

ПИАНИСТИЧЕСКИЕ ФАКТУРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ КАК ИСТОЧНИК И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ДЖАЗЕ



Во всех известных нам музыковедческих трудах, посвящённых проблемам художественной интерпретации, вопросы профессионального исполнительского творчества исследуются исключительно в контексте звукового воплощения *нотных текстов* произведений, создаваемых композиторами. Это вполне понятно, поскольку анализируются аспекты определённого рода исполнительства, изначальная функциональная парадигма которого находится в прямой зависимости от композиторских детерминант. Однако, по нашему мнению, термин «*интерпретация*» следует рассматривать в более широком значении, то есть не только как трактовку чужих музыкальных идей в исполнительской деятельности, но и как истолкование личных художественных замыслов в процессе музицирования импровизаторов¹. В дальнейших рассуждениях мы попытаемся экстраполировать научные представления о понятии «*интерпретация*» на весь творческий процесс, связанный с импровизаторской исполнительской деятельностью (в нашем случае джазовой), – от зарождения и вызревания музыкальных идей до их звуковой реализации и последующего изобретательного развития. С этих позиций данное исследование ориентировано на творчество джазовых импровизаторов-солистов, в первую очередь, пианистов. Ведь именно фортепиано, благодаря своему широкому многорегистровому звуковоспроизводящему диапазону, является носителем разнопланового многоуровневого фактурного потенциала, плодотворно используемого, в том числе, и в сольном импровизационном творчестве. А наш интерес к вопросам фактурного развития в импровизационном процессе вызван тем, что фактура (как творчески целесообразная организация звуковой ткани в пространственном и процессуальном оформлении) выступает регулятором и координатором соподчинительного сопряжения интонационных компонентов музыкальной речи на всём протяжении развёртывания музыкального произведения, выявляя стилевые и жанровые особенности изложения звукового текста (см. об этом: [4])².

Проблемы *интерпретации* достаточно широко обсуждаются в последние десятилетия с различных точек зрения, однако практически все музыковедческие исследования в этой области сводятся к изучению только одной художественной системы (в рамках триады *композитор – исполнитель – слушатель*): *автор* (композитор) – *исполнитель* (музыкант, воссоздающий, как правило, не свою музыку)³. Наша же цель – проанализировать и дать характеристику феномену художественной интерпретации, проявляющемуся в другой системе, чья сфера влияния охватывает импровизационное, в частности джазовое, творчество: *импровизатор-автор – импровизатор-исполнитель*. Итак, объектом нашего исследования выбрано сольное джазовое фортепианное искусство, а предметом – функциональные свойства фактуры фортепианного джаза в качестве координаторов сущностных проявлений *интерпретации* в импровизационном творчестве.

Слово «*интерпретация*», произошедшее от латинского *interpretatio* (объяснение, трактовка), применяется с середины XIX века, наряду с категорией «*исполнение*», в качестве обозначения одного и того же явления – процесса звукового воссоздания композиторского музыкального сочинения. Позднее, без потери связи с феноменом звуковоспроизведения, произошло размежевание в осознании сущности этих понятий, наделившее *исполнение* механической функцией, а *интерпретацию* – творческой. Таким образом, понятие «*интерпретация*» и его узкопрофессиональный аспект – «*художественная исполнительская интерпретация*» – обрели свою категориальную значимость в длительном, последовательно усложнявшемся эволюционном пути становления аналитической методологии их познания.

Развитие музыкального искусства европейской профессиональной традиции привело к установлению достаточно жёстких разделительных границ между творческой деятельностью *композитора* и *исполнителя*. Общеизвестно, что конечным результатом композиторского труда является перевод завершённого музыкального сочинения из виртуальной звуковой субстанции

