

УДК 78.036.9

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-116-125

Е.В. Лубяная

РАЗВИТИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ДЖАЗОВЫХ СТИЛЕЙ

Статья посвящена рассмотрению импровизации как основной константы современного джазового искусства. Обосновывается необходимость изучения феномена импровизации в контексте исторической динамики развития джазовых стилей. Изменение функций тематического и импровизационного материала в джазовом исполнительстве второй половины XX – начала XXI в. свидетельствует о трансформации взглядов и художественных представлений профессиональной джазовой среды. Компаративистский элемент исследования базируется на анализе разноплановых интерпретаций темы Дж. Гершвина «Summertime» и демонстрирует процесс эволюции джазовой композиции.

Ключевые слова: джазовая импровизация, джазовая композиция, интерпретация, стили джаза.

Джазовое исполнительство развивается на протяжении более, чем ста лет и на всех этапах своего развития, несмотря на эволюцию многих составляющих (мелодика, гармония, ритм, фактура и др.), демонстрирует устойчивость базовых элементов, характеризующих его как вид музыкальной профессиональной деятельности. К таким постоянным параметрам джазового музицирования относится и импровизация.

Импровизация является одним из идентификационных факторов джазовой музыки. Она предстает не только способом самовыражения в создании соло каждого из музыкантов, но и служит основой для всех этапов исполнения джазовой музыки – интерпретации темы, создания аранжировки и разработки драматургии композиций в целом. Импровизация также презентует комплекс жанровых и стилевых особенностей, поскольку не способна существовать отдельно от многообразия направлений джазового искусства. В целом, импровизация играет глобальную роль управления всеми аспектами исполнительского процесса в джазе.

Взгляды на это комплексное явление джазового исполнительства у отечественных и зарубежных исследователей существенно отличаются друг от друга. Каждый из авторов описывает этот феномен джаза, обращая внимание на определенные аспекты импровизации, либо ее функции относительно музыкальных процессов. Некоторые исследователи ищут определение импровизации в контексте социокультурных процессов. Например, Д. Лившиц в своем исследовании утверждает, что «импровизация... предстает не только способом реализации звучания (организации музыки), но и фактором художественной идентификации целых музыкальных традиций, в том числе, джаза» [1. С. 3]. Он также размышляет о роли импровизации в процессе эволюции джазового искусства: «То, что в ходе столетней эволюции джаз не утратил импровизационности, говорит не только о стабильности его выразительной системы, но и о важности его импровизационного аспекта» [1. С. 3].

По вопросам, связанным с теорией импровизации, отечественные и зарубежные авторы имеют определенное единство мнений, хотя каждый из них актуализирует конкретные качества импровизации, считая их важнее остальных. Так, Ю. Кинус в своей диссертационной работе разделяет процессы импровизации и композиции, отмечая, что «композицию понимают как преднамеренное и обдуманное сочинение музыки,

импровизацию – как ее спонтанное исполнение» [2. С. 8]. Он описывает типы джазовых композиций, исходя из соотношений композиционных и импровизационных элементов: «импровизационный, импровизационно-композиционный, композиционно-импровизационный и композиционный типы являют собой возможные варианты соотношения импровизации и композиции в джазовых произведениях» [2. С. 6].

Обращает внимание на спонтанность как главную характеристику импровизации отечественный исследователь Р. Столяр в учебном пособии «Современная импровизация. Практический курс для фортепиано», выдержавшем шесть переизданий. Он определяет импровизацию как «спонтанный акт создания музыки, при котором все структурные элементы импровизации являются результатом персонального выбора импровизатора, а конечный облик импровизационной пьесы складывается без предварительной подготовки, в реальном времени» [3. С. 14]. Сосредоточив внимание на свободной импровизации, Р. Столяр размышляет о стилевых ограничениях, утверждая следующее: «Сознательное пренебрежение этими [стилевыми] правилами, попытка проявить личностную инициативу... не сразу расцениваются окружающими как прогрессивная новизна. В то же время, благодаря подобным действиям эволюционировали все стилевые системы» [3. С. 13–14]. Для данного дискурса характерна склонность к рассмотрению импровизации в контексте стилевых границ или их отсутствия, без подробного анализа этапов создания импровизации.

