

УДК 783.2 (417. 87) (09)

Андрій Показ

ДЖАЗОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ЗАЦІКАВЛЕНЬ

Розглядаються основні напрямки сучасних музикознавчих і виконавських тенденцій до наукового осмислення феномена джазової імпровізації. Систематизовано широкий спектр дослідницької проблематики, представленої окремими публікаціями, дисертаційними дослідженнями і монографіями, які складають окрему наукову сферу сучасного музикознавства.

Ключові слова: джаз, джазова імпровізація, імпровізатор, імпровізаційна техніка.

Імпровізація як основна форма джазової музики є однією з найдинамічніших сфер музичного виконавства ХХ століття, яка сьогодні й надалі залишається «постійною величиною» стилізового розмаїття сучасного джазу. Імпровізація, імпровізаційні мислення і техніка складають ті базові підстави джазу, які принципово відрізняють його від усталеного композиційного принципу музичного професіоналізму академічної традиції.

Дослідницький інтерес до джазової імпровізації як специфічного явища музичного мистецтва виник не так давно, приблизно в середині минулого століття, але сьогодні можна з упевненістю стверджувати, що інтерес цей залишається актуальним для музикантів найрізноманітніших спеціальностей – виконавців, педагогів, істориків і теоретиків. Науковий матеріал, що висвітлює різні аспекти джазової імпровізації, фортепіанної зокрема, сьогодні представлений досить масивним корпусом як англомовної, так і російськомовної літератури. При цьому необхідно враховувати, що спочатку принципи вивчення феномена джазової імпровізації склалися в англомовній літературі, котра склала класику цього дослідницького напрямку. Саме в опорі на праці про джазову музику таких авторів як Дж. Мехіген, М. Вільямс, Дж. Колліер, М. Стернс та ін., а також фундаментальних німецькомовних досліджень музичної імпровізації У. Феранда, склалися основні дослідження джазової імпровізації.

На сьогодні в українському музикознавстві проблематика фортепіанної джазової імпровізації представлена досить фрагментарно (в основному окремі розрізнені публікації), що аж ніяк не відповідає активності і динамічності виконавської практики сучасних джазових українських піаністів. Тому актуальним є заповнення цієї суперечності «теорії і практики» і формування виконавських концепцій імпровізаційної майстерності джазового піаніста.

Імпровізація є однією з первинних форм музичного мистецтва, яка стояла біля витоків як композиторської, так і виконавської творчості. Синкретичний принцип музичної діяльності, властивий раннім етапам музичної історії, як відомо, не поділяв композиторську і виконавську практику, а об'єднував їх в процесі «створення» музики. Дослідники музичної імпровізації пишуть про те, що з імпровізаційних форм музикування власне й починалося музичне мистецтво – як професійне,

так і народне (Е. Феранд, Дж. Колліер, М. Стернс, С. Фінкельстайн, Є. Барбан, Л. Переверзєв, М. Сапонов і ін.).

Спроби осмислення імпровізації як способу створення музики і виконавської практики з'явилися набагато пізніше, ніж сама імпровізація. Пов'язані вони з розвитком музично-теоретичної думки в західноєвропейській музичній культурі, яка з епохи Середньовіччя і до XVIII століття розглядає імпровізацію як альтернативний варіант композиторської творчості. У музично-теоретичних трактатах того часу мистецтво імпровізації пов'язано з принципом «випадковості» і спонтанності музичного викладу. Примітно, що в більшості трактатів імпровізація представлена виключно в практично-виконавському аспекті: в них говориться про важливість і обов'язковість вміння імпровізувати для музиканта-професіонала, відповідно – про необхідність навчання імпровізації музикантів. Дуже довгий час у європейській музиці імпровізація розумілася саме як «мистецтво», а не як основна форма музикування. У ранні епохи (від Відродження, Бароко і до XIX століття) будь-який музикант, який займається написанням музики, повинен був набути навичок імпровізації. Такі композитори як Бах, Моцарт, Бетховен, Ліст, Шопен відомі не тільки як творці шедеврів музичної класики, а й як блискучі віртуози, які володіли майстерністю імпровізації і вмінням створювати музику «тут і зараз». Аж до XIX століття музикантами створювалися різні «інструкції» з навчання імпровізації, в основі яких були покладені різні блоки і моделі, «опанувавши які до автоматизму, імпровізатор (а імпровізація базується на пам'яті) створює її з готових, давно збережених в пам'яті музичних фрагментів. А створюючи свої інструментальні концерти, в каденціях композитори розраховували тільки на імпровізацію виконавця» зазначає З. Ядловська [14, 73].

