РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 786.2:785.161 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140*

Е. В. ЛУБЯНАЯ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАНО КАК ГЕНЕРАТОР И ТРАНСЛЯТОР В ИСТОРИИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена исследованию роли фортепиано в процессе эволюции стилей джазового искусства. Направленность исследования связана с преодолением устоявшейся логики рассмотрения фортепиано наряду с другими участниками джазовых составов. При этом аналитические наблюдения автора связаны с целым рядом функций, значимых для развития джазового исполнительства. Данные функции связаны с генерацией и трансляцией элементов джазовых стилей. Работы об аффордансах М. Туллберга, акторно-сетевой принцип Б. Латура и семиотические связи, описанные У. Эко, помогают установить, как фортепиано инициирует появление определенных элементов джазового языка, переносит их в новый контекст и обеспечивает успешную опознаваемость слушателями. Согласно семиотическому подходу, перенос стилевого элемента возможен там, где существует сообщество, способное декодировать его как значимый. Этим определяется избирательность переноса в различных культурных средах.

В исследовании продемонстрировано, каким образом функции генерации и трансляции, разделенные в начале XX века в творчестве разных исполнителей, к его концу становятся обязательными для деятельности современного джазового пианиста. Верификация модели охватывает широкий материал – от истоков джазового пианизма до творчества современных исполнителей.

В статье представлены четыре механизма интеграции – присвоение формы, присвоение принципа, стилевая аллюзия и генеративность через изоляцию, – позволяющие охарактеризовать в данном ключе не только исполнителей на фортепиано, но и других музыкантов джазовых ансамблей.

Особое внимание уделено творчеству О. Питерсона, которое демонстрирует устойчивую работу интермедиатора на протяжении пяти десятилетий, – он предстает музыкантом, передающим джазовый язык без трансформаций, невзирая на смены инструментария и исполнительского контекста.

Ключевые слова: джазовое фортепиано, генерация, трансляция, аффорданс, семиотика, энциклопедичность, джазовый пианизм, эволюция джазовых стилей.

Для цитирования: Лубяная Е. В. Фортепиано как генератор и транслятор в истории джазового искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 140–150.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140

E. LUBYANAYA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE PIANO AS A GENERATOR AND TRANSMITTER IN THE HISTORY OF JAZZ ART

This article examines the role of the piano in the evolution of Jazz styles. While the piano is traditionally viewed alongside other members of Jazz ensembles, the study highlights its additional, crucial functions in the development of Jazz performance – specifically, the generation and transmission of stylistic elements. Concepts such as M. Tullberg's affordances, B. Latour's actor-network theory, and the semiotic connections

described by U. Eco help explain how the piano generates elements of the Jazz language, transfers them to new contexts, and ensures their recognizability by listeners. From a semiotic perspective, the transfer of a stylistic element is possible only where a community exists that is capable of decoding it as meaningful; this determines the selectivity of such transfers across different cultural environments.

The study demonstrates how the functions of generation and transmission – which were often separated among different performers in the early 20th century – converged to become essential components of the modern Jazz pianist's role by the century's end. The model is validated through an analysis of material spanning from the origins of Jazz piano to the work of contemporary performers.

The article outlines four mechanisms of integration – appropriation of form, appropriation of principle, stylistic allusion, and generativity through isolation – which provide a framework for classifying not only Jazz pianists but also other instrumentalists in Jazz ensembles.

The work of Oscar Peterson serves as a specific case study, demonstrating the consistent role of an "intermediary" over five decades; he emerges as an agent who transmits the Jazz language without transformation, regardless of changes in instrumentation or performance context.

Keywords: Jazz piano, generation, transmission, affordance, semiotics, encyclopedic nature, Jazz pianism, evolution of Jazz styles.

For citation: Lubyanaya E. The piano as a generator and transmitter in the history of Jazz art. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 140–150.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140

Для современной исследовательской литературы в области джаза традиционным является рассмотрение фортепиано в качестве одного из инструментов джазовых составов, с более или менее подробным описанием особенностей фактуры, гармонического языка, ритмических функций, отличительных черт импровизации и индивидуальных исполнительских стилей музыкантов. Однако, если осветить историю развития джазового исполнительства в указанном аспекте, возникает целый массив проблем, связанных с конкретизацией роли и функций фортепиано в джазовом искусстве.

Фортепиано изначально является полифункциональным инструментом, поскольку совмещает мелодическую, гармоническую, ритмическую, фактурную, импровизационную и ансамблевую функции в рамках одного исполнительского акта. Такое особое положение инструмента, с одной стороны, позволяет снять возможные ограничения, с другой, – оставляет неисследованными значительные области.

В каких джазовых стилях фортепиано выполняло инновационную роль, а в каких транслировало находки инструменталистов джазовых ансамблей в фортепианную плоскость? Почему функции фортепиано в ранний период формирования джазового искусства ярко проявились в условиях конкретного стилевого направления, а сегодня к пианистам в джазе предъявляются требования, связанные с овладением множественными стилями на одинаково высоком уровне? Какое определение будет означать современное переключение между стилями, а какое понятие будет применено к явлению локального стилевого профессионализма джазовых пианистов первой половины XX века? Ответы на эти вопросы не были представлены в поле исследований джазового исполнительства. Между тем именно фортепиано зачастую выступало в качестве «инициатора» возникновения нового музыкального языка и одновременно «посредника», активно «транслирующего» импульсы из других исполнительских практик и видов музыкального искусства.