Мнение Р. Столяра о сущности импровизации во многом созвучно с точкой зрения джазового гитариста Д. Бейли, который утверждает, что «любая попытка описать импровизацию будет, в некотором смысле, искажением действительности, так как сама суть импровизации противоречит документации» [4. С. 18].

Автор масштабного исследования «Джаз. Силевой анализ» Л. Кани описывает импровизацию как исполнение, не требующее фиксации нотного текста, хотя теоретически ее (фиксацию) не следует исключать [5. С. 60]. Такая фиксация присутствует в джазовой практике, например, в виде гармонической схемы композиций, которая служит опорой для создания спонтанных мелодических линий.

Отдельная группа работ посвящена проблемам восприятия музыкального материала джаза. Авторы таких исследований считают, что импровизация является средством коммуникации музыкантов между собой, помимо того, что создаваемые музыкальные образцы предстают сообщениями и для слушателей. Американский исследователь П. Хёборн в фундаментальной работе «Особенности восприятия и построения мелодий» всесторонне характеризует свойства мелодии в джазе. Он рассматривает также и импровизацию как спонтанный вид джазовой мелодии и акцентирует внимание на этапах ее создания. По его мнению, композиция, как обдуманное создание произведений, разделяет два процесса во времени – непосредственно сочинение и восприятие сочиненной музыки. Импровизация же, как мгновенная композиция, эти процессы максимально приближает. «Понимание импровизации, – полагает П. Хёборн, – как мгновенного сочинения мелодии означает, во-первых, что эти мелодические линии не могут быть отредактированы, и, во-вторых, что эти созданные мелодии несут черты сочиненных» [6. С. 648]. И далее: «В импровизационных мелодиях тонального джаза используются те же принципы, что и в процессе сочинения тем» [6. С. 649]. Безусловно, такое мнение дополняет подходы, основанные на сопоставлении импровизации и композиции в джазе.

Практические аспекты импровизации изложены в целом пласте учебных пособий, направленных на освоение импровизационных навыков. Такие работы рассматривают процесс импровизации поэтапно и ориентированы на формирование навыков на предварительном этапе для их реализации в момент создания импровизационных соло. Упомянутая плоскость рассмотрения этапов импровизации требует отдельного научного погружения в данную проблему.

Однако, на данный момент есть единичные попытки осмысления этого процесса. О важности предварительной подготовки музыкантов-импровизаторов, заключающейся в совершенствовании слуховых навыков, развитии музыкальной памяти, соблюдении стилистических особенностей и др. также пишет С.П. Родригес, американский джазовый пианист и педагог [7]. Его взгляд направлен на развитие качеств музыканта, которые используются не только для создания импровизаций, но и для исполнительского процесса в целом. Будучи одним из немногих, он указывает также на необходимость актуализации выдвигаемых к импровизаторам требований, которые должны быть соотнесены с современными джазовыми реалиями.

С точки зрения автора, более глубокое осмысление специфики и роли импровизации в джазовом искусстве, изучение ее этапов и особенностей может дать наилучшие результаты при ориентации на эволюцию джазовых стилей и направлений, поскольку даже свободный импровизационный тип музицирования не может существовать вне сложившихся условностей джаза.

В силу этого важно уделить внимание вопросам роли импровизации в исторической динамике развития джазовых стилей и направлений.