З огляду на значимість імпровізації для еволюції музичного мистецтва в цілому, дослідники імпровізації в джазі так чи інакше звертаються до історико-культурного контексту розвитку імпровізації як основної форми джазу. Зокрема, основним питанням в подібних працях є взаємодія принципів музичної композиції та імпровізації як основних форм музично-творчої діяльності. Саме цей аспект джазової імпровізації стає об'єктом музикознавчого і культурологічного інтересу Л. Переверзева [9] і Є. Барбана [2].

У книзі С. Фінкельстайн «Джаз – народна музика» [12] при описах специфічних особливостей і закономірностей мелодійної будови хот-соло в джазовій імпровізації постійно присутні відсилання до принципів побудови мелодії в композиторській практиці музикантів-професіоналів, які представляють європейську класичну традицію – Баха, Шуберта, Бетховена та ін. Таким чином, автор акцентує увагу на спадкоємності принципів імпровізаційної техніки джазу від професійної традиції, в якій, паралельно з народною музикою, ця техніка «визрівала» і оформлялася в спеціальну форму музичного мислення і виконавської практики. Автор також проводить паралелі між віртуозністю соло інструментів в джазовій музиці та вокально-виконавською практикою італійської опери класичної епохи: «Як в італійській опері віртуозом було колоратурне сопрано, так в нью-орлеанському джазі віртуозом був кларнет» [12, 6].

Подібні порівняльні характеристики джазової імпровізації та імпровізаційних проявів музичного академізму не є поодинокими, вони присутні в більшості

дослідницьких концепцій, вказуючи на єдине русло різних музичних стилів і традицій. Так, наприклад, С. Амірханова робить спробу «історичного порівняння імпровізаційності двох стилів – джазу і бароко» [1, 17], спрямовану на вияв їх типологічних відмінностей. Результатом цього порівняння стає висновок про принципову різницю загальної музично-творчої концепції барокової і джазової музики, що має прямий вихід на артистичні прояви: в першому випадку – це ідея «гармонізації особистісного та загального», у другому – «акцентування індивідуалістичного-неповторного» [1, 17].

Звичне уявлення про джаз як колективну імпровізацію, природа якої протиставлялася творчій сутності академічної музики, склалося ще в класичну епоху джазової культури: «У 20-х роках теоретики мистецтва черпають свої ідеї в сучасних течіях, писали, що джаз – це музика “підсвідомого” і “несвідомого” (прихильники сюрреалізму), або що це – “музика майбутнього”, що витісняє композицію і форму як застарілі структури (прихильники футуризму)» [12, 7]. Імпровізація, насправді, є не що інше, як форма композиції. Правда, на відміну від композиції, імпровізацію не записували, що, звичайно ж, має велике значення.

Питання співвідношення композиційного й імпровізаційного начал у джазовій музиці є першочерговим для більшості досліджень; цей суттєвий аспект представлений в багатьох спробах теоретичного осмислення природи джазової імпровізації. Так, дослідження Ю. Кінус присвячене вивченню взаємодії композиційного й імпровізаційного принципу в джазі, де Авторка пропонує чотири типи їх взаємодії: імпровізаційний, імпровізаційно-композиційний, композиційно-імпровізаційний та композиційний [4, 24–25]. Вона застерігає, що це – «теоретичний виклад, що намічає рух від “чистої імпровізації (повна відсутність письмової фіксації) до “чистої” композиції (повна відсутність усної основи)» [4, 25] в ході історичної еволюції джазового мистецтва. Головним проявом композиційного принципу в джазовій музиці є явище аранжування, основними елементами якого є музична форма й інструментування.