в визуальную графику нотной записи. Однако любая письменная фиксация музыкального опуса сама по себе условна, поскольку глубинный художественно-образный смысл невозможно передать средствами нотации. Знаковый нотный текст обретает вид лишь «текста-инструкции» для последующей его *звуковой интерпретации* в исполнительском воплощении (см. об этом: [3]). Впрочем, невзирая на схематичность, интерпретируется всё-таки уже готовая предзаданная структура, обладающая объективными устойчивыми параметрами. В этом отношении исполнительская интерпретационная деятельность хоть и обладает всей полнотой художественности, но представляет собой нечто *вторичное* по отношению к композиторскому творчеству и производное по отношению к композиторскому тексту, что, безусловно, не означает *второстепенности* исполнителя в создании драматургически обоснованной *звуковой интерпретации* музыкального произведения. Эта вторичность лишена ореола творческой перводанности, отличительным признаком которой является *создание чего-то нового* в текстуальном плане. Иными словами, для полноценного существования творчества необходимо «художественное открытие» [6, с. 138]. С такой позиции роль *импровизатора* в аспекте креативности творческого процесса, безусловно, «гораздо шире и эффективнее» [4, с. 301]. Учитывая сказанное, надлежит разобраться в том, что и как интерпретируется в импровизационном творчестве.

Для дальнейшего изучения интерпретаторских проблем необходимо учесть ценные наблюдения Е. Гуренко, изложенные в работе «Проблемы художественной интерпретации» [1]. Целенаправленно анализируя аспекты соотношения *исполнения и интерпретации*, Е. Гуренко предлагает считать наличие *художественной интерпретации* специфическим свойством именно *исполнительской практики*: «<...> художественная интерпретация в полном и завершённом виде встречается только в исполнительском искусстве» [1, с. 108]. При этом *художественную интерпретацию* он рассматривает наряду с *обыденной и научной*. Сопоставление и сопряжение этих трёх видов интерпретации исследователь считает важным звеном в построении общей теории интерпретации. Изучая диалектический путь создания исполнительской концепции, включающей все стадии оформления концепции творческой, Е. Гуренко приходит к выводу о том, что художественная интерпретация предполагает несколько ступеней развития (освоение первичного «продукта», кристаллизация исполнительского замысла, репетиционная работа и непосредственно процесс выступления).

Учитывая специфику этих признаков, исследователь предлагает своё определение исполнительского искусства, в котором фигурирует *художественно-интерпретационная сущность* данного вида творчества: «Исполнительское искусство есть вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации» [1, с. 109]. В ходе исследования Е. Гуренко комментирует различные виды исполнительской деятельности сообразно присутствию художественной интерпретации в каждом из них. При этом он, к сожалению, только вскользь упоминает об импровизации, не рассматривая её в качестве носителя интерпретационного начала. Представляя понятие «импровизация» намного шире, чем просто факт «стихийного» музицирования, мы не склонны разделять мнение исследователя о том, что «освоение продукта первичного творчества отсутствует в импровизации» [1, с. 97].

На наш взгляд, понятие «художественная исполнительская интерпретация» целесообразно рассматривать не только как истолкование *исполнителем композиторского нотного текста*, но и как трактовку *импровизатором собственных творческих идей*, а также, в первую очередь, *исходного музыкального материала*, являющегося отправным моментом для развёртывания импровизационного процесса. Поиск аргументов мы предлагаем начать с того неоспоримого факта, что сам реальный *процесс импровизации* основан на *исполнительской деятельности*, которая, невзирая на разные смысловые задачи, во всех ситуациях имеет одну и ту же природу, связанную с воссозданием музыкальной речи посредством инструментальных (или вокальных) возможностей, то есть с исполнением как таковым. Здесь мы руководствуемся тем, что сам факт исполнения осуществляется сходными логически опосредованными мышечно-двигательными действиями, направленными либо на озвучивание письменного композиторского текста, либо на мгновенную интонационную реализацию внутрислуховых замыслов импровизатора. Поэтому *импровизацию* мы априори относим к области *исполнительства*. Если исполнитель интерпретирует чужие художественные идеи, закодированные в нотном материале, демонстрируя своё отношение к ним и тем самым раскрывая как замыслы композитора, так и собственную творческую индивидуальность, то импровизатор напрямую *интерпретирует себя*. По своей сути упомянутые художественные действия разнятся лишь в характере труда и в специфике творческого дарования, обнаруживая полное сходство в контексте исполни-

тельства как *одухотворённого и интеллектуализированного процесса звукоизвлечения и звуковедения, обусловленного художественными задачами и особенностями тактильно-кинестического свойства.* При этом *мера интерпретационности* (как фактора субъективного волеизъявления) гораздо выше именно в *импровизационном творчестве.*