Задолго до момента провозглашения джаза видом профессионального музыкального искусства его становление прошло через этапы объединения различных жанровых и стилистических элементов в единую эстетику. Многие направления неевропейской природы, относящиеся к истокам джаза (афроамериканская музыка, блюз, трудовые и религиозные африканские песни и др.) демонстрировали импровизационность как основу музыкальной деятельности, за исключением фортепианного стиля *рэгтайм*. Этот вид джазового музицирования имел европейскую природу больше, чем другие стили, относящиеся к истокам джаза. В произведениях стиля *рэгтайм* не предполагалось наличия импровизации, вся фактура была четко зафиксирована в нотах, которые активно распространялись издательствами. Но и исполнять такие композиции могли лишь подготовленные пианисты, что исключало приобщение к рэгтайму широких масс и сохранило художественные особенности стиля, в равной мере, как и не предоставило возможностей для развития импровизации как таковой [8].

Вплоть до 1930-х гг. импровизационные навыки, также, как и в африканской музыке, передавались эмпирически, в процессе исполнения. Музыканты не утруждались определять стилистическую принадлежность композиций или их элементов, а перенимали различные составляющие, комбинируя их между собой по собственному желанию. Кроме того, распространена была коллективная импровизация – процесс, который способствовал объединению индивидуальных особенностей музыкантов в единое русло, формировавшее позже джазовый стиль или направление.

В 1930-е гг. главным направлением джаза стал стиль *свинг*, утвердивший предварительное обдумывание и нотную фиксацию музыкального материала. Это было связано с большей численностью музыкантов в оркестрах, в отличие от малых составов традиционного джаза. Но и удельный вес импровизации стал значительно меньше, поскольку она была тщательно продумана аранжировщиками с опорой на композиционные разделы – презентацию темы, тутти и др. В произведениях свинга не могло быть много импровизационных квадратов – планировались они для конкретных солистов оркестра, а остальные музыканты исполняли лишь фиксированные партии своих инструментов. Таким образом, в эру свинга джазовая импровизация получила незначительное развитие.

В конце 1930-х гг. в джазовой среде произошли коренные изменения в связи со становлением стиля *бибоп*. Джаз перестал быть музыкой для танцев и получил новый вектор для развития в контексте элитарного музицирования. «Новая» музыка стала звучать в закрытых клубах и только для тех, кто мог оценить композиции с гораздо более сложным уровнем музыкального языка, обогащенного за счет альтераций аккор-

дов и ладов гармонией, использованием мелких длительностей для построения импровизационных линий и характерным саундом. Лидеры бибоба – Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи – легализовали в игре высокий уровень виртуозности, который был не доступен большинству свинговых музыкантов. Для освоения музыкального языка бибоба и формирования нового типа восприятия слушателей понадобилось определенное время и колоссальные усилия исполнителей. Импровизация заняла главную роль в композициях как способ самовыражения музыкантов.

Вторая половина XX века прошла под эгидой синтеза элементов джазового исполнительства и других видов мировой музыкальной культуры (фольклора разных стран, музыки европейской академической традиции, позже поп-музыки и т.д.). Но в ходе этого процесса взаимодействия импровизация в джазе продолжала занимать ведущую роль. В композициях по-прежнему фиксировался лишь тематический материал и условности аранжировки – остальные части формы управлялись импровизационными принципами.

В связи с частым отсутствием фиксации нотного текста в джазе сегодня важные выводы о развитии импровизации можно сделать, рассмотрев исполнительские версии одного из джазовых стандартов в трактовке ярких представителей основных этапов развития джазовой музыки.

Достоинством примером для этого является колыбельная Клары («Summertime») из оперы «Порги и Бесс» Джорджа Гершвина. Творческие поиски композитора в направлении консолидации элементов джаза и академических форм в 1935 году выразились в создании второй по счету симфоджазовой оперы¹, которая сочетает в себе компоненты как европейской академической традиции, так и составляющие американской популярной музыки и афроамериканского джаза. Этот музыкальный материал был ближе к джазу, чем его первая попытка, поскольку Гершвин к моменту написания оперы имел определенный опыт как создатель свинговых композиций. Безусловно, колыбельная «Summertime» обрела успех, была исполнена огромным количеством джазовых музыкантов всего мира в общей сложности более 20 000 раз и сохранила популярность до наших дней.

