Ключові слова: ансамблеве музичне виконавство, ансамбль скрипалів, виконавська культура, концертна діяльність, жанровий різновид.

Дрыга К. Ансамбль скрипачей как жанровая разновидность исполнительской культуры. Освещаются особенности концертного бытия ансамбля скрипачей в системе исполнительской культуры, анализируются его исторический генезис и специфические черты функционирования на современном этапе.

Ключевые слова: ансамблевое музыкальное исполнительство, ансамбль скрипачей, исполнительская культура, концертная деятельность, жанровая разновидность.

Dryga K. Band of violinists as genre variety of performance culture. The features of concerto life of band of violinists light up in the system of performance culture, analysed him historical genesis and specific lines of functioning on the modern stage .

Key words: band musical performance, band of violinists, performance culture, concerto activity, genre variety.

УДК 78.071

Сергей Давыдов

МИНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕЛОНИУСА МОНКА

Неоспорим тот факт, что каждый музыкант – это неповторимая индивидуальность. Смысл данного утверждения проявляется с особой силой в сфере профессионального *импровизационного творчества*. Этот вид художественной деятельности в наибольшей мере обнаруживает *личностные качества* музыканта благодаря немалой степени *свободы самовыражения*, нерегламентированной заранее скомпонованным и выученным музыкальным текстом. Однако важно осознавать, что масштаб и уровень своеобычности у каждого импровизатора разный. У некоторых индивидуальность обозначена

только как часть целого этно-исторического жанрово-стилевого конгломерата. Другие выделяются на общем фоне, демонстрируя своё художественное мастерство в рамках традиционных эстетических норм. Но есть также уникальные фигуры – творцы, яркие личности, пролагающие *собственные оригинальные* пути развития импровизационного искусства.

Изучая эволюцию фортепианного джазового творчества, можно в той или иной мере суммировать достижения отдельных пианистов, не акцентируя без особой нужды, пристального внимания на характеристике их индивидуальных стилей. Однако когда речь заходит о неортодоксальных личностях такого ранга как **Телониус Монк** – появляется особый исследовательский интерес. При прослушивании записей с выступлениями этого мастера, сразу же возникает ощущение необычности происходящего, поскольку развитие импровизационного процесса осуществляется у Т. Монка часто нетрадиционными методами. Помимо прочих оригинальных особенностей, этот способ музицирования разительно отличается своим *лаконизмом* от «многословия», заложенного в основе общепринятых фактурообразующих тенденций, напрямую и косвенно связанных с таким понятием как *виртуозность*.

В научной литературе существует целый ряд работ, посвящённых творчеству Т. Монка. В них содержится в основном констатация оригинальности его стиля вместе с перечислением экстравагантных признаков творческой деятельности, лежащих на поверхности, а также описание биографических фактов. К сожалению, мы не нашли исследовательских трудов, проливающих свет на скрытые внутренние механизмы, создающие неповторимый художественный облик импровизационных произведений Т. Монка.

Цель статьи – выявление основных творческих мотиваций и соответствующих художественно-технических приёмов, создающих уникальный колорит музыкального наследия Т. Монка.

Объектом исследования является фортепианное джазовое музицирование, а **предметом** – композиторское и импровизационно-исполнительское творчество Телониуса Монка в аспекте внутренней дуальности представлений о «*виртуозности*» и «*антивиртуозности*».

Творческий стиль Т. Монка – уникальное явление в джазовой культуре. Неординарность и самобытность его таланта в равной сте-

пени проявились как в композиторской, так и в импровизационно-исполнительской деятельности. Сочинённые им темы стали джазовыми «стандартами», а их художественная сущность – своеобразным эталоном данного музыкального жанра. Его необычный исполнительский почерк, во многом зависящий от специфических особенностей творческого мышления, остался неподражаем.

Для того, чтобы попытаться охарактеризовать специфические признаки творчества Т. Монка, необходимо провести анализ своеобразности его художественного мышления посредством сравнительного сопоставления с общепринятыми композиторскими и исполнительскими тенденциями, преобладающими в джазовом искусстве в середине XX века.