Поскольку профессиональное импровизаторское искусство причисляется, как известно, к художественным видам творчества, то импровизация, по сути, и есть художественная исполнительская деятельность, которая, если опираться на выводы Е. Гуренко и других исследователей, потенциально обладает функциональными признаками *интерпретаторской деятельности.*

Вторичность процесса интерпретации, осознаваемая как вторая ступень в художественно-творческой последовательности «автор – исполнитель», становится естественным этапом полного цикла существования композиторского музыкального произведения, а точнее – его *конечной целевой установкой,* каждый раз предполагающей очередное воссоздание музыкального продукта. В этом аспекте возникает такое хронологическое соотношение: *сочинение* (плюс фиксация, кодирование звукового текста в нотных знаках) предшествует его *воспроизведению, раскодированию* – «оживлению» в исполнительской, сначала аналитической, а затем и звуковой *реализации* (как частный случай – в исполнительской интерпретации самого автора).

В *импровизаторской практике,* на первый взгляд, отсутствует такая поэтапность создания «реинтерпретационного витка» спирали, символизирующей «жизненный цикл» музыкального творения. Но это только внешняя сторона импровизационной деятельности. На самом деле художественные идеи импровизатора проходят длительный и сложный путь развития: от *возникновения* определённых творческих концепций, через *репетиционный период,* закрепляющий в музыкальном мышлении конкретные фактурно-интонационные формулы, до их *звукового воплощения* в концертной деятельности. Иными словами, в данном виде творчества мы можем выявить все ступени, соответствующие «созреванию» и последующей реализации «продукта» творчества.

Опираясь на распространённое мнение о том, что импровизация есть своеобразный тип сочинения музыки непосредственно в процессе исполнения, мы осмысливаем импровизацию как особую синкретическую форму сочинительно-исполнительского создания звукового музыкального текста. Однако представленное утверждение обозначает лишь специфику этого вида творческой деятельности, не учитывая

главного обстоятельства, связанного с длительным, многозначным и многоуровневым процессом, который предвещает само импровизационное действие. Речь идёт о той стадии, когда формируется импровизационное мышление, накапливается исполнительский потенциал, подготавливается и закрепляется в сознании музыкальный материал, основанный на различных фактурных приёмах, ритмоинтонационных моделях и композиционно обоснованных синтаксических единицах, необходимых для организации звуковой ткани и контроля полноценного воплощения творческих замыслов во время выступлений импровизатора.

Важнейшим первоначальным фактором становления профессионального импровизатора является его самообучение, заключающееся в анализе музыкальной информации, особенно в той жанрово-стилевой сфере, которая совпадает с творческими интересами данного индивидуума (в нашем случае – джазового пианиста). Впитывая эту информацию, он опирается прежде всего на слух, память, способность к осмыслению в дифференцирующих и объединяющих аспектах, а затем на все остальные факторы восприятия. Художественно-творческое сознание развивающегося творца стремится раскрыть, понять и усвоить фактурно-интонационные «секреты» услышанного (увиденного в нотном материале). В процессе накопления профессионального опыта, необходимым звеном самовоспитания является этап подражания, копирования, перенесения типовых и индивидуально-стилевых методов развёртывания музыкального материала в сферу собственной практики. По-своему перосмысливая заимствованные приёмы изложения звукового текста, формируя с их помощью основу для развития музыкального мышления, начинающий импровизатор совершенствуется как специалист.

Помимо *самовоспитания,* молодые музыканты *обучаются* либо на специализированных музыкальных кафедрах, либо под руководством квалифицированных наставников – вне стен учебных заведений. В любом случае подрастающий творец приобретает солидный багаж теоретических знаний и практических навыков, необходимых для создания художественного образа импровизации.