В контексте данного исследования представляется значимым определить форму каждой из исполнительских версий «Summertime» и установить, в каких аспектах представлена импровизация и как изменяются ее параметры в процессе эволюции стилей джаза.

Начнем с оригинальной версии Эбби Митчелл, которая представляет собой фиксированный нотный текст симфоджазовой принадлежности, инкрустированный в оперу².

Таблица 1

Instrumental intro ³	Theme			
	A	A1	A	A2
7 т.	8 т.	8 т. +2 т. (fill)	8 т.	8 т.+2 т. (fill)

Авторская аранжировка, как часть драматургии оперы, подразумевает презентацию темы в довольно краткой форме. Именно такие непродолжительные монологи (реже диалоги) различных героев бродвейских мюзиклов впоследствии становились

¹ Первой одноактной оперой Дж. Гершвина была «Blue Monday» (1922), позже переименованная им в «135-ю улицу» [9].

² Видео доступно по ссылке https://www.youtube.com/watch?v=zAsWSFF_55o

³ Примечательно, что вступление к композиции “Summertime” первоначально было расположено в начале оперы, но в процессе подготовки к премьере музыкальные части были сокращены. Тема воспринималась и исполнялась в подавляющем большинстве интерпретаций со вступлением как неотъемлемой частью композиции [10. С. 361].

джазовыми стандартами и тиражировались издателями и музыкантами. Симметричность разделов нарушается лишь двухтактовым расширением в конце квадрата. Тема написана в жанре баллады – этот формат для некоторых интерпретаций станет основой, но в большинстве случаев будет пересмотрен.

Одна из первых интерпретаций была записана через год после премьеры оперы, в 1936 году, певицей Билли Холлидей и ее оркестром⁴. Композиция приобрела квадратность и была облечена в джазовый вид средствами стиля *диксиленд*. Вместо вступления в этом варианте – инструментальная презентация темы, далее коллективная импровизация в разделе вокальной интерпретации темы, затем соло кларнета в сопровождении коллективной импровизации духовых и вокальный фрагмент, завершающий форму.

Композиция приобретает классический вид джазового стандарта «тема – импровизация – тема». На этом примере очевидна логика преобразования оперного номера⁵ в джазовый стандарт с формой, удобной для импровизации. Она здесь не только занимает определенное место в композиции, но и проникает в тематические разделы в виде коллективных импровизационных линий духовых инструментов.

Таблица 2

Instrumental intro	Theme Vocal		Solo Clarinet	Theme Vocal
	A	A1	A	A2
8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.

Одно из самых популярных исполнений «Summertime», записанное в 1957 году, принадлежит знаковым музыкантам джаза – Элле Фитцджеральд и Луису Армстронгу⁶. Вокальная интерпретация близка к начальному варианту, исполняется в жанре джазовой баллады и не содержит импровизационных разделов, но сама трактовка тематического материала является импровизированной. Музыканты проявляют себя в характерной для них манере – кантиленное пение в рамках широкого диапазона, с многочисленными мелизмами Э. Фитцджеральд, и пронзительное исполнение на трубе, а также оригинальное вокальное интонирование Л. Армстронга. Кроме сохраненного авторского вступления, импровизационность пронизывает все мелодические линии композиции, хотя самих разделов соло в ней не предусмотрено.

Таблица 3

Instrumental intro ⁷	Theme Trumpet		Theme Vocal (E. Fitzgerald)		Theme Vocal (L. Armstrong)		Theme Vocal (E. Fitzgerald, L. Armstrong)		Coda
	A	A2	A	A1	A	A1	A	A2	
7 т.	8 т.	8 т.+ 4 т. (fill)	8 т.	8 т.+ 2 т. (модуляция в E moll)	8 т.	8 т.+ 2 т. (модуляция в B moll)	8 т.	8 т.	5 т.

