции. Понимание этих процессов имеет решающее значение при постижении искусства джазового фортепиано.

Инструментальное джазовое исполнительство по своей сути представляет собой постоянный процесс преодоления стереотипов. Музыканты развивали импровизационное мышление, вырабатывая новые методы спонтанного музицирования, нарушали исторически обусловленные и установленные границы диапазонов музыкальных инструментов, изобретали новые приёмы звукоизвлечения, меняли тембральную окраску в результате использования сурдин, увеличивали темпы. Яркой приметой джаза стала особенность брать за эталон исполнителей «не своего цеха». Так, на заре джаза в Новом Орлеане появились инструментальные блюзы (до этого блюз собой являл вокальное произведение – двенадцатитактовую песню с определённой структурой, формой, мелодией и ладом). Но музыканты из Нового Орлеана смогли перенести на свои инструменты все особенности и краски блюзового вокала, экзотические выкрики и «ответы», присущие культовым афроамериканским жанрам – спиричуэлу, джубили. Таким образом, специфика инструментального джазового исполнительства строится на воспроизведении духовиками афроамериканского вокала. Однако позже этот процесс был повторён с точностью до наоборот. В 1930-х гг. джазовые вокалистки Билли Холидей и Элла Фитцджеральд, а ещё ранее Луи Армстронг взяли за основу своего искусства инструментальную музыку. Их пение не было гладким и мелодичным, как это было принято до сих пор. Вокал этих исполнителей отличала ритмическая раскрепощённость и характер фразировки, присущий игре инструменталистов.

В силу этих обстоятельств музыкальные инструменты зазвучали в джазе по-новому, раскрывая скрытые ресурсы. Фортепианный джаз не исключение: он являет собой одну из ярких страниц джазового исполнительства. За весь исторический путь развития джаза пианисты либо пользовались особенностями своего инструмента, либо пытались преодолеть их. В этих экспериментах родился оригинальный фортепианный джаз, представленный выдающимися исполнителями во всех странах мира.

Отправной точкой фортепианного джаза считается рэгтайм. Пьесы этого стиля мало похожи на джаз: они не свингуются, не имеют импровизационных соло. Тем не менее в них было синкопирование, воспринятое ранними джазовыми оркестрами. Именно рэгтаймы, пользующиеся повсеместной популярностью в США и Европе в начале двадцатого столетия, стали основой для стиля «гарлемское страйд-пиано» (Гарлем в 1920-х годах был центром фортепианного джаза). Но ещё ранее в Новом Орлеане появился инструментальный блюз, в том числе и фортепианный. Именно эти первые пианисты, играющие по вечерам в питейных заведениях, научились достигать эффекта блюзовых нот. Речь идёт о III, V и VII ступенях лада, которые в нотной литературе обычно помечаются как пониженные, но исполняются как микротоны, то есть нечто среднее между, к примеру, III натуральной и III пониженной ступенями. Этого микротона свободно достигали вокалисты, духовики, гитаристы. Однако чернокожие пианисты приспособились играть блюзовые ноты с помощью быстрого скольжения с чёрных клавиш на белые [14, с. 171].

Классический джаз в фортепианной музыке представлен стилями «гарлемское страйд-пиано» и «буги-вуги». В основе страйд-пиано, как и рэгтайма, лежит техника «страйд» (*англ.* stride – шаг). На чёткой граунд-битовой основе левой руки партия правой отличалась виртуозностью и сложностью и состояла из мелодических линий, беглых пассажей и фиоритур. Буги-вуги представляет собой фортепианный блюз, который исполняли по вечерам в увеселительных заведениях (эта музыка предназначалась для танцев). И если страйд-пиано играли профессиональные пианисты, то буги-вуги могли исполнять и любители. Среди пианистов классического джаза следует назвать таких музыкантов, как У. Л. Смит, Д. П. Джонсон, Т. «Ф». Уоллер, Д. «Р». Мортон, П. Джонсон и многие другие.

Фортепианный джаз до эпохи бибоба (1940-е гг.) представляет собой гомофонно-гармоническую фактуру, то есть такое изложение музыкального материала, при котором главенствующее положение имеет мелодия, а аккомпанемент находится на второстепенных «ролях»: он сопровождает мелодию. Однако уже в первой половине XX века появились пианисты, которые отклонялись от этого стандарта. Первым из них стал Э. Хайнс (1903-1983). В его игре не всегда присутствовал постоянный аккомпанемент: часто мелодическая линия «перетекала» из правой руки в левую и наоборот. Точнее, это были стремительные «звуковые потоки»; а в целом его игра «полна перекрестных ритмов, она решительна, переменчива и дерзновенна» [3]. К тому же после работы во второй половине 1920-х годов с Луи Армстронгом Хайнс сумел изменить в целом подход к фортепианной игре, играя правой рукой мелодические линии в духе Армстронга. Это первый случай в истории джаза, когда пианист берёт в качестве эталона игру не другого пианиста, а музыканта-духовика. Этот метод объясняет штрихи и фразировку у Хайнса, а также впоследствии у всех джазовых пианистов. Таким образом, Эрл Хайнс оказал сильнейшее влияние на дальнейшее развитие фортепианного джаза.

Среди пианистов эпохи свинга (М. Пауэлл, Д. Салливан, Т. Уилсон, Д. Стэйси, М. Эш и другие), продолжавших в основном заложенные ранее традиции, следует выделить двух бэнд-лидеров. Речь идёт о Д. Эллингтоне и К. Бэйси. Эти музыканты возглавляли биг-бэнды и были пианистами в своих коллективах. Д. Эллингтон (1899-1974) вошёл в историю джаза как первый значительный джазовый композитор. Более глубокое содержание (история афроамериканцев, вопросы духовности), использование новых форм (сюиты, рапсодии, концерта), отход от трёхминутного стандарта звукозаписи, новые колористические приёмы

аранжировки, введение в состав биг-бэнда баритон-саксофона – эти новации Эллингтон, будучи автодидактом, находил интуитивно. Свои идеи маэстро черпал из богатого и оригинального мира афроамериканского фольклора. Столь же оригинальной была фортепианная манера Эллингтона. Он как будто накладывал широкие мазки на полотно (кстати, исследователи творчества Эллингтона проводят такую параллель, поскольку музыкант увлекался живописью и писал картины). Его фортепиано – это или гарлемский страйд во всей своей «первобытной» энергии, или струящиеся по клавиатуре нисходящие пассажи, или броские аккорды.