Главной отличительной особенностью творчества Телониуса Монка-**композитора** является *монолитная цельность его авторских опусов*. Если к обычным джазовым «стандартам» музыканты относятся как к «полуфабрикату», то есть всегда по желанию могут вносить изменения и в *мелодическую канву*, и в *гармоническую последовательность*, и в *ритмический рисунок*, то при интерпретации пьес Т. Монка учитывается неразрывность и незыблемость триады: *мелодия – гармония – ритм*. Его темы совершенны, лаконичны и, как правило, не предполагают структурных изменений.

Ладовая специфика произведений Т. Монка очень часто основана на *хроматизированных* звукорядах. *Мелодии* его тем – это, в основном, концентрация сжатого внутреннего импульса, выраженная в коротких фразах с *полиритмической и полиметрической организацией*. Их последовательное изложение связано, чаще всего, с варьированными повторами в различных ритмо-гармонических ситуациях и преимущественно секвенционным методом развития мелодического потенциала. Так, например, в теме под названием «*Straight, No Chaser*» применяется идея асимметричных (по отношению к тактовой долевой иерархии) повторений мелодической фразы с периодическими изменениями её окончания, завершающихся восходящим полутоновым пассажем перед финальным проведением первоначальной фразы. А в такой теме, как «*Off Minor*» Т. Монк изобретательно использует *принцип непредсказуемости* при завершении каждого тематического оборота.

В некоторых пьесах мелодия, в основном, состоит из широких интервалов, что создаёт полифонический эффект *скрытого двухголосия* («*Criss Cross*», «*Lets Call This*», «*Brilliant Corners*», «*In Walked Bud*», «*Evidence*», «*Boo Boo's Birthday*», «*Misterioso*»).

Гармоническая логика тем Телониуса Монка во многих случаях нестандартна и нередко основана на параллельном перемещении аккордов и временн*ы*х тональных центров в интервальных пределах секунды или терции. А в уже названной теме «*Off Minor*» становятся также актуальными передвижения гармоний в тритоновом соотношении. Анализируя специфику гармонических «прогрессий» Т. Монка, американский исследователь Робин Келли (*Robin D. G. Kelly*), со своей стороны, акцентирует внимание, в основном, на применении Телониусом Монком так называемых «тритоновых замен», то есть аккордов, заменяющих гармонию натуральной доминантовой функции (см.: [4]).

Самым явным отличительным свойством композиторской индивидуальности автора остаётся *ритмическая изысканность* его тематизма, основанная, в первую очередь, на диспропорциональном сопоставлении музыкально-метрической структуризации с тактовой соразмеренностью и на «угловатой» синкопированности, направленной на нарочитое смещение звуковых смысловых центров по соотношению с долевыми опорами. Т. Монк был большим мастером по использованию интонационно-ритмических акцентов в нерегулярном порядке. Такие его темы, как «*Rhythm-a-ning*», «*Played Twice*», «*Brilliant Corners*», «*Who knows*», «*Evidence*» являются достаточно сложными для точного ритмического воспроизведения в реальном звучании именно из-за постоянного дисбаланса музыкального времени и тактового отсчёта. Создаётся вполне обоснованное впечатление, что ритмическая организация произведений стояла у него на первом месте.

Тенденции минимализма, присущие творческому почерку Т. Монка, за небольшим исключением, не сказались на общей протяжённости оригинальных тем Т. Монка, однако хорошо проявились в экспонировании кратких непропорциональных друг другу музыкальных фраз, составляющих эти опусы. С течением времени темы Телониуса Монка стали концептуальным репертуаром для всех джазовых музыкантов, интересующихся самобытным талантом данного автора.