С течением времени импровизатор начинает мыслить и оперировать множеством типовых и индивидуальных приёмов организации музыкальных идей, облекаемых в конкретные фактурно-интонационные формулы. Последние хранятся в его собственном музыкально-художественном сознании (включая также цитаты и автоцитаты), что позволяет решать

различные творческие задания композиторского либо импровизаторского плана. При этом даже самые примитивные экзерсисы начинающего импровизатора, как правило, ориентируются на осознание функциональной значимости сопряжения мелодических и гармонических компонентов звуковой ткани в качестве образа *фактурного* пространственно-процессуального сочетания *рельефа* и *фона*. Развивая способность пианистически грамотно расшифровывать буквенно-цифровую запись джазовых тем-стандартов, импровизатору также приходится решать основные задачи фактурного плана, поскольку в этот период вырабатываются не только навыки аранжированного изложения аккордов и их последовательного соединения, но и логика оптимального сочетания сложных созвучий с ведущей мелодической линией.

В итоге, по достижении необходимого уровня профессионализма, весь накопленный арсенал индивидуальной исполнительской техники, основанной на различных *фактурных способах развёртывания* музыкальной речи, становится творческим фундаментом и строительным материалом как для создания музыкально-речевых конструкций, стихийно возникающих в импровизационном процессе, так и для композиционного оформления предварительных концепций-протовариантов, интерпретируемых затем на концертных выступлениях. Инструментально и исполнительски детерминированные фактурные приёмы, а также профессиональные навыки музыкально-синтаксического конструирования оказываются важнейшими средствами для интонационного воплощения и сиюминутных, и заблаговременно выстроенных художественно-образных концепций.

Таким образом, *импровизационную деятельность* мы с полным правом можем представлять как *симбиоз композиторского, исполнительского и собственно импровизаторского начал*.

На основе профессионального владения множеством исполнительских и сочинительских приёмов, вместе с развитым чувством мгновенного предслышания и «осязательного пальцевого “видения” клавиш» (см. об этом: [3, с. 184]), возникает феномен корреляции звукового воображения, внутрислуховых представлений и реактивной кинетики рук. «“Предугадывающую” звуковую мысль тактильность» [3, с. 184] осознали давно и называли по-разному, подразумевая один и тот же факт, композиторы-клавиристы, композиторы-пианисты и пианисты-музыковеды: Ф. Куперен – «*локальная память*» рук [4, с. 27], связанная с осязательно-кинетическим ощущением клавиатуры, К. М. Вебер – «*род самостоятельного... разума*» пальцев (цит. по: [7, с. 19]), И. Стравин-

ский – «*вдохновляющие пальцы*» [11, с. 134], С. Савшинский – «*слышащая и говорящая рука*» [9, с. 52], И. Крайнец – «*опережающий кинетизм*» [8, с. 107].

В свою очередь, С. Мальцев, изучая явление антиципации в искусстве импровизатора, высказывает мысль, очень важную для нашего исследования: «Мгновенная готовность рук ответить на приказ слуха, разумеется, не является врождённой способностью, а тренируется в течение всей предшествующей музыкальной деятельности» [7, с. 14]. Другими словами, исходя из рассмотрения сущностных признаков интерпретации в импровизационном творчестве, можно сделать вывод, что в процессе профессионального роста импровизатор вырабатывает не только богатый музыкально-речевой потенциал, являющийся поводом и средством для интерпретаторского самовыражения, но и тактильно-двигательную исполнительскую реакцию, необходимую для воплощения сиюминутных интерпретаторских замыслов.

Пожалуй, самым весомым аргументом, указывающим на интерпретационный характер джазового творчества, является наличие фактора *условно-относительной*, но всё же *предустановленной заданности*, выражающейся в неукоснительном соблюдении архитектурных параметров темы, взятой за основу для импровизации; в соблюдении логики ладогармонических связей, присутствующих в исходном материале; нередко – и в ориентации на жанрово-стилевую специфику, заложенную в тематическом комплексе. Здесь подразумевается общепринятый в джазовом искусстве традиционный способ импровизационного музицирования, основанный на вариационно-вариантном развитии излагаемого музыкального текста.