Полной противоположностью «чёрному» пианизму Эллингтона является манера К. Бэйси (1904-1984), который, по-видимому, был первым пианистом так называемого лаконичного стиля. Этот музыкант играл очень мало и экономно. Его фортепианная партия – это контрастное противопоставление «роскошному» и плотному tutti биг-бэнда. В «ответ» на моторные риффы и энергичный свинг оркестра Бэйси играет несколько звуков, иногда интервал или аккорд, или небольшую фразу. Сам маэстро всегда призывал своих коллег слушать не ноты, а паузы, экономно пользоваться музыкальным пространством.

Пианистов, появившихся на джазовой сцене в 1940-х гг., Д. Л. Коллиер в своей книге «Становление джаза» условно делит на две группы: 1) создатели современного фортепианного джазового стиля (А. Тэйтум, Т. Монк, Б. Пауэлл); 2) представители так называемого «лёгкого фортепианного стиля» (Дж. Ширинг, О. Питерсон, Э. Гарнер). А. Тэйтум (1909-1956), которого при жизни называли «восьмым чудом света» из-за феерической техники и способности играть в темпах 370 и 420 ударов в минуту, можно отчасти считать продолжателем традиций, заложенных Э. Хайнсом. Элементы блюзового и страйд-пиано, стремительные перетекающие потоки из одной руки в другую – всё это «отсылает» нас к Хайнсу. Но у Тэйтума есть и индивидуальные черты. Так, будучи прекрасным гармонизатором, музыкант успевал в своих немалых темпах без потери свинга (!) почти на каждую долю делать аккордовые замены, обогащая гармоническую схему. Стиль Тэйтума настолько самодостаточен, что не нуждался в ритм-секции: маэстро сам воспроизводил все функции – басовую линию, аккомпанемент, всевозможные заполнения. Неудивительно, что музыкант более всего предпочитал формат сольного выступления. Несомненно, Тэйтум оказал сильнейшее влияние на музыкантов, в том числе и на гения альт-саксофона эры бибоба Чарли Паркера, который не был подвержен ничьим влияниям. В своей «Энциклопедии джаза» Л. Фезер указывает, что при опросе ста пианистов семьдесят из них в качестве своего главного фаворита назвали А. Тэйтума [5, с. 493-495].

Т. Монк (1917-1982), один из пионеров бибоба, – Тэйтум с точностью до наоборот. Ему были чужды быстрые темпы боперов, от которых он впоследствии отошёл, внешний лоск. Искатель по натуре, философ джаза, «мудрый алхимик звука», как называли его современники, Монк открыл новые горизонты джазовой гармонии и мелодизма. Пианизм Монка строится на лаконизме, суровых и простых линиях. У него мало звуков и много пауз, «выхолощенная» фактура: партия левой руки состоит в основном из одного-двух аккордов (а то и интервалов). Музыкальная «ткань» полна альтераций, пианист часто играет целотонные гаммы. Его линии угловаты и как бы неловки. Но именно они достоверно передают как драматичную атмосферу 1940-х гг. (события Второй мировой войны, нежелание подчиняться законам расовой дискриминации), так и личные переживания человека в большом городе, его одиночество и незащищённость (именно такие ассоциации вызывает знаменитая композиция Монка “Round Midnight”). Тэйтума и Монка, несмотря на их «полярность», часто сравнивают. Так, этих пианистов некоторые критики обвиняли в шарлатанстве, мошенничестве: Тэйтума за его «запредельные темпы», а Монка – за его якобы неумение играть. По их мнению, Монк мог исполнять только свою необычную, неудобную, странную музыку (кстати, и туше музыканта было необычным: он касался клавиш не кончиками пальцев, а их основаниями, не сгибая, тем самым добиваясь необычного звучания) [4, с. 452]. В ответ Монк записал пластинку джазовых стандартов, а затем опять погрузился в собственный мир причудливых образов и размышлений.

Эрл «Бад» Пауэлл (1924-1966) взял за основу модель Монка: левая рука играет один-два аккорда в такте, а правая – импровизационные линии в стиле Паркера (как в своё время делал Э. Хайнс, воспроизводя на фортепиано импровизации Армстронга). Таким образом, мы видим, что в 1940-х гг. под влиянием бибоба и его быстрых темпов произошло «выхолащивание» фортепианной фактуры: от полнозвучной игры страйд-пиано пианисты пришли к лаконичной левой руке и инструментальным импровизационным линиям в правой.

Джордж Ширинг (1919-2011), автор одного из «вечнозелёных» стандартов “Lullaby of Birdland”, ввёл в обиход пианистов приём “locked hands” («связанные руки»), суть которого сводится к игре блок-аккордами (в своё время этот приём придумал пианист Милт Бакнер). Будучи прекрасным импровизатором, Ширинг легко «вписывался» в любой исполнительский формат. Интересно, что в свой ансамбль музыкант ввёл гитару и вибрафон, и в разное время у него играли Т. Гилманс (гитара), К. Тжадер и Г. Бёртон (вибрафон).

Оскар Питерсон (1925-2007) входит в число блестящих пианистов-виртуозов. Он соединил фортепианные традиции Ф. Листа (техничность, экспрессия, артистизм) с джазовыми идиомами. Предпочитая формат трио, Питерсон был убедителен и в дуэтах, записав 4 дуэтных альбома с трубачами – Х. «С.» Эдисоном, Р. Элдриджем, Д. Гиллеспи, Д. Фэдисом; выступал как солист биг-бэнда и симфоджаза. Он участвовал в бесчисленных сессиях, записал множество альбомов со звёздами джаза. Техничность Питерсона раздражала некоторых критиков, которые считали её чрезмерной, но маэстро следовал своему стилю: он играл стремительно, увлечённо и радостно, в кульминационные моменты используя риффовые фразы, оstinатные фигуры или аккордовые соло. И если Монк «высказывался» в своём пианизме лаконично, то Питерсон был органичен в своих стремительных роскошных звуковых потоках.