Ще один істотний напрям зацікавлення музикознавців і виконавців джазовою імпровізацією – різноманітність її видів і форм, що склалися в процесі еволюції як народної і професійної музики, так і в надрах джазової виконавської практики. Фундаментальною працею в цьому випадку є класична робота Е. Феранда [15], в якій виділено такі критерії класифікації музичної імпровізації: спосіб (вокальна й інструментальна), склад (сольна і ансамблева), горизонтально-вертикальний принцип (одноголоса і багатоголоса), техніка (мелодичні прикраси і поєднання голосів, орнаментальне і ритмічне варіювання, гармонійне варіювання, ладова імпровізація), масштаб (абсолютна імпровізація, яка охоплює всю вертикаль, часткова імпровізація одного голосу, безперервна імпровізація, інтерлюдійна імпровізація між зафіксованим композиторським нотним тестом), форма (вільна і задана конкретним музичним матеріалом).

Ця класифікація і сьогодні є тією структурно-логічною базою, спираючись на яку сучасні дослідники розглядають феномен джазової імпровізації, а також досліджують його окремі аспекти.

У сучасних дослідженнях пропонуються різні варіанти класифікації імпровізації в джазі, які в основі своїй збігаються з критеріями Е. Феранда, втім пропону-

ються й інші. Так, Ю. Кінус виділяє три базових чинники, що визначають видову специфіку джазової імпровізації: ступінь підготовленості (підготовлена і непідготовлена), технологічна сторона імпровізації (орнаментальна, хорусна і модальна), а також ступінь свободи музиканта в ньому (обмежена і вільна) [4, 10].

Часто серед дослідників обговорюється взаємодія принципів індивідуальної творчої свободи імпровізатора і вихідної заданості музичного матеріалу. Так, у Мальцева знаходимо спробу класифікації заданих моделей, на основі яких створюється імпровізація: в його роботі є такі види «заданого»: конструктивний музичний матеріал (тема, інтонація, тощо), образ, поетичний епіграф, мальовниче полотно і т.п. [6]. А Є. Трёмбовельский обговорює проблему заданої моделі в об'єктивнішому сенсі, стверджуючи, що будь-яка імпровізація, в тому й джазова, зумовлена якимось набором властивостей музичного матеріалу, в опорі на який імпровізатор відбирає «свої» виразові засоби. «Імпровізація обмежена якимись заданими і задалегідь передбаченими параметрами: жанровими, фактурними, ладовими, гармонійними, мелодійними, структурно-композиційними, стильовими і деякими іншими» пише він [11, 146]. Ці параметри можуть бути встановлені традицією або ж визначатися самим імпровізатором.

Такий підхід дозволяє виявити як психологічні мотиви взаємодії музиканта-імпровізатора і вихідного матеріалу (імпульсу) в процесі створення музики, так і зв'язок між принципом заданості в імпровізації і відбором виконавських засобів для реалізації творчого задуму імпровізатора.

Найважливішою лінією вивчення джазової імпровізації є проблематика структурної та композиційної специфіки імпровізаційного процесу в джазовій музиці. Питання структурно-композиційних канонів імпровізаційної техніки в джазі, сформованих традицією джазового виконавства, посідають загальне місце в широкому спектрі дослідницької проблематики. Якщо ж спробувати узагальнити різноспрямованість як музикознавчого, так і виконавського зацікавлення структурною складовою джазової імпровізації, то неодмінним предметом наукових дискусій є два істотні моменти. Перший – це класична структура джазової імпровізаційної композиції, яка будується за принципом початкового і заключного проведення вихідного матеріалу (теми) в пізнаваному вигляді і серединного вільного (власне імпровізаційного) розділу. Другий – блюзовий дванадцятитакт як базовий композиційний принцип вихідного тематизму імпровізації [1; 2; 4; 5; 6; 9; 11; 12].