Джазовая музыка развивалась многими путями. В её становлении участвовало большое количество музыкантов с различной степенью одарённости и профессионально-исполнительской подготовки. И даже с учётом разноплановости стилей, жанров, направлений, течений, а значит и способов самовыражения, логика формообразования джазового произведения, как правило, одна. Она заключается в стремлении музыкантов продемонстрировать свою экспрессию и профессиональное мастерство с помощью импровизационно-вариационного способа развития музыкального текста. Суть этого процесса – *перманентное формирование звукового комплекса*, где, как правило, превалирует *линеарное инвенцирование*. Здесь, наряду с вариационно-вариантным мотивным развёртыванием, широко используются так называемые общие формы музыкального движения, опирающиеся, в основном, на *пассажность*, *токкатную моторность* и, в целом, на *логику виртуозности*, что особенно ярко стало проявляться с наступлением эры бибопа. Именно к этому времени *виртуозность как принцип художественного претворения импровизационного музыкального текста*, становится доминирующей. Для многих джазовых музыкантов *виртуозное начало* стало преобладающим и оказало решающее воздействие на их творчество. (Одним из значимых исследовательских трудов, раскрывающих смысл понятия «*виртуозность*» мы считаем диссертационную работу Мурги О. Л. [2]).

На начальных этапах своей профессиональной карьеры Т. Монк как **пианист-импровизатор** демонстрировал прекрасное владение интонационно-структурными особенностями музыкальной фактуры как в страйд-пиано, так и в свинге. Показателен тот факт, что он мог достаточно свободно импровизировать в этих стилях, опираясь на разнообразную исполнительскую технику (и аккордово-октавную, и линеарно-пассажную). Впоследствии Т. Монк, безусловно, обращался к этому творческому опыту, но уже с заметно меньшей интенсивностью, в ином контексте и в другом стилевом значении. В ретроспективном плане он умело использовал в своей импровизации как ритмоинтонационные приёмы, идущие от предджазовых истоков (афроамериканское церковное песнопение, блюз и рэгтайм), так и более поздние способы фактурного изложения музыкального материала (страйд-пиано, свинг, боп).

Наибольший парадокс заключается в том, что Т. Монк был одним из самых первых «разработчиков» «постулатов» стиля бибоп, в основе которого как раз и заложена эстетика *«скоростной» виртуозности*, то есть той самой витиеватой и технически сложной *линеарной пассажности*, ставшей основным художественным средством, характеризующим это музыкальное направление. Тем не менее, Т. Монк в дальнейшем отказался от фактурной наполненности, интонационной и темповой интенсивности в пользу утверждения собственного *лапидарного творческого метода*, избирательно обращаясь только к тем выразительным средствам бибопа, которые соответствовали его художественным интересам. В числе этих средств музыкального языка отметим следующие:

– некоторые специфические мелодические фигурации, ставшие эталонными для бопа – как, например, обороты с опеваниями «целевых» звуков и фразы с широкими интервальными скачками;

– завершения мелодических фраз на «надстроечных» (часто альтерированных) тонах аккордов;

– гармонические секвенции с такими звеньями, как: (II–V) и (II–V–I);

– колоритные аккорды надстроечного типа и их альтерированные варианты;

– перевод смысловых интонационных акцентов на слабые доли и внутридолевое пространство;

– преимущественное использование в качестве исходного материала для импровизаций – музыкальных тем в трёхчастной репризной и блюзовой формах.

Обычно в «классическом» джазе и сольное исполнение, и коллективное творчество опираются на концертную эстетику, предполагающую достаточно *интенсивную эмоциональную «событийность»,* что, как правило, влечёт за собой *интонационную насыщенность пространственно-временного континуума*. В этом смысле все инструменталисты, предшественники и современники Т. Монка, в том числе – представители страйд-пиано и фортепианного свинга, если и не увлекались длинными изощрёнными мелодическими пассажами, то достаточно *плотно заполняли фактуру* аккордово-интервальными структурами, а пианисты – апологеты бибопа – обязательно стреми-

лись развить мелодическую линию импровизации до *виртуозного совершенства*. Некоторые музыканты (в первую очередь – Арт Тэйтум, а затем и – Оскар Питерсон) благодаря экспрессивной фантазии и высокому уровню своих исполнительских возможностей, мастерски и в высшей степени *виртуозно* совмещали эти разные фактурные принципы в сольных выступлениях, комбинируя их в одновременном структурном сочетании. В любом случае каждый пианист практически всегда стремился к *интонационной насыщенности импровизационного пространства*. Многие современные профессионалы тоже стараются сделать своё выступление особенно ярким именно за счёт *интенсивности заполнения слоёв музыкальной фактуры*.