Эрролл Гарнер (1921-1977), чей фортепианный стиль поражал своей оригинальностью, как и тот факт, что пианист был самоучкой, также считал своё искусство способом самовыражения. Он говорил: «Я тут ни при чём, просто родился я таким. Это Божий дар. Я хочу залить мир звуками и играю, что чувствую и слышу. В игру я вкладываю всю свою жизнь» [Цит. по: 6, с. 122-123]. Современников потрясал тот факт, что, не зная нот, музыкальной теории, гамм и упражнений, Гарнер превращал любую, даже самую банальную мелодию, в фейерверк. Он трактовал фортепиано как оркестр. Левая рука пианиста играла чёткий бит широкими аккордами гитарного типа, а правая рука как бы отставала от левой. Этот восхитительный метроматематический конфликт сразу отличает стиль Гарнера. Но больше всего слушателя, в том числе и современного, поражает то несомненное счастье, которое испытывал пианист от своего музицирования. Гарнер на фирме “Columbia” с лёгкостью записал 52 альбома (обычно он записывал всё с первого дубля), и при этом ни разу не повторился в своих фантазиях. Популярность Гарнера была повсеместной и устойчивой; об этом говорит тот факт, что Гарнер стал первым джазовым пианистом, имеющим своего импресарио.

Все вышеперечисленные пианисты заложили главные традиции фортепианного джаза. Исполнители на этом инструменте виртуозно пользовались всеми стилями (блюз, буги-вуги, страйд-пиано, свинг, бибоп), техниками (locked hands), приёмами (скольжение с чёрных клавиш на белые). Они были мастерами спонтанной игры, развивали и совершенствовали язык фортепианной импровизации.

Однако в 1950-х гг. в фортепианном джазе появились новые тенденции, связанные с кул-джазом. Этот стиль, с одной стороны, сочетал в себе лучшие достижения свинга и бибопа, с другой – использовал лексику академической музыки. В джазовом исполнительстве появились музыкальные инструменты, ранее не применявшиеся (флейта, гобой, английский рожок, валторна, туба, меллофон). Музыканты изучали партитуры Стравинского, Равеля, Бартока, Хиндемита, Онеггера; в результате освоения современной академической музыки мелодический и гармонический язык джаза, а также аранжировка усложнились. Саунд за счёт доминирования медных духовых стал прохладным (отсюда название “cool”).

Под влиянием новой эстетики появились пианисты с иным подходом к звучанию. Прежде всего, это Билл Эванс (1929-1980), которого критики называли «Шопеном джазового фортепиано». Слушая Эванса, убеждаешься, что он «размышляет» в процессе игры. Его линии неторопливы и мягки, он лиричен и спокоен. Преобладают аккордовая фактура, нетривиальная и тонкая гармонизация, множество подголосков и элементы полифонии, мелодия, «перетекающая» из правой руки в левую, перекрёстная ритмика – всё это составляющие, из которых складывается оригинальная и легко узнаваемая манера Эванса. Эванс реформировал фортепианное трио: он утвердил равенство инструментов, сделав контрабасиста и барабанщика самодостаточными и импровизирующими участниками творческого процесса (до этого пианист, как, к примеру, Н. К. Коул, О. Питерсон, Э. Гарнер и другие, был центральной фигурой трио, а басист и барабанщик – аккомпанирующим составом, то есть музыкантами, не играющими соло).

Другой не менее важной и интересной «линией» развития фортепианного джаза 50-х стал «барокко-джаз». Этот термин применяется в тех случаях, когда пианисты объединяют две традиции – джазовую и классическую. Барокко-джаз, представляющий собой практику интерпретации или оджазирования музыки периода барокко [11, с. 16], связывают с творчеством ансамблей “Modern Jazz Quartet” (США) и “Play Bach Trio” (Франция).

“Modern Jazz Quartet” (“MJQ”) сформировался из музыкантов ритм-секции биг-бэнда Д. Гиллеспей в 1952 году. Состав музыкантов менялся, однако «ядром» ансамбля всегда оставались вибафонист Милт Джексон и пианист Джон Льюис. Джон Льюис (1920-2001) получил образование по двум направлениям – как пианист и как специалист по музыке барокко. Поэтому неудивительно, что он в своём творчестве всегда пытался объединить два столь разных и далёких музыкальных мира. Саунд “MJQ” легко узнаваем: на фоне постоянной пульсации ритм-секции солируют фортепиано и вибафон. Джексон, как правило, всегда энергичен, а Льюис – изыскан и лиричен. Его стиль базируется на принципе полифонического развития, лучшими образцами которого стали fuga “Vendome”, музыкальный материал пластинки “Blues on Bach” (1974) и другие композиции пианиста. Стиль Льюиса и “MJQ”, можно сказать, стал символом 1950-х: изящное и интеллектуальное музицирование, столь характерное для кул-джаза, передавало атмосферу тонкого диалога между музыкантами, выстраивало «мост» между разными музыкальными культурами. Ансамбль был настолько популярен с 1952 г. по 1974 г. (время активности коллектива), что не вызывают удивления случаи цитирования этого коллектива. Так, Р. Щедрин в финале Концерта № 2 для фортепиано с оркестром («Контрасты», 1966) симитировал “MJQ” (подобная практика – имитация джазовых оркестров и ансамблей – встречалась ранее у Стравинского в произведении «Рэгтайм для 11 инструментов») [18, с. 24-27]. Внимательный и эрудированный слушатель в музыке М. Таривердиева к кинофильму «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» 1975 года (особенно во фрагментах/лейтмотивах, сопровождающих появление главной героини) также услышит «отсылку» к “Modern Jazz Quartet”: те же негромкие линии фортепиано и вибафона, полифонические переплетения голосов.