Композиция «Summertime» была записана Чарли Паркером для альбома «Charlie Parker with Strings» на лейбле «Clef» в 1949 году⁸. В его интерпретации мелодия темы

⁴ Видео доступно по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=THflqYOqm3A>

⁵ Как было сказано выше, практика популяризации музыкальных номеров в форме джазовых стандартов касается, в основном, мюзиклов. Оперу «Порги и Бесс» следует считать, скорее, исключением, чем правилом.

⁶ Видео доступно по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=OdueU1NnbiU>

⁷ Вступление здесь оригинальное.

⁸ Видео доступно по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=7gwl29diADw>

трактуются импровизационно, презентуя индивидуальный исполнительский стиль музыканта. Форма композиции близка к оригинальной, темп несколько быстрее, стиль также близок к оригинальному замыслу – джазовая баллада. Особенностью интерпретации является статичный маршеобразный оркестровый рифф на 4 такта в разделе соло саксофона, который контрастно оттеняет виртуозную игру Паркера.

Таблица 4

Original instrumental intro	Theme Sax alto		Solo Sax alto		Solo Sax alto		Coda
	A	A2	A	A1	A	A1	
7 т.	8 т.	8 т. + 2 т.	8 т. (riff)	8 т.	8 т. (riff)	8 т. + 8 т.	5 т.

В целом, такая аранжировка является для саксофониста неспецифичной. Она невелика по размеру по сравнению с темами многочисленных альбомов, в которых Паркер максимально развернуто представлен как импровизатор. Необходимо учесть важный фактор, что саксофонист является музыкантом, который своим творчеством перестроил музыкальный язык джаза. К моменту записи трека он имел огромное количество собственных релизов и, вероятно, подошел к этой трактовке как к коммерческому проекту. Отсюда и лояльность самой формы композиции – Паркер влился в общий концепт альбома, а не наоборот.

Развитие джазовых стилей во второй половине XX века привнесло в джазовую композицию, как поле для импровизации, множество приемов развертывания музыкальной мысли. Окончательно утвердилась форма «тема – импровизация – тема», творческие возможности расширились за счет аранжировочных решений, среди которых риффы, тутти, поочередные фрагменты соло музыкантов по 4 – 8 – 16 тактов внутри квадрата и др. Значительные преобразования затронули так же гармонию джазовых композиций – альтерации и дополнительные ступени аккордов, различного рода перегармонизации, усложнение вертикалей аккордов за счет дополнительных структур и др. Все эти метаморфозы вывели импровизацию на новый качественный уровень. Появление большего спектра средств выразительности способствовало увеличению импровизационных разделов в джазовых произведениях.

Одним из примеров такого преобразования музыкальной ткани может послужить интерпретация «Summertime» джазового контрабасиста и новатора Чарльза Мингуса для его альбома 1957 года «Mingus Three»⁹.

Если в версии Ч. Паркера рифф занимал лишь 4 такта в основном импровизационном квадрате композиции, то в интерпретации Ч. Мингуса рифф стал основой для всего раздела темы. Пьеса исполняется в формате фортепианного трио. Гармонии, как таковой, в этой версии нет вплоть до наступления квадратов импровизации, а тема представлена двумя мелодическими линиями – унисонным проведением темы и риффом контрабаса в сопровождении насыщенного свингового аккомпанемента ударных с ярко проявленными off-beat-акцентами. После тематического раздела следует 3 квадрата импровизации фортепиано, затем 3 квадрата соло ударных, затем звучит материал вступления, основанный на риффе контрабаса и проведение темы в том же виде, что и в начале. Рифф продолжается в разделе коды и плавно переходит в соло контрабаса в сопровождении ударных, завершая композицию.

В этой версии разграничиваются разделы темы и импровизации, сама тема имеет композиционную природу, но относительно оригинала она кардинально изменена, в пер-

⁹ Видео доступно по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=lbniBpGp2Bw>

вую очередь, заменой традиционной гармонической схемы на три горизонтали – рифф контрабаса, одногласной мелодию фортепиано и партию ударных. Форма композиции квадратная и логично становится основой для развернутых соло инструментов ансамбля.