Исходя из вышеизложенных фактов, мы видим, что джазовое искусство импровизации (в том числе и фортепианное) не является в прямом смысле *спонтанным* (как его зачастую неоправданно характеризуют). Этот вид художественной деятельности, обладающий признаками стихийности и импульсивности, всё же в большой мере детерминирован перманентной предварительной подготовкой *фактурно-интонационного потенциала*, необходимого для осуществления импровизационных идей, а также *предустановленными нормами*, заложенными в музыкальном материале темы, которая служит «отправной точкой» для процесса музицирования⁴. *Первичность* этих детерминант позволяет нам осмысливать процесс концертного выступления импровизатора в качестве *вторичного*, звукореализующего этапа творчества.

Такое соотношение мы, безусловно, не рассматриваем как точную копию художественной

системы «композитор – исполнитель» в связи с тем, что характер импровизационного труда имеет свою специфику. Однако аналитико-практические «шаги» импровизатора, предваряющие факт публичной звуковой реализации творческих планов, мы уверенно можем рассматривать как действия, с одной стороны, приближающиеся к *сочинительским*, с другой, – родственные важнейшим этапам предконцертной *работы исполнителя* над совершенствованием интерпретаторского подхода к композиторскому произведению. Иными словами, на подготовительной стадии джазовый музыкант соединяет в одном лице и условного *композитора*, и конкретного *исполнителя*, продумывающего логику предстоящего выступления. А непосредственно процесс импровизации соотносится с исполнительской деятельностью, обнаруживая различную степень совпадения: на уровне инструментальной реализации интонационной речи – полностью; на уровне звуковой объективации предварительно задуманной музыкальной концепции – частично (что в первую очередь объясняется масштабами творческой свободы импровизатора).

В этом и проявляется *интерпретационно-творческое* начало профессиональной импровизации. Однако уникальная природа именно *импровизаторской* художественной интерпретации обусловлена многоуровневым характером последней, – ведь трактуется *синтезированной* «*первичная субстанция*», формируемая тремя составляющими. Подразумеваются:

- образно-художественные и технологические параметры исходной темы (или, в редких случаях, определённые психоэмоциональные отправные импульсы, выступающие в роли источника вдохновения при полном отсутствии тематического материала);

- потенциальная практико-аналитическая предрасположенность пианиста к импровизационному творчеству, основанная, в частности, на использовании фактурно-интонационных установок;

- творческая действенность музыкального мышления в контексте синтезирующей трактовки преднамеренных и сиюминутных художественно-творческих замыслов.

Для профессиональных джазовых мастеров упомянутая многоуровневость является аксиомой. Несмотря на многочисленные высказывания об отрешённой свободе своего творчества⁵, у каждого из них всегда наличествует не только условная схема-план будущей импровизации, но и богатый арсенал формообразующих фактурно-интонационных приёмов её построения.

Исходя из этого, сложность определения импровизационной интерпретации заключает-

ся не в поисках признаков *вторичности*, а в осмыслении *многопланового фактора первичности*. Анализируя джазовое искусство с данной точки зрения, мы приходим к выводу, что *джазовая импровизация* в её «классическом» виде – это свободная художественная интерпретация образа исходной темы, коррелируемая с трактовкой личных музыкальных идей (предварительных и сиюминутных). Подобное осмысление импровизационной функциональности распространяется как на «спонтанную» разработку *оригинального* (авторского) исходного тематизма, «*собственноручно*» скомпонованного заранее (и, соответственно, в деталях продуманного), так и на более свободное, однако схематически подготовленное изложение темы джазового *стандарта* вместе с последующей изобретательной реализацией её ладогармонического потенциала. А джазовая интерпретация тем, взятых за основу для импровизации из академического репертуара (так называемый «*джаззинг*» – «*jazzing the classics*», термин У. Сарджента), априори корректируется заблаговременно [10, с. 33]. Конечно же, масштабы предопределённости импровизации ранее «созревшими» художественно-технологическими установками в каждом случае оказываются различными. Но основополагающим является то, что импровизационная деятельность в джазе детерминирована личностными качествами музыканта, объёмом и глубиной его музыкального тезауруса, а также определёнными параметрами исходного материала, выступающими в качестве необходимого условия для интонационного развития и формообразования в целом. Даже если импровизатор в процессе выступления кардинально меняет заранее выбранную концепцию, он лишь отказывается от одного пути в пользу другого, не теряя связи с общим комплексом потенциальных решений.