Утончённый и изящный барокко-джаз, исполняемый “Modern Jazz Quartet”, вдохновил Жака Лусье. Этот французский пианист (1934-2019) в 50-х гг. только находился в поиске главной линии своего творчества, играя то в цыганском ансамбле на Кубе, то аккомпанируя Шарлю Азнавуру. Лусье вспоминал, что в детстве он очень любил играть музыку И. С. Баха, особенно «Менуэт g-moll» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Многократно исполняя эту музыку, он стал варьировать музыку Баха, изменяя ритм или мелодию.

Когда в конце 50-х пианисту предложили записать его эксперименты с музыкой Баха, он решил добавить ритм-секцию. В 1959 году вышла первая пластинка, которая имела оглушительный успех. Эксперимент, который «затял» молодой пианист, – виртуозное исполнение музыки великого И. С. Баха в свинге с джазовыми вариациями – казался всем революционным шагом вперёд. Один за другим стали выходить альбомы под общим названием “Play Bach”. К 60-м годам трио Лусье завоевало мировую известность, за последующие 15 лет было продано более шести миллионов пластинок. Далее Лусье продолжил свои эксперименты с музыкой Генделя, Вивальди, Моцарта, Равеля и других композиторов.

Пока музыканты, строившие своё творчество в эстетике барокко-джаза, деликатно соединяли язык классической музыки и джаза, Дэйв Брубек (1920-2012) призывал к интеграции несколько иного толка: он предлагал объединить джаз с современной академической музыкой. Этот пианист, композитор, руководитель знаменитого квартета получил солидное музыкальное образование: он был учеником Д. Мийо, брал уроки у А. Шёнберга. Творчество Брубeka развивалось в разных плоскостях: с одной стороны, он всю жизнь выступал в рамках своего квартета, который осуществил «прорыв», сделав привычными для джаза сложные метры 5/4, 7/4, 9/8 и другие. В то же время Брубек обращался к сочинению произведений крупной формы. Но всё его творчество объединяет единая концепция – стремление найти органичное единство между традиционализмом и авангардизмом, джазом и современной академической музыкой. Брубек склонялся к европейскому музыкальному мышлению, призывал джазовых музыкантов к отказу от афроамериканской идиоматики, превалирующей в джазе, к овладению профессиональной композиторской техникой. Особая область в творчестве музыканта – его жанровые эксперименты, попытки введения в модерн-джаз (как бы «перевода» на джазовый язык) нетипичных для него прежде жанров – рондо, фуги, хорала, марша, вальса, мазурки, регтайма, буги-вуги и др. [2].

В то же время в 50-х гг. в фортепианном джазе зарождалась уже другая, совершенно новая линия. Ленни Тристано (1919-1978) – пианист, теоретик джаза, один из родоначальников кул-джаза, новатор в области гармонии, ритма и музыкальной формы [18], вошёл в число первых музыкантов, которым стало неинтересно находиться в рамках формы, гармонии, тональности. Уже во второй половине 1940-х гг. Тристано мог играть одновременно в двух тональностях, а позже он пришёл к атональности. «Его фразировка отрывиста и точна, две руки остро ведут основную линию, в которой чередуются бесконечные мелодические ходы и наложенные аккорды» [8]. В 1949 году в своих ставших впоследствии знаменитыми композициях “Intuition” и “Digression” Тристано со своими коллегами импровизирует, не опираясь на какую-либо конкретную гармоническую схему. Играя чистые линии (Тристано считал, что важнее всего спонтанное и интуитивное развитие мелодии), не стеснённые границами тактов, Тристано, по существу, открывал дорогу фри-джазу.

Мы видим, что фортепианный джаз 1950-х гг. стал развиваться в новых направлениях. С одной стороны, происходила интеграция джаза с классическим музыкальным наследием: таким образом, музыканты стремились объединить традицию с инновационным видом искусства, каким в XX веке стал джаз. С другой – появилось много экспериментов по объединению фортепианного джаза с современной академической музыкой, что способствовало усложнению мелодического и гармонического языка джазовой музыки. И наконец, начались процессы по нивелированию каких бы то ни было правил и рамок, стереотипов и установленных канонов, утверждалось стремление к спонтанному импровизационному музицированию.

Джаз 1960-х годов продемонстрировал отход от интеллектуальности и рафинированности кул-джаза. Этот период отличался обострением противоречий во всех направлениях: политических, социальных, расовых. Джазовая музыка зазвучала опять по-новому, отражая мятежное настроение современников. Многие джазмены наполнили музыку политическим и агрессивным содержанием, не разделяя концертной и протестной деятельности. К кульминационной точке развития пришёл фри-джаз, отрицающий все до этого имевшиеся представления о музыке и отвергавший форму, тональность, гармоническую схему. Преобладал так называемый “East Coast Jazz” (Джаз Восточного побережья), включавший в себя хард-боп, соул-джаз и фанк. Вся эта музыка строилась на совершенно иных идиомах: она возвращала джаз к его корням – к афроамериканскому фольклору, к блюзу, спиричуэлс, госпелам, рабочей песне. Общество находилось в поиске новой духовности – и в джазе вновь зазвучала религиозная тема. Духовный лидер 60-х и выдающийся тенор-саксофонист Джон Колтрэйн умел достигать экстатического состояния, гипнотически воздействуя на публику. Помимо всех этих новаций, начиная с 50-х годов в джазе начал своё развитие иной тип импровизационного мышления – ладовый (модальный). Этому способствовало всеобщее увлечение различными этническими культурами (восточными, африканскими). Осваивая новые ладовые системы, музыканты применяли их в процессе импровизации. Мышление не аккордами, а крупными линиями позволяло играть музыкантам более свободно.