Таблица 5

Theme		Solo p-no							
A	A1	A	A1	A	A1	A	A1	A	A1
8 т. Riff	8 т. Riff	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.

Solo drums						Theme		Coda		
A	A1	A	A1	A	A1	A	A1	Riff / solo double-bass		
8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т. Riff	8 т. Riff	8 т.	8 т.	8 т.+ 2 т.

Одной из необычных современных версий «Summertime» можно считать трек Джексона Ребелло 1994 года¹⁰. Примечательна она тем, что, кроме музицирования, в ней присутствует рэп, который имеет импровизационную природу, а также определенную линию взаимодействия с джазовой музыкой (например, проект джазового пианиста Роберта Гласпера «Robert Glasper Experiment»¹¹ совместно с ведущими рэперами Mos Def, Lupe Fiasco и др.).

Композиция характеризуется неквадратностью – расширения происходят за счет звучания двухтактового риффа. На нем основаны первые 4 такта каждой части темы, он также служит связкой для соединения разделов. Импровизационность здесь представлена в трактовке темы, соло фортепиано и рэп-фрагментах – они звучат в связках между частями, опираясь на рифф. В этой версии формообразующим фактором выступает рифф, который объединяет различные части композиции.

Таблица 6

Intro	Theme Vocal		Fill rap	Theme Vocal		Solo rap
	A	A1		A	A1	
8 т. Riff	8 т. Riff 1-4т.	6 т. Riff 1-4т.	4 т. Riff	8 т. Riff 1-4т.	6 т. Riff 1-4т.	8 т.+ 8 т. Riff

Solo p-no	Theme Vocal		Coda/solo piano/rap
	A	A1	
8 т.+8 т.+ 8 т. Riff	8 т. Riff 1-4т.	6 т. Riff 1-4т.	8 т.+ 4 т. Riff

Из сравнительного анализа лишь части различных интерпретаций становится очевидным тот факт, что джазовая композиция трансформировалась под творческие задачи авторов и, одновременно, подстраивалась под направление, которому соответствовала. Этапы развития джазовой музыки с самых истоков демонстрировали наличие либо отсутствие нотной записи музыкального материала, а также прикладную либо самостоятельную роль этого вида музыкального искусства, но импровизационные проявления в джазовом исполнительстве не имели прямой взаимосвязи с этими факторами. Стили традиционного джаза, отличающиеся наличием коллективной импровизации, учитывая прикладную функцию этой музыки, формировали тип джазовой композиции без нотной фиксации. Исполнять такие пьесы могли желающие, которые были в

¹⁰ Видео доступно по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=DETeUiyh0V0>

¹¹ Видео доступно по ссылке https://www.youtube.com/watch?v=l_Uv_OgSggs

состоянии присоединиться к процессу на определенном уровне владения инструментом. В то же время *рэгтайм* – фиксируемый музыкальный текст – несмотря на популярность, предъявлял к исполнителям требования в музыкальной образованности и высоком уровне владения фортепиано. Позже свинг укрепил нотную запись музыкального материала и заранее продуманные аранжировки, подразумевающие немногочисленные соло конкретных исполнителей оркестра. Все эти этапы характеризовались проявлением прикладной функции джазовой музыки. С появлением бибопа джаз занял место в профессиональном музыкальном исполнительстве с соответствующей ролью музыки для прослушивания. Нотная фиксация здесь требовалась только в тематических и некоторых аранжированных разделах, но и требования к исполнителям выдвигались высокие – новый музыкальный язык, предложенный пионерам бибопа, отсеял из ансамблей музыкантов, не совершенствовавших уровень игры, чем вывел джаз на уровень профессионального элитарного искусства. Развитие джазового исполнительства вплоть до наших дней проходило в этом ракурсе, реализуясь во множестве стилей и направлений.