В данном ракурсе утрачивает свою актуальность и проблема разделения импровизаций на *подготовленные* и *неподготовленные*. Учитывая сказанное выше, мы с полной уверенностью можем констатировать, что у профессиональных концертирующих джазовых музыкантов процесс звукового воплощения импровизации всегда в той или иной степени *подготовлен*. И готовность эта начинает приобретать свои реальные очертания уже с самых первых шагов сознательного общения с инструментом.

По нашему мнению, для джазового пианиста важнейшим критерием готовности к импровизационному оформлению собственных интонационных художественных замыслов является умение организовывать многоголосную звуковую ткань, используя различные виды *фактурно-*

го изложения. Благодаря функциональным свойствам *фактуры* достигаются тесная взаимосвязь компонентов музыкального текста, взаимовлияние и взаимосопряжение всех используемых средств музыкальной речи и музыкальной выразительности. Исходя из этого, определяются типы организации музыкального склада, выявляются *жанровые* и *стилевые* особенности, вырисовываются «контуры» *исполнительских приёмов*. А мастерское претворение многовекторности и полифункциональности созидательных свойств исполнительской фактуры способствует проявлению *виртуозного начала*, у некоторых джазовых творцов приближающегося к художественно-техническому совершенству (см. об этом: [2]). Вот почему, готовя себя к импровизационно-концертной деятельности, пианисты джаза с надлежащей скрупулёзностью осваивают фактурно-исполнительскую технику для того, чтобы затем *интерпретировать её средства и параметры* в процессе выступления.

Существенным подтверждением значимости предварительной стадии осмысления фактурного изложения в импровизационных произведениях профессиональных музыкантов может служить немаловажный исторически достоверный факт: европейские музыканты XVI–XVIII веков мастерски использовали *сложные приёмы полифонической организации звуковой ткани*, импровизируя в жанрах ричеркара и фути. Хрестоматийным примером высочайшего художественно-технологического уровня такого музицирования служит импровизационное творчество И. С. Баха, который мог, по свидетельствам очевидцев, несколько часов подряд с неослабевающим вдохновением контрапунктически изобретательно развивать свои музыкальные идеи, руководствуясь строгими правилами создания *многоголосной полифонической фактуры*. Столь же логически организованными и творчески обоснованными были выступления В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена, великолепно импровизировавших в условиях классических норм организации музыкальной речи и создававших весьма развёрнутые, нуждающиеся в композиционной упорядоченности музыкальные структуры – сонатную форму и рондо. Ф. Шопен и Ф. Лист создавали романтические фантазии-импровизации также на предельно высоком уровне художественно-конструктивного совершенства и эмоционально-образной реализации творческого замысла. Упомянутые примеры не только свидетельствуют о гениальности перечисленных творцов-виртуозов, – речь идёт о колоссальной, целенаправленной внутрислуховой и репетиционной подготовке,

основанной на творческом осмыслении *интонационно-фактурных установок*, которые организуют процесс музыкально-речевого высказывания.

Кроме того, необходимо отметить, что многие прославленные композиторы минувших эпох предваряли собственно процесс сочинения импровизационным музицированием, находя в нём не только интонационные «эскизы» для будущего звукового воплощения своих драматургических планов, но и *логику фактурного оформления* определённых музыкальных замыслов. И это представляется закономерным, поскольку в импровизационно-исполнительском «ощущении» *фактуры*, наделяемой различными функциями (пространственно-координирующей и формообразующей), все конструктивные средства и способы организации музыкальной ткани обретают особый художественный смысл.

Соотнеся вышеизложенные аргументы с выявляемой спецификой интерпретации в джазовом искусстве, мы можем констатировать, что *фактура в фортепианном джазе* является не только важнейшим способом оформления звуковой ткани *импровизации*, но и одним из ключевых проводников и катализаторов *интерпретационного начала*.

Итак, профессиональная джазовая фортепианная импровизация – это уникальный вид исполнительско-композиторской художественной деятельности. Источником (импульсным зарядом) этой деятельности является *смысловое симультанное ядро*, в котором синтезируются оригинальные авторские идеи импровизатора и объективные музыкально-языковые условия исходного тематизма, чему благоприятствует действенность заранее сформированных *фактурных установок*.