Один из теоретиков джаза и идеологов «третьего течения» Г. Шуллер уделяет внимание фортепиано в связи с развитием гарлемского пианизма, исполнительских стилей и ансамблевой игры [1, p. 214–225]. В целом на протяжении его фундаментальных историко-аналитических трудов фортепиано рассматривается как составляющая конкретных исполнительских практик, ансамблей и биг-бэндов, а не как самостоятельный «инициатор» стилевых преобразований в истории джаза [1, p. 242–358; 2].

Труды, посвященные творчеству отдельных пианистов (Бад Пауэлл, Дюк Эллингтон, Телониус Монк, Билл Эванс, Сесил Тейлор и др.), а также конкретным фортепианным стилям джаза (рэгтайм, буги-вуги, страйд и др.), включают в себя детальные описания соответствующих явлений, однако совокупность аналитических наблюдений не выходит за рамки суммирования частных случаев, рассматриваемых в контексте эволюции джазового пианизма.

С проблематикой данной статьи отчасти перекликается работа С. Памеса, который стремится выявить связи между фортепианным письмом К. Дебюсси и творческими принципами

модального джаза и постбопа [3]. Указанное исследование отчасти позволяет приблизить общие рассуждения о влиянии внешних явлений на фортепианную джазовую практику к определенным аналитическим наблюдениям, однако автор в целом концентрирует внимание на технических элементах изложения, не рассматривая вопрос о значимой функции фортепиано в указанном процессе.

Явление перемещения, характеризуемое противоположной направленностью – из джазовой практики в академическую, – рассмотрено в работе Дж. Манна, которая посвящена творчеству Н. Капустина [4]. Ценные выводы, содержащиеся в работе, фиксируют процессы ассимиляции джазовых идиом в рамках академических форм, однако уникальность творческого мышления российского композитора не позволяет усматривать здесь какие-либо тенденции или закономерности.

В отечественном исследовательском поле проблема соприкасается с работами по методике обучения импровизации, которые ориентируются на теоретическое осмысление импровизационной практики. К примеру, Р. Столяр фиксирует институциональные факторы освоения импровизации в России и рассматривает импровизационное мышление как самостоятельный предмет обучения [5, с. 6–10], не акцентируя внимание на процессах перемещения элементов музыкального языка джаза из области пианизма или в указанную сферу.

Стилевые механизмы *фьюжн* как зоны взаимодействия джаза и популярной музыки освещены в исследовании, которое характеризует многообразные проблемы, связанные с принципиально «синтезирующей» природой данного стиля и декларируемой принадлежностью фьюжн к различным видам современного музыкального искусства. При этом, однако, не конкретизируется действительная роль фортепиано в освещаемых процессах [6].

Обзор упомянутых исследований указывает на отсутствие теоретических изысканий, призванных определить роль и функции фортепиано в развитии джаза и мотивировать процессы, обусловливающие появление языковых новаций и внедрение «чужих» элементов в исполнительскую практику джазового пианизма.

Бифункциональная природа джазового фортепианного исполнительства реализуется посредством двух взаимосвязанных процессов: *генеративная функция* связана с возникновением и «материализацией» стилевых сдвигов изнутри фортепианной практики в джазе, *трансляционная* – с перемещением внешних художественных импульсов в джазовый контекст. Рождение нового и воспроизведение заимствованного могут внешне обнаруживать сходство, однако структурные свойства, предопределяющие своеобразие каждой из упомянутых функций, позволяют их дифференцировать. Особого внимания заслуживает отечественная музыкальная практика, в которой условия функционирования джазового искусства подчинялись закономерностям, отличным от США.

Четыре обозначаемых и характеризуемых пути интеграции «чужого» материала в джазовую фортепианную практику – присвоение принципа, присвоение формы, стилевая аллюзия без цитирования, генеративность посредством изоляции – описывают механизм указанного процесса на различных этапах развития джазового искусства.

Теория аффордансов М. Туллберга, исходя из ее соотнесенности с музыкальным материалом, аргументирует структурную предзаданность двойной роли фортепиано и совокупного рассмотрения соответствующих возможностей, независимо от намерений исполнителя [7]. Акторно-сетевая теория Б. Латура включает в себя критерии, содействующие разграничению генерации и имитации с помощью коррелятивной пары «медиатор – интермедиатор» [8]. Семиотика У. Эко – в особенности его концепция открытого произведения – позволяет рассматривать эволюцию джазового пианизма как знаковой системы [9].