Что касается импровизации, то она проявлялась в различных аспектах – трактовке темы, квадратах соло исполнителей, в процессе взаимодействия между музыкантами и т. д. Несмотря на такую многовариантность проявления, импровизационный статус джазовой композиции оставался постоянным.

Джазовое исполнительство в наши дни не требует четкой стилевой классификации, поскольку является синтезом множества элементов непосредственно джазового происхождения и музыкальных традиций разных стран, компонентов популярной, академической, электронной и других видов современной музыки.

Учитывая изложенное, можно сделать вывод о неизменности функций джазовой импровизации: как в начале становления этого вида мирового музыкального искусства, так и сейчас она является организующим фактором для создания музыкального материала джаза. Трактовка импровизации сквозь призму стилевых особенностей, безусловно, вносит определенную ясность и образует единство понимания джазовой композиции. Сопоставление импровизации, как спонтанного создания музыки и композиции, как преднамеренного сочинения, также структурирует систему характеристик этих явлений. Оpozнание этапов создания импровизации помогает проследить факторы, влияющие на ее качество. Так, импровизация, как один из базисов джазового исполнительства, может быть глубоко изучена только при применении комплексного подхода, поскольку этот феномен представляет собой сложный набор характеристик. Джазовая музыка непрерывно развивается и представляет исследователям неограниченные возможности для изучения. Исследование отдельных ее составляющих может стать прочной основой для более глубокого понимания и освоения джазового исполнительства.

Литература

1. Лившиц Д. Феномен импровизации в джазе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 26 с.
2. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д.: Феникс, 2008. 188 с.
3. Столяр Р. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано. СПб.: Планета музыки, 2020. 160 с.
4. Бейли Д. Импровизация: ее природа и практика в музыке. СПб.: Планета музыки, 2022. 196 с.
5. Cugny L. Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach. American Made Music Series. Jackson: University press of Mississippi, 2019. 394 p.
6. Herborn P. Features of the perception and construction of melodies. Zurich: Emanomedia, 2022. 986 p.

7. Rodriguez S. P. Some Remarks on the Pedagogy of Advanced Jazz Improvisation in the 2020s. URL: <https://muse.jhu.edu/article/844015> (дата обращения: 03.09.2023).
8. Harer I. Defining Ragtime Music: Historical and Typological Research URL: <https://studylib.net/doc/8821490/defining-ragtime-music—historical-and-typological-research> (дата обращения: 07.09.2023).
9. King B. American symphonic jazz: an excursion into the geography of music. URL: <http://www.scena.org/lsm/sm6-5/jazz.html> (дата обращения: 03.09.2023).
10. Crawford R. George Gershwin’s life in music. New York: W.W. Norton and company, 2019. 560 p.

Development of Improvisation in the Context of the Evolution of Jazz Styles
Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 3 (90), 116–125.
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-116-125

Elena V. Lubyayana, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: mselen@mail.ru

Keywords: jazz improvisation, jazz composition, interpretation, jazz styles.

The article is devoted to the consideration of improvisation as the main constant of modern jazz art. Despite the changing functions and views associated with the phenomenon of improvisation, it is identified in almost every jazz composition, acting as a core element of the individual performing style of musicians. The key idea is the need to study the phenomenon of improvisation in the historical dynamics of the development of jazz styles. Special consideration is given to the actual works of domestic and foreign researchers, revealing the content specifics and structural features of both the basic and advanced functionality of the construction of an improvisational utterance. According to the author, improvisation is one of the foundations of jazz performance, the analysis of which provides opportunities for detailed disclosure of individual styles of jazz musicians. Artistic transformations affecting the semantics and structurality of improvisation are dictated by the general evolution of jazz styles and trends. The changes in the functions of thematic and improvisational material traced in jazz performance in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries indicate the process of evolution of views and artistic representations of the professional jazz environment. The comparative element of the article is based on the study of interpretations of J. Gershwin’s theme “Summertime”, diverse in their aesthetic meaning, made by performers belonging to significant periods of jazz history. The analysis of these interpretations also confirms the important influence of improvisation on the evolution of jazz composition.