Оригінальний дослідницький погляд на імпровізаційну виконавську майстерність представлений в праці В. Шуліна [13], в якій джазова імпровізація розглядається з позицій звукоідеалу – поняття, яке автор висуває в якості багаторівневої системи оцінки імпровізаційної творчості в джазі. «Звукоідеал є однією з важливих категорій музикознавства і трактується як багаторівнева система уявлень про звучання, виражене в тембральних, техніко-виконавських, артикуляційно-інтонаційних, ладо-гармонійних і музично-стилістичних характеристиках» – пише В. Шулін [12, 5]. Найрезультативнішим у методологічному і теоретичному плані в цьому дослідженні є вихід на конкретику технологічних прийомів імпровізації, що витікають із взаємодії вокального й інструментального первнів у джазовій музиці. Цю конкретику обумовлюють два базових принципи зазначеної взаємодії: «вокалізація інструментального виконання» й «інструменталізація вокалу».

Ще один дуже важливий напрям наукового зацікавлення джазовою імпровізацією – питання психології імпровізаційного процесу – представлено нечисленними дослідженнями останніх десятиліть, серед яких виділяється праця С. Мальцева [6]. Він досліджує психологічні аспекти фортепіанної імпровізації (в тому й джазової) і висуває продуктивну в методологічному плані ідею «слухаючої руки» піаніста як основної функціональної системи фортепіанної імпровізації, що воєдино зв'язує слухові та моторні уявлення виконавця. «Це той необхідний посередник між поточною слуховою уявою і рухами, завдяки яким слухова уява миттєво знаходить музичну “плоть”, стає реальністю, яка звучить» [6, 13]. Автор вказує на ту обставину, що «слухаюча рука» не є вродженою здатністю, а тренується впродовж музичної діяльності [6, 14]. І наводить деякі методи цього тренування, посилаючись на трактати з клавірного мистецтва минулих епох: заучування до автоматизму аплікатурних комбінацій в конкретних звукових комплексах, вичерпування техніки пальців в одній позиції руки, в основі якої – комбінаторний принцип і т. п.

Подібні смислові мотиви містяться також у міркуваннях і думках великими джазовими піаністами, що потребує серйозного ставлення і систематизації, оскільки є безпосереднім втіленням на понятійно-словесному рівні виконавського досвіду. На наш погляд, це може стати чи не найціннішим і достовірним для наукового осмислення імпровізації в джазі як специфічного виконавського процесу. Так, на думку видатних джазових імпровізаторів, саме слух є базовим компонентом в системі взаємодії слухових і моторних проявів музиканта: він спрямовує рухи руки, отже, виховувати потрібно саме слухові уявлення. Також може бути зворотний зв'язок (моторно-слуховий) при якому рухи пальців формують слухові уявлення. А останні, в свою чергу, забезпечують і композиційно-структурну логіку імпровізації, її мелодичну, ритмічну, гармонічну і ладову специфіку, а також виконавську манеру в цілому. «Гарне хот-соло, як правило, виробляється від виступу до виступу, і коли музикант досягає, нарешті, результату, який його задовольняє, він запам'ятовує цю версію і повторює її згодом» [12, с. 4].

Прямим наслідком зазначеного аспекту джазової імпровізації є інтерес дослідників до явища виконавської специфіки джазового піаніста, тієї своєрідності виконавської манери і системи відбору виразних засобів і технологічних прийомів, які в кінцевому результаті утворюють індивідуальний стиль імпровізатора. Сьогодні все частіше з'являються музикознавчі спроби створення цілісної концепції виконавської майстерності великих і видатних джазових музикантів, дослідження, присвячені творчості видатних джазових піаністів, в яких обговорюються особливості виконавської манери і техніки того чи іншого музиканта [3]. Також необхідно відзначити, що розвивається в цьому руслі тенденція теоретичного осмислення артистичної природи джазового виконавства, зокрема, імпровізаційного принципу як визначального компоненту артистичного самовираження виконавця [1].