В данном смысле исполнительская воля Т. Монка в корне отличалась от общепринятых тенденций. Фактура его импровизаций хоть и разнолика, но испещрена *непредсказуемыми паузами* и *недосказанностями*. И в сольных эпизодах, и в аккомпанементе, и в аранжировке у него заметно проявлялись **внешняя интонационная скупость** и **внутренняя скрупулёзность** в подборе музыкальных выразительных средств. Т. Монк предпочитал **лаконичность** многословию. Гипотетически, если взять условную развёрнутую фактурно-насыщенную импровизацию, убрать относительно малозначимые обороты, оставить самые важные в интонационно-драматургическом смысле фигурации, разрядить плотность фактуры и разбавить это всё паузами – то мы получим некую матрицу, приблизительно напоминающую своей спецификой импровизации Т. Монка.

В целом складывается такое впечатление, что Т. Монк в процессе исполнения как будто постоянно находился перед выбором: *что* и *как* озвучить, а затем приводил всё к определённым решениям, невзирая на промежуток времени, затраченный на обдумывание. В эти моменты особенно остро проявлялось его умение играть «между тактовыми долями»: то слегка опережая их, то запаздывая на небольшой период времени, который невозможно отразить в нотной записи. В отличие от исполнительского принципа «rubato», практикуемого в академической музыке, этот метод Т. Монка был основан не на гибких «волнообразных» изменениях темпа, призванных выявить *пластику* звуковедения, а на подчёркивании ритмического *дисбаланса* между музыкальным временем и стабильной метрической пульсацией даже

в моментах совпадения с долевым графиком. Одним из многочисленных примеров подобного воспроизведения микроагогических колебаний служит запись авторского исполнения пьесы «*Monk's Mood*».

Метод построения импровизации Т. Монка был в большей степени *вариационно-вариантным*, а не *линеарно-развивающим*. Пианист достаточно часто пользовался выразительными возможностями варьирования фраз и мотивов исходного тематического материала. Импровизационный процесс основывался на различных фактурных приёмах. Декламационные, имитирующие звучание духовых инструментов мелодические фразы могли существовать самостоятельно, затем – с аккомпанементом, выполненным в технике страйд-пиано; после этого появлялись полиритмически оформленные мелодические обороты с непредсказуемым во времени началом и окончанием, короткие секвенционные комплексы, небольшая череда диссонирующих созвучий; потом, например, монозвучные репетиции, и в итоге – стремительный нисходящий пассаж по звукам пентатоники. Такое изложение музыкального текста нередко заключало в себе ещё и паузы, продолжительность которых зависела от концепции.

Данный список фактурного разнообразия является, конечно, просто перечислением наиболее часто используемых музыкально-выразительных средств. Здесь важно – не в какой последовательности, а *с каким смыслом*. В этом отношении у Телониуса Монка все действия были обусловлены самобытной логикой и порождали свой художественный подтекст, в котором немаловажное значение имела также *специфика интонационно-смысловой «недосказанности»*. Дело в том, что Т. Монк стремился к такому оформлению импровизационной ткани, при котором «музыкальные мысли» иногда «повисали в воздухе», не имея под собой «почвы», основанной на общеупотребительной логике привычных разработок и завершений музыкальных оборотов. Речь идёт о некоторых особенностях тех *минималистических тенденций* стиля Т. Монка, на основе которых он достигал *лаконичности* своей *музыкальной речи*. С этой точки зрения разные фактурные приёмы использовались в его творчестве зачастую не как традиционный способ последовательного развития импровизационного текста, а скорее наоборот – как уникальный метод прихотливого сочетания отдельных компонентов музыкального строительного ма-

териала. Свободная компоновка подобного характера разрушала общепринятую логику смены фактурных моделей, ориентированную на планомерное наращивание «сквозного» движения. В такие моменты Т. Монк по-своему оригинально «перебрасывал» короткие музыкальные идеи то в одну фактурную сферу, то в другую, далеко не всегда доводя их «утверждение» до категории «полного высказывания». А мелодические фразы в этих случаях иногда обрывались либо на вопросительных интонациях, либо на неожиданных (и в ладогармоническом, и в ритмическом смысле) звуках, олицетворяющих собой окончания этих фраз.