References

1. Livshicz, D. (2003) *Fenomen improvizacii v dzhaze* [The phenomenon of improvisation in jazz]. Abstract of Art History Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.
2. Kinus, Yu.G. (2008) *Improvizaciya i kompoziciya v dzhaze* [Improvisation and composition in jazz]. Rostov-on-Don: Feniks.
3. Stolyar, R.S. (2020) *Sovremennaya improvizaciya. Prakticheskiy kurs dlya fortepiano*. [Modern improvisation. Practical course for piano]. St. Petersburg: Planeta muzyki.
4. Bailey, D. (2022) *Improvizaciya: ee priroda i praktika v muzy'ke* [Improvisation: its nature and practice in music]. St. Petersburg: Planeta muzyki.
5. Cugny, L. (2019) *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach. American Made Music Series*. Jackson: University press of Mississippi.

6. Herborn, P. (2022) *Features of the perception and construction of melodies*. Zurich: Emanomedia.
7. Rodriguez, S.P. (2022) *Some Remarks on the Pedagogy of Advanced Jazz Improvisation in the 2020s*. [Online] Available from: <https://muse.jhu.edu/article/844015> (Accessed: 03.09.2023).
8. Harer, I. (2022) *Defining Ragtime Music: Historical and Typological Research*. [Online] Available from: <https://studylib.net/doc/8821490/defining-ragtime-music—historical-and-typological-research> (Accessed: 07.09.2023).
9. King, B. (2001) *American symphonic jazz: an excursion into the geography of music*. [Online] Available from: <http://www.scena.org/lsm/sm6-5/jazz.html> (Accessed: 03.09.2023).
10. Crawford, R. (2019) *George Gershwin's life in music*. New York: W.W. Norton and company.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-125-132

В.Н. Демина, Л.В. Малацай

ИСКУССТВО АРАНЖИРОВКИ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ ВОКАЛЬНЫХ ГРУПП А CARPELLA

Статья посвящена проблеме изучения современных методик аранжировки произведений для эстрадно-джазового вокального ансамбля а carpella. Исследование сконцентрировано на освещении вопросов, касающихся формирования авторской методики создания вокально-ансамблевой партитуры а carpella в опоре на специфические для стилей и направлений джазового искусства языковые компоненты. Комплексный подход к анализу музыкального материала дал возможность обозначить стилевые особенности современных вокальных аранжировок, определив тем самым новизну и своеобразие резюмирующих выводов.

Ключевые слова: аранжировка, вокальная группа, ансамбль, эстрадно-джазовая музыка, джазовые исполнители, коллективная импровизация.

Эстрадные вокальные коллективы чрезвычайно актуальны как в практике концертного исполнительства, так и в учебно-образовательном процессе. Их востребованность на концертной эстраде была определена профессором, отечественным аранжировщиком и исследователем В.Е. Ровнером [1. С. 74]. По его мнению, именно малочисленность камерного состава ансамбля исполнителей, мобильность их передвижения позволяют экономно использовать средства организаторов концертов, что обуславливает активную заинтересованность последних.

Сегодня существует множество обоснованных качественных методик аранжировки для хоровых коллективов, для эстрадно-джазовых инструментальных ансамблей и оркестров, а учебных пособий по аранжировке произведений для эстрадно-джазового вокального ансамбля а carpella пока нет. Известны отдельные публикации – статьи, тезисы, аналитические работы, но самостоятельной методики пока не разработано.

Объектом исследования является творчество эстрадно-джазовых ансамблей а carpella в исторической ретроспективе. *Предметом* – методы преобразования музыкального первоисточника в сфере аранжировочной деятельности эстрадно-джазового вокально-ансамблевого исполнительства.