І, нарешті, істотним і поширеним у розмаїтті своїх спеціальних проявів – виконавському, педагогічному, музикознавчому – виявляється вивчення джазової імпровізації в методичному аспекті, метою якого є формування системи навчання музиканта мистецтву імпровізації. Цьому завданню підпорядковано велика кількість практичних навчальних посібників і різних «шкіл», які створені як видатними

представниками джазового піанізму, так і рядовими музикантами-педагогами. Цій темі присвячено цілий ряд наукових досліджень і методичних розробок, ідеї яких, в цілому, спираються на ключовий момент джазового виконавського мистецтва: джазові імпровізатори – це музиканти, які завжди чітко усвідомлюють, що вони роблять в ту чи іншу мить, завжди контролюють процес народження музики «тут і зараз».

Будь-яка імпровізація базується на величезній попередній підготовці та вивченні музичного матеріалу. Основоположний механізм імпровізації – взаємодія заданого («чуже», стабільне) і спонтанного («своє», мобільне) – породжує важливу якість обсягу пам'яті імпровізатора, здатність зберігати великий обсяг музичних формул, схем і моделей (мелодичних, ритмічних, гармонічних, ладових, структурно-композиційних, фактурних). Сучасні дослідники пропонують поняття «мелодичних констант» [4, 11], що забезпечують «словниковий запас» музиканта-імпровізатора, який дозволяє йому успішно спілкуватися з іншими джазовими виконавцями. Це невербальне спілкування здійснюється за допомогою комбінаторики мелодичних, ритмічних, ладових і гармонічних моделей в процесі імпровізації. С. Фінкельстайн з цього приводу пише: «Саме завдяки існуванню власної музичної мови джаз може залишатися свіжим і творчим. Якщо виконавець “говорить іншою мовою”, то під час джему він просто не зможе продовжити соло попереднього музиканта» [12, 5].

Джазова імпровізація вимагає від виконавця не тільки «уміння творити, а й деякого спеціального комплексу умінь, який би дозволив йому миттєво реалізувати свій задум» [14, 78]. Ця проблема досліджується в праці І. Овчарова [8], яка спрямована на педагогічний аспект вивчення джазової імпровізації, звернений до методики навчання і технічних деталей оволодіння майстерністю імпровізації. Автор стверджує, що «навчання мистецтву імпровізації передбачає роботу за кількома напрямками, детермінованим багаторівневою структурою більшості джазових імпровізацій, їх основними "складовими" і змінними елементами. У числі останніх – мелодика, гармонія, ритміка, фактура, тембро-динаміка» [8, 3]. У зв'язку з цим пропонується освоєння музикантом-початківцем в процесі навчання кількох видів імпровізації – мелодійної, гармонійної, ритмічної і тембро-динамічної. Детально описуються методи і форми роботи, що забезпечують успішність і результативність педагогічного процесу. Основна ідея даного дослідження справедлива і закономірна: здатність імпровізувати дається від природи, тобто багато в чому залежить від таланту музиканта, його творчих можливостей. У той же час, розвиток цієї здатності залежить і від навчання (відповідно і самонавчання) – його змісту, цільової спрямованості, методичного забезпечення, його професійної якості [8].

Таким чином, ґрунтуючись на розмаїтті сучасних наукових підходів до джазової імпровізації (і зокрема фортепіанної), можна прийти до висновку, що основними напрямками дослідницького інтересу є наступні:

- історико-культурологічний контекст розвитку імпровізації як основної форми джазового виконавства;
- критерії класифікації імпровізації;

– взаємодія композиційного й імпровізаційного принципу в системі імпровізаційного музикування;

– структурно-композиційні закономірності джазової імпровізації;

– технологічні аспекти джазової імпровізації;

– психологія імпровізації в джазі;

– методика навчання джазової імпровізації.