Генеративная функция фортепиано позиционируется на ранних этапах становления джаза – она реализуется как структурное следствие природы названного инструмента, а не специфически-индивидуальное свойство отдельных виртуозов. Так, переход от рэгтайма, первого «официального» музыкального стиля США, к страйду представляет собой не столько определенный стилевой сдвиг, сколько принципиальное, качественное преобразование фортепианного языка. Э. Берлин рассматривает указанный переход как «точку разрыва»: рэгтайм легализовал синкопу на клавиатуре и создал устойчивый репертуарный тезаурус в пределах нотного текста [10, p. 11–13]. Страйд, невзирая на его стилевую локальность, способствовал формированию автономной фактурной логики партии левой руки за пределами формулы «бас–аккорд» и целенаправленному выдвижению партии правой руки в пространство вариативности, что подразумевало главенство импровизационного начала, заведомо отграничивающего джазовое исполнительство от других видов музыкальной культуры. Пианисты страйда Джеймс Пи Джонсон, Фэтс Уоллер, Уилли Лайон Смит вводили в фортепианную практику элементы, которых

рэгтайм не знал, – полифонизированную фактуру, расширенные гармонические обороты, ритмическую асимметрию.

С. Браун, автор фундаментальной биографии Дж. П. Джонсона, отмечает, что страйд может быть трактован как принципиально иной тип не только фортепианного, но и в целом инструментального мышления; именно благодаря страйду утверждается позднейший статус фортепиано как автономного голоса, позиционирующего и утверждающего новые стилевые нормы [11, p. 119–141].

Наряду со страйдом, буги-вуги репрезентировал иной тип генерации, характеризуемый преобладанием остинатной моторности и редукцией фактурного объема. П. Силвестер пишет о фактуре партии левой руки как о решающем признаке данного стиля, на основе которого развертывается свободная импровизация партии правой руки [12, p. 4–5]. Буги-вуги как стилевое явление демонстрировало своеобразные афро-диаспорические ритмические модели, используя эмпирические каналы и минуя их нотную фиксацию, свойственную предшествующему рэгтайму. Таким образом, страйд генерировал новации путем усложнения музыкального языка, буги-вуги – посредством телесной энергетики и подчеркнутой экономии музыкальных средств.

Дюк Эллингтон способствовал утверждению генеративной функции на качественно новом уровне. Он также формировался в русле традиций страйд-пиано – самодостаточного стиля, в котором фактура одного инструмента воспроизводит звучание целого ансамбля: бас, гармоническое сопровождение, ритм и мелодию одновременно [13, p. 70–71]. Указанный принцип фактурной самодостаточности впоследствии реализовался и в аранжировках Эллингтона; здесь каждая группа инструментов выполняет определенную функцию, подобно тому, как различные функции распределяются между партиями левой и правой рук пианиста в страйд-композициях. Присущий Эллингтону подход, связанный с адресацией сольных эпизодов конкретным музыкантам, а не инструментам оркестра, в равной степени является продолжением клавиатурного мышления. Здесь фортепиано выступает в качестве организующего фактора, тогда как оркестровое пространство уподобляется расширенной и «очеловеченной» тембровой проекции рояля.

В бибопе указанная генеративная функция инструмента реализовалась посредством двух крайних форм, подразумевающих четкие различия. Как известно, благодаря творческим устремлениям Бада Пауэлла уникальное линеарное мышление Чарли Паркера материализовалось в плоскости джазового пианизма – акт, который может расцениваться как трансляция. Но, по существу, этот процесс явился генерацией, поскольку фортепианная версия бибопа обрела конкретное фактурное воплощение, ритмику, логические принципы взаимодействия рук. Исходя из этой новой парадигмы, в дальнейшем протекало развитие джазового фортепианного исполнительства – вплоть до наших дней. Г. Рэмси, автор обстоятельного жизнеописания Б. Пауэлла, именует гениальность этого музыканта «продуктом своего времени, места и художественной позиции» [14, p. 13]. Утверждаясь в границах формирующегося стиля бибоп, Пауэлл использовал фортепиано с максимальным размахом, благодаря чему входящий сигнал мог преображаться до неузнаваемости. Вот почему, согласно типологии Б. Латура, Пауэлл явился не интермедиатором, а медиатором, поскольку интермедиатор передает входящий сигнал без его преобразования, в то время как медиатор трансформирует сигнал – до определенного момента, когда итог уже заведомо не соотносится с предзаданной суммой исходных параметров. Пауэлл не просто озвучил новый джазовый вокабуляр исполнителей на духовых инструментах, но и переработал его, учитывая специфику фортепиано (независимость рук, иной тип звукоизвлечения, артикуляции, фразировки и т. п.). Таким образом, исполнительство обогатилось важнейшими качествами, не присутствовавшими во «входном сигнале» [8, p. 39].

Другой выдающийся представитель бибопа, Телониус Монк, генерирует собственный уникальный синтаксис, не встречавшийся ранее в творческой практике джазового исполнительства, – кластерные акценты, стратегические паузы, угловатые мелодические линии, подчеркивающие стремление к «деконструкции» общепринятых структурных элементов тональной музыки.