Параметры предварительных *фактурных установок*, вместе с определёнными художественно-техническими условиями *исходного тематизма* и персональными (как предзаданными, так и сиюминутными) *музыкальными концепциями импровизатора*, образуют *сложный музыкально-семантический комплекс*, олицетворяющий *многоплановый «первичный объект»*, материально-звуковое и образное содержание которого служит основой для проявления *художественной интерпретации* в импровизационном процессе. Фактура же самой *импровизации* (как система организации соответствующего изложения музыкальной речи), будучи следствием внутрислухового компонирования, реализуемого посредством сложного психофизического механизма тактильно-кинетической связи с инструментом, становится важным средством *художественной интерпретации*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Звуковое воплощение композиторами собственных произведений также является интерпретацией личных авторских музыкальных образов.

² Кроме трёхмерной сущности исполнительской фактуры, создающей своеобразное звучащее поле с вертикальной, горизонтальной и глубинной координатами, немаловажное значение имеют: типы фактурного склада; параметры насыщенности, плотности и разреженности фактурного пространства; особенности развития звукового текста, зависящие от гомогенности и полигенности фактурных форм; принципы взаимосвязи фактурных слоёв; регистрово-тембровые соотношения интонационных компонентов и т. д. Таким образом, у композиторов, в совершенстве владеющих инструментом (для которого они сочиняют), и у джазовых импровизаторов особую важность приобретает то, что фактура их произведений напрямую связана с исполнительской техникой и практически всегда отображает инструментально обусловленные приёмы организации музыкальной ткани.

³ Третье звено диалектической творческой цепи, представленное слушателем и его восприятием, мы не рассматриваем, поскольку речь в настоящей статье идёт только о причинно-следственных связях, «вызывающих к жизни» интерпретацию – о генезисе интерпретационного начала в исполнительском искусстве. При этом в некоторых ситуациях слушательская реакция, особенно в виде одобрительных или иных возгласов, безусловно, влияет на исполнительский процесс, тем более если он связан с импровизационным творчеством.

⁴ В джазовых стилях и направлениях, последовательно формировавшихся с начала 40-х годов прошлого столетия, таких как *бибоп*, *хард-боп*, *модальный джаз*, *постбоп* и т. д., *мелодический* материал исходной темы нередко становился в прямом смысле только *поводом* для импровизации. В таких случаях обязательными и *неизменными* оставались исключительно логика *гармонического развития* и *архитектоника структуры* темы. Ритмоинтонационные особенности *мелодии* темы достаточно редко использовались в качестве материала для импровизационного варьирования. До сих пор целенаправленная мотивная разработка мелодического потенциала исходного текста является уделом немногих джазовых музыкантов. Кроме того, в выступлениях, ориентированных на тенденции *свободного джаза*, наличие исходного тематического материала может не подразумеваться вообще, а его возможное существование не оказывает какого-либо реального влияния на развитие импровизационного действия, за вычетом спорадического соблюдения определённых фактурных установок, параметры которых могут быть заложены в теме.

⁵ Здесь мы имеем в виду те высказывания джазовых музыкантов, в которых на первый план выносятся фантазийная свобода импровизационного творчества, например, поэтически-образное объяснение своих действий и ощущений в процессе выступления известным джазовым пианистом Леонидом Чижиком, приведённое в исследовательской работе С. Мальцева «О психологии музыкальной импровизации» [8, с. 72].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 265 с.
2. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики (Тамбов). 2013. № 10. Ч. II. С. 57–63.
3. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке // Текст музыкального творения: практика и теория: сб. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. (Київське музикознавство: Вип. 7). С. 180–191 [Текст музыкально-
- го произведения: практика и теория: сб. ст. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. (Київське музикознавство: Вип. 7). С. 180–191].
4. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 301–307 [Проблеми взаємодія мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 301–307].
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавиатуре. М.: Музыка, 1973. 152 с.

6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
7. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.
8. Окраинец И. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М.: Музыка, 1994. 208 с.
9. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Л.: Музыка, 1968. 106 с.
10. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 296 с.
11. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 276 с.