Пианисты 1960-х годов творили в русле всех вышеперечисленных стилей и тенденций. Большинство из них играли крепкий хард-боп (который строится на достижениях бибоба) и фанк, используя модальный принцип импровизации, а также умело воспроизводя на фортепиано особенности афроамериканского вокала, присущие культовым жанрам – «ответы», экстатические выкрики, возгласы (К. Бэррон, М. Тайнер, С. Кларк, М. Лонго, Л. Рэмси, Д. Мэнс, Д. Пирсон, Б. Тиммонз, Х. Силвер, Х. Тэпскот, С. Уолтон, Б. Харрис и др.). С. Тэйлор, Сан Ра, Д. Баррелл, Л. Тристано, П. Блэй, С. Риверс и другие исполнители посвятили себя анархическим идеям свободного джаза. Некоторые пианисты стремились привнести изменения в фортепианную технику и фактуру, ввести новые приёмы и расширить представления об этом инструменте. Так, Сесил Тэйлор (1929-2018) применял атонально-перкуссивный метод: он трактовал фортепиано как ударную установку и часто использовал аккорды-кластеры. Кстати, У. Сарджент в книге «Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика» настаивает именно на ритмо-ударной функции фортепиано, «отсылая» нас, в свою очередь,

к Стравинскому [15, с. 79]. Маккой Тайнер (1938-2020), легендарный участник квартета Джона Колтрэйна, ввёл в обиход джазовых пианистов аккорды квартетного строения.

Очевидно, что фортепианный джаз в 1960-х годах претерпел кардинальные, в отличие от 1950-х, изменения. Интеллектуальное и деликатное музицирование, основанное на европейском мышлении, сменилось яростной, экспрессивной игрой, построенной: а) на материале бибоба и афроамериканского фольклора; б) модальном принципе импровизации; в) ниспровержении устоявшихся музыкальных систем.

Джаз 1970-х годов развивался, прежде всего, под влиянием рок-музыки. Тем не менее к этому периоду стали очевидны генеральные направления джаза: 1) необоп (музыка, продолжающая традиции бибоба, кул-джаза, хард-боба); 2) авангард / новая импровизационная музыка / новый джаз (идеи фри-джаза). Продолжали своё существование и более ранние джазовые стили – диксиленды, оркестровый свинг (мемориал-оркестры и новые коллективы). Чёткие очертания приобрели и две главные тенденции, определяющие вектор развития джазового искусства. Это: 1) интеграция джаза с академической музыкой; 2) этнический джаз – стилевая разновидность джазовой музыки, соединившая в себе лексику джаза и элементы различных национальных музыкальных культур. Подобные идеи исходили в большей степени от европейских и советских джазовых музыкантов, которые находились в поиске своего стиля и метода. Являясь наследниками богатейших классических музыкальных традиций, исполнители из Европы старались объединить их с джазовой лексикой. Другим методом стала практика исполнения джаза, построенная на этномузыкальном материале. Благодаря этим экспериментам в период с 70-х по 80-е годы появилось множество интересных работ, органично соединяющих язык джаза и фольклор балканских стран (Д. Гойкович), польского (З. Намысловский), шведского (Я. Йоханссон), итальянского (К. А. Дато), азербайджанского (В. Мустафа-заде), среднеазиатского региона (Ю. Парфёнов), армянского (К. Орбелян), молдавского («Кварта»), русского (А. Товмасын, Л. Винцкевич, ансамбли «Архангельск», «Аллегро», «Арсенал») фольклора.

Многие исследователи (Е. Лубяная, Б. Гнилов, Б. Стецюк) также констатировали появление музыкантов (Х. Хэнкок, Р. Гласпер, Д. Каллум), которые, стремясь к демократизации фортепианного джаза, привносили в него элементы поп-музыки.

Ещё одним явлением этого периода стал процесс возрождения старых джазовых стилей, обращение к жанрам афроамериканского фольклора. Джаз прошёл насыщенный событиями и стремительный путь развития, рождая каждое десятилетие новый стиль. У некоторых музыкантов (к примеру, братья Марсалисы) появилась потребность остановиться, оглянуться назад, оценить пройденный путь. Так, Ф. С. Шак считает, что благодаря именно этому ренессансу мы не потеряли джаз [19, с. 23].

Но всё же наиболее ярким событием джазовой сцены 1970-х стало появление стилей «джаз-рок» и «фьюжн». Джаз-рок появился в конце 60-х гг. в результате массивной и впечатляющей экспансии британского рока на мировую сцену, которая вдохновила джазовых музыкантов начать эксперименты по объединению джаза и рока. В числе первых были М. Дэвис, Х. Хэнкок, Д. МакЛафлин, Б. Кабэм, братья Бреккеры, Д. Завинул. В этот же период появились первые три легендарные джаз-роковые группы – “Blood, Sweat & Tears” (1968), “Chicago” (1968), “Earth Wind & Fire” (1969). Фьюжн (*англ.* fusion – сплав) выкристаллизовался из джаз-рока чуть позже, в начале 70-х. Если джаз-рок – это соединение жёсткой ритмической пульсации рока с импровизацией и мощной брасс-секцией, то фьюжн представлял собой смешение в разных пропорциях джаза, рока, этнической и академической музыки. Такие группы, как “Mahavishu Orchestra”, “Weather Report”, “Return to Forever” и другие, – это, несомненно, уже фьюжн.