Как утверждала пианистка Мэри Лу Уильямс, отзываясь о Монке и других первопроходцах бибопа, они сознательно усложняли музыкальный язык, защищая его от «кражи» белыми музыкантами [цит. по: 15, p. 351]. Быть может, соответствующие проявления расовой неприязни коренятся еще глубже – не только музыкантов, но и промоутеров не следовало допускать к «святая святых» рождающейся новой музыки… В целом этот стиль стал переломным моментом в истории джазового искусства первой половины XX столетия, – равно как и важнейшим импульсом к развитию джазового исполнительства последующих лет.

Во второй половине XX века одним из новаторов джазового фортепианного исполнительства

явился Билл Эванс. Его генеративные устремления реализовались в ансамблевых взаимодействиях. Так, в фортепианном трио Эванс отказался от выдержанной аккомпанирующей функции других инструментов и солирования рояля, утверждая мелодическое равноправие всех участников. Не случайно Й. Берендт назвал трио Эванса первым джазовым ансамблем, «играющим "трехмерно"» [16, p. 376]. Эта показательная метафора запечатлела принципиально важный выход за пределы функциональных ограничений не только для фортепиано, но и для всех исполнителей в сфере джаза. В дальнейшем указанный принцип обусловил важнейшие особенности прогрессивных стилей второй половины XX века – модального джаза, фри-джаза и др.

Сесил Тейлор, один из адептов фри-джаза, тяготел к весьма радикальной трактовке системы звуковой организации. В соответствующих генеративных устремлениях он последовательно отказывался от конвенциональной гармонической системы, заменяя ее кластерной, перкуссионной логикой. Характеризуя пианизм Тейлора, В. Уилмер отмечает, что в игре данного музыканта джазовой перкуссионной интенсивности сопутствовали элементы европейского авангарда [17, p. 53–73]. Исходя из этого, в исполнительстве Тейлора как бы взаимодействовали два непереводимых языка, благодаря диалогу которых сформировался третий. Он не может быть сведен ни к одному из упомянутых источников, но его возникновение в целостном инструментальном пространстве оказалось возможным благодаря «диалогу» различных явлений одной эпохи, порожденных генеративным потенциалом рояля.

Ответ на самоочевидный вопрос – почему все эти новации зарождаются и развиваются на «территории» фортепиано – содержится в теории аффордансов М. Туллберга [7]. Согласно его рассуждениям, именно рояль, благодаря клавиатурной симметрии, видимой доступности всего звукового диапазона, обширным педальным ресурсам и полифонической самодостаточности, по сравнению с одноголосными или ударными инструментами джазовых составов остается единственным полем для реализации генеративных устремлений на любом уровне музыкальной ткани и, что представляется наиболее важным в контексте рассматриваемой проблемы, – на нескольких уровнях одновременно. Вот почему для мышления пианиста оказываются характерными последовательное выстраивание гармонической вертикали, соотнесенность мелодических линий, целенаправленное развертывание басового голоса, управление фактурой в рамках «единовременного» исполнения.

Трансляционная функция фортепиано также обусловливается указанным потенциалом инструмента. Основными источниками при этом являются академическая музыка, популярная культура, фольклор разных стран. Распространенные механизмы соответствующих видов синтеза, реализуемых в плоскости джазового фортепианного исполнительства, освещены в специальной работе [18]; здесь же представляется необходимым рассмотреть процесс собственно трансляции, отделяемой от генерации. В упомянутом выше исследовании С. Памеса [3] характеризуются конкретные элементы импрессионизма, фигурирующие в произведениях К. Дебюсси и адаптированные джазовым пианизмом благодаря творчеству Билла Эванса: кварто-квинтовые наслоения, педальные тоны, «парящие» верхние структуры и др. Однако наиболее важной преемственной чертой в данном случае является гармоническое «…осмысление нот, содержащихся в аккорде, и способность перераспределять их» по-иному в сравнении с терцовой структурой [3, p. 81]. Согласно комментарию исследователя, Эванс воспринял от импрессионистов важнейший принцип организации гармонической вертикали, определил его границы, противопоставил исконной терцовой природе аккордов и фактически утвердил в качестве приоритетного. Используя терминологию Б. Латура, этот процесс можно именовать медиацией, поскольку интермедиатор передает некое знание без его преобразования [8, p. 39], тогда как «итоговый» материал, являющийся музыкальным языком модального джаза или бибопа, принципиально расходится с предшествующими «истоками».

Механизм «авторизации» способа мышления обнаруживается и в других сферах джаза. Барочно-классическая линия Д. Брубек – Н. Капустин – Ф. Херш (подразумевается не линейная связь между авторами, но эволюционная прямая, характеризующая развитие джазового фортепианного искусства) репрезентирует следующий тип присвоения архитектурных (структурных) моделей, когда в фортепианную практику транслируется форма. Среди наиболее востребованных в джазе образцов такого рода – фуга, прелюдия, этюдный цикл, рондо и т. п. Творчество Н. Капустина в указанном ряду является «пограничной» формой, поскольку автор всецело ассимилирует джазовую гармонию в академической композиции без учета импровизационности (Дж. Манн пишет об этом: «Композитор использует язык джазовой импровизации, но не импровизирует» [4, p. 2]). В произведениях Капустина джазовые идиомы представляют собой интонационный

материал, подчиняемый логике сонатного цикла, прелюдии, этюда и других традиционных академических форм. Именно в данном случае предлагаемая модель исследования подвергается радикальной проверке, обнаруживая парадоксальные результаты: с точки зрения джазового исполнительства Капустин выступает обратным транслятором, перемещая музыкальный язык джаза в независимую среду, а по отношению к академической музыкальной традиции он – генератор, который инициирует процесс композиционного синтеза, не существовавшего ранее. Исходя из этого, творчество Капустина является образцом, в котором генерация и трансляция не являются противоположностями, а становятся двумя характеристиками одного процесса.