REFERENCES

1. Gurenko E. Problemy khudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of Artistic Interpretation (Philosophical Analysis)]. Novosibirsk: Nauka Press, 1982. 265 p.
2. Davydov S. Dzhazovyi pianism Arta Teytuma kak pretvorenie traditsiy romanticheskoy virtuoznosti [Jazz Pianism of Art Tatum as Realization of Traditions of Romantic Virtuosity]. Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Culturology and Art Studies: Questions of Theory and Practice (Tambov). 2013. No. 10. Part II. P. 57–63.
3. Davydov S. K voprosu ob interpretatsii teksta v dzhazovoy muzyke [Towards the Problem of Interpretation of the Text in Jazz Music]. Text muzychnogo tvoru: praktika i teoriya [Text of Musical Work: Practice and Theory]: collected articles. Kyiv: Kyiv State R. Glier Higher Musical College, 2001. (Kyiv Musicology: Issue 7.) P. 180–191.
4. Davydov S. Spetsifika faktury v dzhazovoy improvizatsii [Specificity of Facture in Jazz Improvisation]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]: collected articles. Kharkiv: Kharkiv State I. Kotliarevs'ky University of Arts, 2009. Issue 25. P. 301–307.
5. Couperen F. Iskusstvo igry na klavesine [Art of Playing the Harpsichord]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 152 p.
6. Mazel L. Voprosy analiza muzyki: Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaneya i estetiki [Questions of Music Analysis: A Trial of Rapprochement of Theoretical Musicology and Aesthetics]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. 352 p.
7. Maltsev S. O psikhologii muzykal'noy improvizatsii [About the Psychology of Musical Improvisation]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 88 p.
8. Okrainets I. Domeniko Skarlatti: Cherez instrumentalizm k stilyu [Domenico Scarlatti: Through Instrumentalism to Style]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 208 p.
9. Savshinskiy S. Rabota pianista nad tekhnikoy [A Pianist's Work at the Technique]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 106 p.
10. Sargent W. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyy yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical Language. Aesthetics]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 296 p.
11. Stravinskiy I. Khronika moey zhyzni [The Chronicle of My Life]. Leningrad: Muzyka Press, 1963. 276 p.

ПИАНИСТИЧЕСКИЕ ФАКТУРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ КАК ИСТОЧНИК И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ДЖАЗЕ

Статья посвящена проблемам художественной интерпретации в сфере фортепианной джазовой импровизации. По мнению автора, к числу традиционно изучаемых стадий музыкальной интерпретации следует отнести и процесс импровизации, также имеющий интерпретационную природу. В результате исследования выявлена существенная роль фактуры, представляющей не только важным средством организации интонационных процессов в импровизациях джазовых пианистов, но и одним

из объектов художественной интерпретации, наряду с музыкально-образными характеристиками исходной темы. Выводы позволяют расширить область применения понятия «художественная интерпретация» и по-новому взглянуть на джазовое творчество.

Ключевые слова: джаз, фортепиано, композиторское творчество, исполнительское искусство, импровизация, художественная интерпретация, фортепианная фактура, джазовый стандарт.

COMPLEXES OF PIANISTIC FACTURE
AS THE SOURCE AND MEANS OF ARTISTIC INTERPRETATION IN JAZZ

The article is devoted to the problems of artistic interpretation in the sphere of piano jazz improvisation. Based on the fact that the improvisational creative work has interpretational character, the author adds the process of improvisation to the number of traditionally studied stages of musical interpretation. As the result of research the essential role of musical facture is revealed to become not only an important mean of organizing of intonation in improvisations

of jazz pianists, but also an object of artistic interpretation, along with the musical-imaginative characteristics of the source theme. The conclusions allow expanding the sphere of application of the «artistic interpretation» concept and taking a fresh glance at creative work of jazz.

Key words: jazz, piano, creative work by composer, performing art, improvisation, artistic interpretation, piano facture, jazz standard.

Давыдов Сергей Петрович

доцент кафедры эстрадной и джазовой музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61091, Харьков
e-mail: davydovjazz@gmail.com

Davydov Sergey P.

Associate Professor of the Department of Popular and jazz music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61091, Kharkiv
e-mail: davydovjazz@gmail.com