Среди пианистов 1970-х годов следует выделить Х. Хэнкока, Ч. Кория, К. Джаррета. Херби Хэнкок (р. 1940) дебютировал в 60-х: в 1962 г. он выпустил первую пластинку на студии “Blue Note”, с 1963 г. по 1968 г. работал с М. Дэвисом. В 1968 году Хэнкок собрал собственный ансамбль с духовой секцией (труба и тромбон), который он в 1969-м расширил, добавив электропиано, синтезатор и другие электронные клавишные. С этим составом Хэнкок играл фьюжн с использованием африканского и индийского фольклора, латиноамериканской музыки. Позже Хэнкок организовал группу “Headhunters”, музыка которой, по мнению критиков, стала поворотом к коммерциализированной поп-музыке, сплаву джаза, рока, фанка и диско [5, с. 553-554]. Надо сказать, Хэнкок всё время находится в творческом поиске: на время охладев к джаз-року и электрифицированным инструментам, он обратился к акустическому джазу (в конце 1970-х записывался дуэтом с Ч. Кориа, с акустической джазовой группой “V.S.O.P.”). Затем, в 80-х, выпускает хит “Rockit”, ставший примером урбанистического и техноджаза. Периоды акустического и электрического джаза сменяются в творчестве Хэнкока. Заняв в 2010 году пост джазового директора Лос-Анджелесского филармонического оркестра, маэстро вновь заинтересовался смешением культур, глобальным сотрудничеством. «Я хотел бы расширить возможности взаимодействия между визуальными искусствами и музыкой. Сегодня я думаю о смысле, цели музыки. Раньше этого не было. Задача была проста – написать мелодию. Теперь я думаю: что нужно людям? Чем я могу им помочь?» – говорит музыкант [12, с. 11]. Творческий багаж Хэнкока позволяет ему решать любые творческие задачи. Он в совершенстве владеет традиционными стилями и школами, знает особенности национальных культур, имеет опыт работы с более поздними стилями – диско, рэпом, техно. Признанный мастер фортепианного джаза умело смешивает всё это в нужных пропорциях, однако неизлечимой основой его искусства остаётся его блестящий фортепианный стиль, построенный на традициях пианизма О. Питерсона, Б. Эванса, вобравший в себя школу М. Дэвиса.

Армандо Энтони «Чик» Кориа (р. 1941) – один из выдающихся представителей современного фортепианного джаза. Это универсальный пианист, отличающийся широтой стилистических пристрастий: на счету

Кориа более семидесяти альбомов, записанных с музыкантами разных поколения – от легендарных мастеров свинга (Л. Хэмптон) и бопа (Д. Гиллеспи) до ведущих джазменов современности (Б. Флек, Г. Бёртон, Б. МакФеррин). Будучи самоучкой, Кориа всегда считал главной школой общение музыкантов между собой, подчёркивая тем самым диалогическую сущность джаза, а главным своим «университетом», как и Хэнкок, называл работу с М. Дэвисом в конце 1960-х. Творчество Кориа построено практически на всех стилях и направлениях фортепианного джаза. Мы найдём здесь композиции, выдержанные в русле мейнстрима, пьесы в духе современного джазового и академического авангардизма (трио “The Circle”, 1970-1971), сольные фортепианные альбомы, показывающие глубокое знание музыки периода романтизма. Другая сторона его творчества – это проект “Return to Forever” (1972-1976), построенный на лексике стилей «джаз-рок» и «фьюжн». Играя в этом коллективе, Кориа использует электропиано, синтезаторы (примечательно, что приёмы игры на синтезаторах он переносит на акустическое фортепиано, что придаёт его фортепианному стилю оригинальность и узнаваемость). Музыка “Return to Forever” весьма разнообразна по своему содержанию: это джаз-рок с виртуозной электрической гитарой Э. Ди Меолы, композиции на материале латиноамериканской музыки, пьесы, построенные в стилистике «барокко-джаз». Отдельной темой в творчестве Ч. Кориа стала музыка Испании. Фольклором этой страны, её колоритной ладовой системой, базирующейся на испано-арабском звукоряде, богатой ритмикой, жанровым разнообразием от саэты до фламенко, заинтересовался ещё М. Дэвис. В 50-х годах на музыкантов джаза произвела сильное впечатление вторая часть (Adagio) знаменитого «Аранхуэзского концерта для гитары с оркестром» Х. Родриго. Именно эта музыка вдохновила Дэвиса на разработку испанской темы в джазе. Чик Кориа, следуя за своим учителем, создаёт нечто новое: он соединяет испанский мелодизм, гармонию, ритм, элементы фламенко с джаз-роком и латиноамериканской музыкой (“La Fiesta”). Вступление к одной из самых знаменитых тем Ч. Кориа “Spain” – это всё та же тема Адажио из концерта Родриго. Вершиной претворения испанского в частности и латинского в общем тематизма в творчестве Ч. Кориа стал альбом 1976 года “My Spanish Heart”, который разошёлся тиражом 170 000 экземпляров. Здесь уже признанный мастер современного джаза интерпретирует материал, используя различные средства художественной выразительности: он обращается то к электрическому звучанию, то использует духовую секцию, то воссоздаёт камерную атмосферу посредством струнной группы. Стиль Кориа – это живая связь джазовых традиций с академическим искусством и национальными культурами [5, с. 164].

Кейт Джарретт (р. 1945) развивает своё творчество в русле диалога между джазовой и академической музыкой. Ребёнок-вундеркинд, он начал играть с трёх лет, а в семилетнем возрасте уже дал первый сольный концерт, состоящий из произведений Баха, Моцарта и Бетховена. Столь сильная академическая школа сформировала основные направления исполнительской карьеры Джарретта: несмотря на то, что в период с 1968 по 1970-е годы он так же, как и Ч. Кориа, участвовал в создании джаз-роковых альбомов Дэвиса, он не заинтересовался электрическим звучанием «фьюжна». В дальнейшем Джарретт много выступает в Европе, записывается на студии “ЕСМ”, которая выпускает звучащую по-скандинавски холодно пограничную между джазовой и академической традициями музыку. Он предпочитает сольные свободные импровизации, играет джазовый мейнстрим и классику: пианист записал «Гольдберг-вариации» и ХТК И. С. Баха, цикл Д. Шостаковича «24 прелюдии и фуги».

Д. Л. Коллиер в своём труде «Становление джаза» отмечал, что фортепианное исполнительство в джазе наиболее тяготеет к европейским формам музицирования. Здесь, по-видимому, сыграли свою роль весьма серьёзные традиции фортепианной школы, заложенные на европейском континенте, а также гомофонно-гармоническая фактура, позволяющая играть одновременно мелодию и аккомпанемент. Даже «чёрные» пианисты Гарлема, в первой половине XX века исполнявшие виртуозный стиль «страйд-пиано», изучали и играли классическую музыку. К этому призывал и великий виртуоз джазового фортепиано Оскар Питерсон (этот список можно продолжать). Коллиер пишет, что в течение столетия джазовые пианисты то склонялись к традиционной, плотной, оркестровой фортепианной фактуре (Мортон, Хайнз, Эллингтон, Тэйтум, Ширинг, Питерсон, Гарнер, Брубек), то «выхолащивали» её, делая максимально лаконичной (Бэйси, Монк, Льюис) [9, с. 280].