Очередная зона, позволяющая осмыслить природу трансляции, – аккомпанемент как значимый фактор блюзового пианизма первой половины XX века, который транслирует в фортепианное исполнительство различные составляющие: элементы вокальной драматургии джаза (риторические обороты, повторения, смещения акцентов, свободную трактовку ритма и др.), а также перкуссионные характеристики ударных. В связи с этим А. Барака отмечает, что ранние блюзовые пианисты «использовали фортепиано в перкуссионной и вокальной манере» [19, p. 90]. Иными словами, исполнительство проявило тяготение к репрезентации вокальной и перкуссионной логики, по сути, отказавшись от демонстрации технических возможностей фортепиано.

Третья зона связана с взаимодействием джаза и популярной музыки. Начиная с 1970-х гг., этот процесс вызывал многочисленные споры и разногласия, неизменно оставаясь важнейшим, определяющим фактором развития позднейших направлений джазового искусства. Характеристика роли и стилевых границ музыки *фьюжн*, явившейся лабораторией вышеуказанного синтеза, представлена в специальном исследовании [6]. Один из лидеров этого направления – пианист Х. Хэнкок, ранее преодолевший коллизии модального джаза, обратился к соответствующим экспериментам, обладая фундаментальными знаниями. На указанной основе в дальнейшем осуществлялась трансляция джазовых элементов в различные сферы – фанк, хип-хоп, фьюжн и электронные стили поп-музыки. При этом Хэнкок утверждал принципы импровизации, диалога, джазовой свободы в четко отграниченных стилевых структурах, отмечая: «Джазовый фьюжн – своеобразное явление. Он использовал элементы джаза и форм поп-музыки, но в результате создал собственную идиому» [цит. по: 20, p. 15].

Три описываемых зоны взаимодействия – джаз и академическая традиция, джаз и фольклор, джаз и поп-музыка – оказываются равноправными участниками обозначенного процесса. В каждом случае трансляция порождает новые, не существовавшие ранее формы исполнительства. Трансляционная функция в джазовом пианизме обнаруживает индифферентность к эстетическим достоинствам «первоисточника», будучи реализуемой благодаря инструментальным свойствам фортепиано – упоминаемым выше аффордансам.

Следует подчеркнуть особое положение отечественного джаза, поскольку режим его функционирования оказался весьма специфическим. Джазовые новации проникали в СССР затрудненно и с видимыми ограничениями, благодаря отдельным радиоперехватам, редким гастролям и записям, как правило, минуя институциональные каналы, которые в США способствовали распространению джазового искусства. Советский джаз обрел подобающую легитимность лишь в 1970-х годах благодаря его «включенности» в пространство эстрадной музыки [21]. Этот фактор приобрел значение своеобразного «фильтра», предопределявшего, какая именно музыка будет транслироваться и в каком контексте она может фигурировать. Таким образом, в советском культурном пространстве трансляционная функция фортепиано оказалась зависимой от внемузыкальных предпосылок. (Разумеется, этот вывод может быть сделан только с учетом определенных советских реалий, тогда как материалы по истории американского джаза свидетельствуют об изначально открытом доступе к соответствующим источникам.)

Действие советского «фильтра» прослеживается в современной публикации, характеризующей стиль О. Питерсона как «исключительно демократичный по отношению к неподготовленному слушателю» [21, с. 30]. Питерсон демонстрировал экспансивную манеру, блистательную виртуозность, что соответствовало традиционным толкованиям пианизма в целом. Вместе с тем, музыкальный язык Т. Монка или Б. Пауэлла оставался непонятым в силу крайней сложности его декодирования, а любое сопоставление творчества указанных мастеров с академической фортепианной традицией провоцировало непонимание и отторжение вместо одобрения. Исходя из этого, отечественная фортепианная джазовая практика транслировала то, что поддавалось восприятию с учетом обозначенного «фильтра». Так, Л. Чижик воспроизвел характерные особенности композиций О. Питерсона (от фактурных решений до формата в целом) на протяжении своего альбома 1977 г. «Джордж Гершвин.

Популярные мелодии». Среди «питерсоновских» элементов, прослеживаемых в игре Чижика, могут быть упомянуты развернутые фортепианные интродукции, ритмические дублировки, импровизационные соло протяженностью 4 или 8 тактов, орнаментика, хроматические опевания, позиционные фигурации и др. (сходные элементы встречаются также у Даниила Крамера, однако при этом они, как правило, подчиняются его собственной исполнительской драматургии).