Кожен із зазначених напрямків утворює спеціальне предметне поле, в якому, в ідеальному варіанті, повинен взаємодіяти теоретичний і практичний (виконавський) досвід дослідника. На наш погляд, тільки комплекс теоретичних і «живих» виконавських уявлень про процес імпровізації може забезпечити продуктивність наукового дослідження такого складного і багаторівневого явища, як джазова імпровізація.

Andriy Pokaz. Jazz improvisation as an object of contemporary performing and musicological interest. Currently, the Ukrainian musicology perspective piano jazz improvisation provided a rather fragmented (separate publication), which fundamentally meets the dynamic activity and performance practices of modern Ukrainian jazz pianists. So important is this contradiction filling "theory and practice" and forming concepts performing improvisational jazz pianist skills. Given the importance of improvisation for the evolution of music in general, most researchers improvising in jazz, anyway, turning to the historical and cultural context of improvisation as the main form of jazz music. In particular, the main issue in these works is the interaction of the principles of musical composition and improvisation as the main forms of musical creativity. Another significant trend of interest to musicologists and performers of jazz improvisation - a variety of types and forms that emerged in the evolution of both folk and professional music and jazz in the depths of performance practice. Often debated among researchers principles of interaction of individual creative freedom improviser and output predetermined musical material. The most important line of study jazz improvisation is problematic structural and compositional specifics of the process of improvisation in jazz music. Another very important area of scientific interest in jazz improvisation – improvisation process psychology question – are few studies of recent decades. Important and widely represented in the variety of their specific manifestations – performing, pedagogical, musicological – is studying jazz improvisation in the methodological aspect, which aims at developing learning systems musician art of improvisation. Each of these areas forms a special subject matter, which, ideally, should interact theoretical and practical (executive) experience researcher.

Keywords: *improvisation, jazz, jazz improvisation, improviser, improvisational technique.*

Література

1. Амирханова С. *Джаз как искусство артистического самовыражения* : Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова. Уфа, 2009. 26 с.
2. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // *Советский джаз. Проблемы. События. Мастера* : Сб. статей. Москва: Советский композитор, 1987. С. 162–183.
3. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тейтума как претворение традиций романтической виртуозности // *Исторические, философские, политические и юридические науки, куль-*

- турология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* : Сб. статей. Тамбов: Грамота, 2013. № 10 (36): в 2-х ч. Ч. II. С. 57–63.
4. Кинус Ю. *Импровизация и композиция в джазе*: Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02/ Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.
 5. Лившиц Д. *Феномен импровизации в джазе*: Автореф. дисс. канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2003. 30 с.
 6. Мальцев С. *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
 7. Новикова Е. Пространственно-временной модус бытия джазовой импровизации // *Омский научный вестник*. № 5 (101), 2011. С. 125-128.
 8. Овчаров И. *Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий (на материале учебной работы в классах эстрадно-джазового искусства)*: Автореф. дисс. канд. педагогических наук: 13.00.08 / Белгородский государственный институт культуры и искусств. Белгород, 2011. 33 с.
 9. Переверзев Л. Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // *Музыкальная академия*, 1998. № 1. С. 125-133.
 10. Сапонов М. *Искусство импровизации и импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке Средних веков и Возрождения*. Москва: Музыка, 1982. 77 с.
 11. Трёмбовельский Е. Предустановленное и импровизационное // *Музыкальная академия*, 2008. № 1. С. 142-151.
 12. Финкельштейн С. Джаз – народная музыка / [пер. в с англ. О. Баршая; ред. Я. Басина]. [Электронный ресурс]. – *Режим доступа до джерела*: <http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=474#>
 13. Шулин В. *Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: К проблеме звукоидеала* : Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Российский институт истории искусств РАН, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюз. Санкт-Петербург, 2007. 24 с.
 14. Ядловська З. Імпровізація та її значення у формуванні виконавської майстерності інструменталіста // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 2. Київ, 1999. С. 73–79.
 15. Ferand E. T. *Die Improvisation in der Musik: Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung*. Zurich: Rhein-verlag, 1938. 464 S.