И. Э. Берендт в книге «Всё о джазе. От рэга до рока» перечисляет преимущества фортепиано: возможность извлекать множество звуков одновременно, играть ритм и тут же его гармонизовать, соединять различные линии (басовую, мелодическую, аккордовый аккомпанемент). Однако он считает, что, несмотря на весь этот потенциал, фортепиано звучит беднее в сравнении с духовыми инструментами. Берендт резюмирует следующее: 1) чем больше используются богатые технические и акустические возможности фортепиано, тем меньше мы слышим джазовую специфику; 2) и наоборот: применяя к фортепианному исполнительству присущую духовикам фразировку, пианист джаза максимально добивается джазового звучания. Берендт тут же замечает некий парадокс: для того чтобы звучать «по-джазовому», пианист должен совершить «фортепианное самоубийство». История фортепианного джаза подтверждает, что не все пианисты смогли это совершить: роскошные стили Тэйтума, Пауэлла, Питерсона, Гарнера, Питерсона, Эванса и других свидетельствуют об ориентации многих музыкантов на достижения мирового пианизма [1, с. 90-92].

Многие исследователи (Коллиер, Берендт, Кинус, Лубяная, Стецок, Корнев), описывавшие фортепианный джаз, отмечали невозможность достижения специфичного джазового звучания, которое духовики, вокалисты и гитаристы добивались посредством изменения тембральности и лабиальности, применения так называемых «граул-эффектов».

Проанализировав историю развития фортепианного джаза в XX веке, мы пришли к *выводу*, что, балансируя между природой фортепиано, богатыми европейскими традициями в фортепианной школе и более

«выхолощенным» джазовым звучанием, фортепианный джаз утвердился как яркая и самодостаточная исполнительская традиция. В результате разности подхода, мышления, темперамента, постановки художественных задач у пианистов джаза выработалось множество линий развития этого искусства. К ним относят: 1) традиционную джазовую фортепианную технику, в которой преобладают гомофонно-гармоническая фактура, виртуозные пассажи, украшения (рэгтайм, гарлемское страйд-пиано, буги-вуги; яркие представители – Д. П. Джонсон, Т. «Ф». Уоллер, Д. Янси, Д. «Р». Мортон, М. Л. Льюис, Т. Уилсон, Д. Эллингтон и многие другие); 2) лаконичный стиль, характерный для пианистов, пользующихся минимумом художественных средств и предпочитающих паузы, ценящих пространство и «воздух» выше, чем звуковые потоки (К. Бэйси, Т. Монк); 3) стиль исполнения, подражающий духовым инструментам, появившийся в результате обращения некоторых пианистов (Э. Хайнса, Б. Пауэлла) к штрихам и фразировке музыкантов-духовиков (Армстронга, Паркера); 4) модель игры, сложившуюся в бибопе: лаконичная левая рука (один-два аккорда в такте) на фоне импровизирующей правой (Т. Монк, Б. Пауэлл, К. Бэррон, Т. Флэнэган, О. Питерсон и другие); 5) стиль игры “locked hands” (англ. – «связанные руки») – игра блок-аккордами (Б. Бакнер, Дж. Ширинг); 6) синтез джаза и классики (барокко-джаз), построенный на привнесении элементов музыки барокко (полифоническое развитие, мелизматика) в джазовые структуры (Д. Льюис, Ж. Лусье); 7) опору на афроамериканские традиции, проявляющуюся в утверждении блюзовой эстетики и имитации приёмов культовой музыки афроамериканцев – ответов, возгласов, выкриков (представители хард-бопа и фанка Х. Силвер, Б. Тиммонз и другие); 8) авангардное исполнение – творчество музыкантов, преодолевших устоявшиеся джазовые традиции и проявляющих своё мышление вне формы, тональности, метра: главным в их музыке стала спонтанная импровизация, поиск новых выразительных средств (изменение тембров, «препарирование» фортепиано) (С. Тэйлор, Л. Тристано); 9) использование стилистики «фьюжн»: сочетание/комбинирование различных устоявшихся в джазе традиций с рок- и поп-музыкой, фольклором стран мира. Необходимо также заметить, что всегда существовали пианисты, сумевшие создать индивидуальный стиль игры: эти исполнители, пользуясь многими из приведённых выше методов исполнительства, добавляли оригинальные, лишь им присущие черты: периодическое отсутствие аккомпанемента (Э. Хайнс), переход мелодической линии из правой руки в левую и наоборот (Э. Хайнс, А. Тэйтум, Б. Эванс), подробную гармонизацию в быстрых темпах (А. Тэйтум), метроритмический конфликт между правой и левой руками (Э. Гарнер), перенос клавишных приёмов в фортепианную технику (Ч. Кория). Помимо этого, многие пианисты (О. Питерсон, Д. Брубек, А. Джамал, Ч. Кория, Х. Хэнкок, К. Джарретт) стремились к универсальности, используя весь арсенал техник, приёмов и методов, то есть их стиль мы можем назвать комбинированным. Становится очевидным, что именно умение наполнять музыку новыми приёмами и техниками, более глубоким содержанием и смыслом и в то же время «стоять на плечах» титанов джазового пианизма определяет искусство, именуемое «фортепианным джазом».