Совокупность рассмотренных случаев позволяет зафиксировать следующие механизмы трансляции в джазовую среду: *присвоение формы*, когда музыкант мыслит в рамках академической модели вместо простой ее имитации (творчество Д. Брубека, Н. Капустина, Ф. Херша и др.); *присвоение принципа* – из чуждой сферы вычленяется некий способ организации музыкального материала (на уровне структуры, гармонии и др.), в духе Б. Эванса с его импрессионистскими опытами; *стилевая аллюзия без цитирования*, воспроизводящая характерные черты мышления определенной эпохи посредством использования определенной ритмики, фразировки, фактуры и др. Четвертый принцип интеграции, позиционируемый особо, – *генеративность в условиях изоляции*; при этом ограниченный доступ к источнику способствует преобразованию трансляционного процесса в самостоятельный творческий акт. Указанной логике подчинено формирование авангардного синтаксиса в творчестве советских музыкантов В. Ганелина, В. Чекасина, С. Курехина, при отсутствии контактов с экспериментальной практикой джазового авангарда обратившихся к аналогичным «ресурсам» академического экспериментализма, фольклора и смежных музыкальных практик (музыки театра и т. д.). В подобных случаях то, что подлежит трансляции, менее явно определяется художественным замыслом пианиста.

Совмещение функций: от разделения к интеграции. На протяжении первой половины XX века генеративная и трансляционная функции были четко разделены между авторитетными представителями и конкретными периодами развития джазового исполнительства. Так, рэгтайм заимствовал маршевые формы из европейской музыкальной традиции, оформляя их посредством нотной записи и создавая новый тип фортепианной фактуры; страйд и буги-вуги отказались от нотации, сделав акцент на преобразованиях функций обеих рук; вслед за этим Д. Эллингтон транслировал фортепианное мышление в оркестровый формат; блюзовый фортепианный аккомпанемент инициировал внедрение вокальной и перкуссионной агогики в джазовый пианизм. Каждое из упомянутых направлений динамично развивалось в собственном пространстве, демонстрируя продуктивность такого обособления и, в то же время, невозможность открытого обмена между вновь найденными формами исполнительства. Во второй половине XX века деятельность пианистов обнаруживает тяготение к совмещению нескольких самостоятельных процессов генерации/трансляции.

Например, Херби Хэнкок сочетал свободное владение стилевыми закономерностями модального джаза и постбопа с элементами джазового R&B, тогда как интересы его современника Чика Кориа сосредоточивались в области соединения джаза и сальсы. Это позволяет выявить различия в способах взаимодействия генеративной и трансляционной функций в творчестве названных музыкантов.

Так, у Ч. Кориа указанные функции совмещались по горизонтали – каждый новый проект исполнителя транслировал элементы отдельной стилевой зоны (латиноамериканская ритмика, моцартовская форма, электронные звуковые новации, фьюжн и т. д.), вместе с тем генерируя новый музыкальный язык, который не мог быть сформирован из этих источников напрямую. В его композиции «Spain» данная схема реализуется в миниатюре: мелодика, гармония, ритм и фактура одновременно содержат элементы бибопа, фламенко, академической музыкальной традиции, не совпадая ни с одним из этих направлений.

Напротив, у Х. Хэнкока отмеченные функции сочетались по вертикали, посредством наслоения стилевых зон друг на друга. Его «электрический» период – от альбома «Mwandishi» (1971) через «Head Hunters» (1973) к «Future Shock» (1983) – представляется последовательной трансляцией рока, фанка и электроники в джазовое исполнительство, причем каждый заимствуемый элемент изменяется музыкантом до неузнаваемости. Известный трек «Chameleon», на первый взгляд, ориентируемый на стилистику фанка, сочетает в себе фанковый грув, гармонические закономерности постбопа, модальную свободу импровизационных разделов, – все это немыслимо в традиционном фанке.

Принципиальное различие между подходами Кориа и Хэнкока заключается в том, что у Кориа генерация и трансляция соотносятся на уровне хронологически смежных проектов, а у Хэнкока это происходит внутри одной композиции.

Приводимые наблюдения о творчестве прославленных музыкантов конца XX – начала XXI вв. указывают на феномен *пианистической энциклопедичности* – способности интегрировать в единое художественное целое множество сти-

левых систем. Следующее поколение джазовых пианистов репрезентирует новый этап развития: то, что у Кориа порождалось индивидуальными озарениями, у Хэнкока – философским выбором, в наше время становится едва ли не общепринятым, повсеместно ожидаемым музыкальным явлением. Пианист Роберт Гласпер утверждает: современники нередко «убивают живых, чтобы восхвалить мертвых» [цит. по: 22, p. 216]. Его позиция свидетельствует о ярко выраженной тенденции наших дней: не склонный к трансляции генератор рискует замкнуться в собственном музыкальном языке, в то время как транслятор, лишенный генеративного импульса, может так и остаться «копиистом». Профессиональная норма современного пианиста подразумевает необходимость параллельного развертывания в творческой деятельности двух функций одновременно.

Интересным образцом в контексте заявленной темы исследования представляется наследие Оскара Питерсона. Причины обращения к нему – видимое отсутствие эволюции в творчестве знаменитого пианиста. Сравнивая его альбомы 1950-х и 1990-х гг., мы убеждаемся в отсутствии кардинальных различий, связанных с выбором средств музыкального языка; даже обращение музыканта к электронным клавишным инструментам не повлекло за собой пересмотра исполнительской манеры. Музыкант объяснял это ожиданиями публики, коммерческими факторами, однако в указанной ситуации допустимо говорить о проявлении одной из тенденций, упоминаемых в акторно-сетевой теории Б. Латура. Исследователь сопоставляет медиатора, склонного к преобразованиям входящих сигналов, с интермедиатором, который «переносит значение или силу без трансформации» [8, p. 39]. Так, Питерсон не воссоздает конкретные особенности джазовых стилей, хотя его игра насыщена элементами страйда, рэгтайма, буги-вуги, блюза, госпела, свинга и бибопа, но своеобразно запечатлевает «словарь» джазового пианизма, формировавшийся на протяжении полувека и репрезентируемый в технически безупречной и доступной для широких масс форме без существенных изменений тех или иных элементов. Названная функция не является второстепенной по отношению к описанным ранее, так как именно благодаря ей джазовый язык удостоился признания не только у почитателей, но и в среде безразличных или враждебно настроенных к нему слушателей. А для отечественной музыкальной практики именно творчество Питерсона оказалось внешним источником, продуктивно содействовавшим формированию советского фортепианного джазового исполнительства.

Оппозиция генератора и транслятора характерна не для всех пианистов джаза, а только для тех, кто обновляет собственную манеру высказывания или границы стиля; третий тип музыканта – интермедиатор – сохраняет и распространяет вновь созданное. Таким образом, генератор создает новый язык, транслятор расширяет его за счет привлекаемых внешних источников, интермедиатор популяризирует локальные достижения генератора и транслятора, благоприятствующие выходу исполнительства на очередной виток развития.

Своеобразным теоретическим комментарием к рассуждениям автора является семиотическая концепция У. Эко [9], родственная универсальной системе кодирования и декодирования, которая полагается в основу джазового музицирования. Специфика сокращенной записи гармонии, ритмические условности, фразировка и агогика изначально кодируются в обозначении стиля композиции (swing, bebop, funk, latin и т. д.); позднее исполнитель декодирует эти параметры – лишь в той мере, в какой он осмыслил, прочувствовал и технически освоил данный стиль. В рассматриваемом контексте творческое наследие Ч. Кориа и Х. Хэнкока представляется неким семиотическим многоязычием, которое становится их собственным языком, формируемым исходя из художественных целей музыкантов (горизонтально или вертикально). Роль генератора в этом случае – создание новых знаков, транслятора – перевод этих знаков из одной стилевой системы в другую, энциклопедиста – владение множеством таких систем.

В целом, обозначенные выше модели генератора, транслятора и интермедиатора весьма наглядно позиционируются и рассматриваются на материале более чем столетнего развития джазового фортепианного искусства. Главным результатом подобного исследования становится описание исторической динамики развития джазового фортепианного исполнительства. Начиная с рэгтайма, где соответствующие модели еще не ясно различимы (поскольку генерация синкопированной фактуры одновременно транслирует стилевые признаки европейских маршей), генеративный и трансляционный подходы явственно прослеживаются в творчестве ряда авторитетных музыкантов, различных институциональных контекстах и стилях. Далее, во второй половине XX века, упомянутые функции взаимодействуют посредством трансляционного внедрения элементов бибопа (Б. Пауэлл) и генеративного утверждения локализованного музыкального языка (Т. Монк), транслируемого импрессионистского подхода к созвучиям и генеративного принципа ансамблевого

взаимодействия (Б. Эванс). На протяжении последней трети века эти функции сопрягаются в творчестве Ч. Кориа и Х. Хэнкока, благодаря чему сегодня в качестве профессиональной базы для самореализации джазовых пианистов выступает энциклопедизм.

Основные пути осуществления этого процесса соотносятся с четырьмя интегративными механизмами – присвоением формы, присвоением принципа, стилевой аллюзией без цитирования и генеративностью, реализуемой посредством изоляции. Значимыми факторами становятся теория аффордансов (мотивирующая роль фортепиано как носителя указанных функций), акторно-сетевая теория (дифференцирующая подлинную генерацию и передачу без преобразования), семиотика (описывающая исторические трансформации и условия передачи кодов/стилей).

Предлагаемая исследовательская «оптика» позволяет использовать соответствующие модели в качестве аналитического инструментария при изучении определенных джазовых дисциплин (прежде всего – курса импровизации), в которых названная «оптика» позволит упорядочить традиционный процесс усвоения значимых элементов чужого и формирования собственного музыкального языка.