Список источников

1. Берендт И. Э. Всё о джазе. От рэга до рока // Jazz-квадрат. 2008. № 3 (75). С. 90-91.
2. Брубек Дэвид [Электронный ресурс]. URL: https://persons-info.com/persons/BRUBEK_Devid (дата обращения: 21.04.2020).
3. Булатнов С. Эрл Хайнс [Электронный ресурс]. URL: <http://bulswing.ru/?p=781> (дата обращения: 17.02.2020).
4. Великие люди джаза / под ред. К. Мошкова. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 736 с.
5. Верменич Ю. Джаз: история, стили, мастера. Изд-е 2-е, стер. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 607 с.
6. Верменич Ю. ...И весь этот джаз. СПб.: Невский фонд, 2005. 448 с.
7. Давыдов С. П. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации в джазе [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pianisticheskie-fakturnye-kompleksy-kak-istochnik-i-sredstvo-hudozhestvennoy-interpretatsii-v-dzhaze> (дата обращения: 18.08.2020).
8. Ковалёв Д. Lennie Tristano – вдохновение авангарда – иная версия современности [Электронный ресурс]. URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=381> (дата обращения: 21.04.2020).
9. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 411 с.
10. Корнев П. К. Джазовое фортепианное исполнительство 30-40-х годов XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 58. С. 149-158.
11. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 168 с.
12. Куракин И. Херби Хэнкок глобализирует джаз // Культура. 2009. № 32.
13. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов-на-Дону, 2014. 27 с.
14. Огородова А. В., Овчаров И. В. Влияние пианистов классического джаза на фортепианную технику // Актуальные вопросы развития педагогического мастерства. Обмен опытом: сборник работ по материалам IV Региональной научно-практической конференции / отв. ред. Н. М. Ноздрина, Т. И. Анкудинова, Т. В. Выдрик. Белгород: БГИИК, 2019. С. 171-174.
15. Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина; вступ. ст. В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. М.: Музыка, 1987. 296 с.
16. Стецюк Б. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-fortepeannyy-dzhaz-tipovaya-stilistika-i-individualnye-reprezentatsii> (дата обращения: 18.08.2020).
17. Фейертаг В. Б. Джаз. XX век: энциклопедический справочник. СПб.: Скифия, 2001. 564 с.
18. Чернышов А. Джазовая оркестровка в «академической» музыке // Оркестр. 2011. № 1-2 (22-23). С. 24-27.
19. Шак Ф. С. Стилиевые и исполнительские аспекты фортепианного джаза // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 21-24.

Piano Jazz in the XX Century: Main Styles and Development Trends

Ogorodova Alena Vladimirovna, PhD
Ovcharov Igor' Vladimirovich, PhD
Orshanskaya Elena Ivanovna
Belgorod State University of Arts and Culture
ogorodova-aliona2018@yandex.ru

The study aims to analyse piano jazz of the XX century, to identify the main stages in development of this kind of performing art, as well as to determine what kind of impact various cultural and musical traditions had on formation of this school. Characterising piano jazz and tracing its multifaceted history, the authors identify the main styles involved in performing on this instrument. Scientific novelty of the research lies in presenting a classification of styles and development trends that defined development of piano jazz in the XX century. As a result, it was proved that evolution of piano jazz in the XX century took place between two contradictory lines of development: the first one was built on rich piano traditions, the second one denied them and was based on features peculiar to the wind performing school. Simultaneous existence of such different artistic concepts determined formation of sophisticated and diverse jazz piano music.

Key words and phrases: piano jazz; ragtime; blues; Harlem stride piano; boogie-woogie; swing; bebop; cool jazz; baroque jazz; hard bop; funk; free jazz; jazz rock; fusion.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.36>

Дата поступления рукописи: 28.07.2020

Цель исследования – определить роль выдающегося палеографа и медиевиста С. В. Смоленского в истории изучения песенных структур, отталкиваясь от трактовки им понятия «народность» применительно к образцам устной и письменной музыкальной традиции. В статье приведены многочисленные высказывания Смоленского о народной культуре, выявлены связи с предшественниками, показано основополагающее значение его трудов для дальнейшего развития русской науки о музыкальном фольклоре. **Научная новизна** обусловлена нацеленностью на широкую область знаний, при которой произведения народного музыкального творчества рассматриваются сквозь призму целого спектра культурных явлений. **В результате** можно с полным основанием утверждать, что труды Смоленского являют собой важнейший этап в формировании современных аналитических методов.

Ключевые слова и фразы: история музыкальной фольклористики; С. В. Смоленский; устное народное музыкальное творчество; церковное православное пение; древнерусская певческая нотация; аналитическая графика.

Смирнов Дмитрий Владимирович, к. иск., доц.

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
smrndv@mail.ru

Степан Васильевич Смоленский и народная музыкальная культура

Актуальность. При всем объеме введенных в науку материалов о С. В. Смоленском (1848-1909), недостаточно известной до настоящего времени остается та сторона его деятельности, которая связана с изучением им народной музыкальной культуры. А между тем вклад Смоленского в становление русской науки о музыкальном фольклоре весьма значителен. Вместе с С. И. Танеевым Смоленский оказался в числе основателей в Москве Музыкально-этнографической комиссии – крупнейшего исследовательского и просветительского центра страны. Возглавив Синодальное училище, он всячески способствовал внедрению музыкального фольклора в учебные курсы этого заведения. Приведение в единое целое высказываний Смоленского о народной музыкальной культуре, рассредоточенных в его работах, и последующий анализ представляются актуальными, так как позволяют достаточно точно обозначить место палеографа и медиевиста в сложном пути развития русской музыкальной фольклористики.

Задачи исследования состоят в том, чтобы на основе предварительной работы по выявлению высказываний Смоленского, содержащихся в ставших библиографической редкостью трудах и периодической печати:

- выстроить их в виде законченной системы: от характеристики эстетических взглядов Смоленского в целом к изложению им важнейших закономерностей формообразования произведений музыкального фольклора;
- представить взгляды Смоленского на народное творчество в контексте развития русской культуры, наметить общие точки соприкосновения его с предшественниками;
- показать дальнейшую перспективу развития музыкальной фольклористики, охарактеризовав Смоленского как одного из основоположников методики слогоритмического анализа произведений народного музыкального творчества – важнейшего атрибута современной науки.

Теоретическая база исследования. Мы опирались на музыкально-фольклористические труды по проблеме становления и практического применения метода слогоритмического анализа, направленного на выявление