Будущие перспективы указанных исследований могут быть связаны с расширением охватываемого художественного материала исходя из новейших тенденций, представленных в развитии мирового джазового исполнительства, что повлечет за собой углубленное осмысление данной проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schuller G.* Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press, 1968. 401 p.
2. *Schuller G.* The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. New York: Oxford University Press, 1989. 919 p.
3. *Pamies S.* Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists // Jazz Education in Research and Practice. 2021. Vol. 2. No. 1. Pp. 76–105.
4. *Mann J. E.* Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin: DMA diss. Cincinnati: University of Cincinnati, 2007. 76 p.
5. *Столяр Р. С.* Современная импровизация: Практический курс для фортепиано. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2010. 160 с.
6. *Лубяная Е. В.* Значение музыки фьюжн в истории развития джазового искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 6. С. 80–88.
7. *Tullberg M.* Affordances of Musical Instruments: Conceptual Considerations // Springer Handbook of Systematic Musicology / ed. by R. Bader. Berlin: Springer, 2018. Pp. 457–476.
8. *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. *Eco U.* The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 285 p.
10. *Berlin E. A.* Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1980. 248 p.
11. *Brown S. E.* James P. Johnson: A Case of Mistaken Identity. Metuchen: Scarecrow Press, 1986. 567 p.
12. *Silvester P. J.* The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God. Lanham: Scarecrow Press, 2009. 461 p.
13. *Hasse J. E.* Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington. New York: Simon & Schuster, 1993. 479 p.
14. *Ramsey G. P.* The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop. Berkeley: University of California Press, 2013. 254 p.
15. *DeVeaux S.* The Birth of Bebop: A Social and Musical History. Berkeley: University of California Press, 1997. 563 p.
16. *Berendt J.-E., Huesmann G.* The Jazz Book: from ragtime to the 21st century. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2009. 669 p.
17. *Wilmer V.* As Serious as Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957–1977. London: Serpent's Tail, 1992. 296 p.
18. *Лубяная Е. В.* Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2014. 171 с.
19. *Baraka A.* Blues People: Negro Music in White America. New York: William Morrow, 1963. 244 p.

20. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press, 2011. 312 p.
21. *Шак Ф. М., Лубяная Е. В.* Стиль Оскара Питерсона в призме отечественного джазового пианизма // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. 2024. № 1. С. 28–40.
22. *Beuttler B.* Make It New: Reshaping Jazz in the 21st Century. Ann Arbor: Lever Press, 2019. 320 p.

REFERENCES

1. *Schuller G.* Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press, 1968. 401 p.
2. *Schuller G.* The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. New York: Oxford University Press, 1989. 919 p.
3. *Pamies S.* Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists. In: Jazz Education in Research and Practice. 2021. Vol. 2. No. 1. Pp. 76–105.
4. *Mann J. E.* Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin: DMA diss. Cincinnati: University of Cincinnati, 2007. 76 p.
5. *Stolyar R.* Sovremennaya improvizatsiya: Prakticheskiy kurs dlya fortepiano [Modern improvisation: A practical course for piano]. St. Petersburg: Planeta Muzyki – Lan', 2010. 160 p.
6. *Lubyanaya E.* Znachenie muzyki fyuzhn v istorii razvitiya dzhazovogo iskusstva [The significance of fusion music in the history of Jazz art]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2024. No. 6. Pp. 80–88.
7. *Tullberg M.* Affordances of Musical Instruments: Conceptual Considerations. In: Springer Handbook of Systematic Musicology. Ed. by R. Bader. Berlin: Springer, 2018. Pp. 457–476.
8. *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. *Eco U.* The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 285 p.
10. *Berlin E. A.* Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1980. 248 p.
11. *Brown S. E.* James P. Johnson: A Case of Mistaken Identity. Metuchen: Scarecrow Press, 1986. 567 p.
12. *Silvester P. J.* The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God. Lanham: Scarecrow Press, 2009. 461 p.
13. *Hasse J. E.* Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington. New York: Simon & Schuster, 1993. 479 p.
14. *Ramsey G. P.* The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop. Berkeley: University of California Press, 2013. 254 p.
15. *DeVeaux S.* The Birth of Bebop: A Social and Musical History. Berkeley: University of California Press, 1997. 563 p.
16. *Berendt J.-E., Huesmann G.* The Jazz Book: from ragtime to the 21st century. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2009. 669 p.
17. *Wilmer V.* As Serious as Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957–1977. London: Serpent's Tail, 1992. 296 p.
18. *Lubyanaya E.* Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individual'nosti [Piano in Jazz at the turn of the 20th–21st centuries: origins, tendencies, individualities]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2014. 171 p.
19. *Baraka A.* Blues People: Negro Music in White America. New York: William Morrow, 1963. 244 p.
20. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press, 2011. 312 p.
21. *Shak F., Lubyanaya E.* Stil' Oskara Pitersona v prizme otechestvennogo dzhazovogo pianizma [Oscar Peterson's style in the light of Russian Jazz pianism]. In: Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke [Bulletin of A. Schnittke Moscow State Institute of Music]. 2024. No. 1. Pp. 28–40.
22. *Beuttler B.* Make It New: Reshaping Jazz in the 21st Century. Ann Arbor: Lever Press, 2019. 320 p.

Лубяная Елена Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

Elena V. Lubyanaya
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Popular and Jazz Music Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629