Телониус Монк своеобразно решал вопросы фактурного распределения тонов в гармонической вертикали, как с точки зрения расположения аккордовых созвучий, так и в плане использования одних тонов в противовес другим. Если определённые ступени аккорда, по мнению Т. Монка, не являлись показательными и значимыми, соответственно в их использовании отпадала необходимость. Ожидаемая полнозвучная структура, в итоге, превращалась в *«созвучие с намёком»*. Такой подход не только сказывался на звуковом воплощении, но и влиял на восприятие, как бы создавая *«концептуальный вакуум»*, тем самым предлагая домыслить и дослышать недостающие звенья. Другими словами, Т. Монк использовал в фактурном изложении только то, что ему представлялось необходимым в данный момент. Однако получалось так, что остальные элементы, составляющие аккорд, тем не менее, виртуально присутствовали, поскольку избранные для исполнения звуки подталкивали слуховую инерцию к внутреннему достраиванию недостающего.

Примерно тот же механизм психологической реакции восприятия участвует и в осмыслении всей структуры музыкального произведений Телониуса Монка: там, где автор недоговаривает или только намекает, слушатель самостоятельно додумывает. Иногда такая специфика фактурной организации была продиктована ещё и подчёркиванием интереса к подголосочным или контрапунктирующим паритетным линиям, появляющимся в импровизационном тексте.

Любопытен тот факт, что в интервальных комбинациях Т. Монк нередко отдавал предпочтение нарочито *диссонирующим созвучиям*. Этот шутливо-гротесковый художественный приём Марк Гридли

(*Mark C. Gridley*) в своей книге «Джазовые стили» («*Jazz styles*») характеризует как «…возможность найти расстроенные звуки в настроенном фортепиано» (перевод мой. – С. Д.) [2, с. 148].

Очень интересно и показательно то, что Т. Монк интуитивно, словно уловив тенденции развития музыки XX века в творчестве академических композиторов, явно сознательно использовал идею *перевода вектора слухового внимания*, заменяя один элемент комплекса музыкально-выразительных средств на другой. Так, в процессе формирования текста импровизации, в разные моменты подчёркивались и выводились на первый план то *мелодический рельеф*, то *гармоническая сонорность* вместе с артикуляционным высвечиванием альтерированных (иногда нарочито диссонирующих) тонов аккордовых и интервальных созвучий, то *ритмическая обострённость и иррегулярность*, то *темброво-регистровый колорит* различных пластов фактурного пространства.

Безусловно, показ этих компонентов происходил не только по отдельности, но и в различных сочетаниях друг с другом. Очень часто Телониус Монк внезапно вставлял в импровизацию нисходящие целотоновые или пентатоновые пассажи, служащие в одни моменты – образным контрастом, в другие – наоборот, своеобразным способом разработки или завершения определённой концепции. В дополнение к этому он часто использовал паузы как художественно значимый элемент импровизационного процесса, и не только как сопоставление звучания и незвучания, а, скорее, как своеобразный строительный материал, который своей молчаливой сущностью предлагал слушателю фантазировать, мысленно заполняя текстовые «пробелы» и предугадывая дальнейшее развитие. В этом смысле речь идёт, конечно, о слушателе подготовленном, искушённом, хорошо представляющем себе жанрово-стилевую специфику и интонационную логику процесса джазовой импровизации. Для Т. Монка было важным не перегружать музыкальный текст, делая его «самодостаточным», а дать возможность воспринимающей стороне виртуально участвовать в создании музыкального произведения. В такие моменты художественная воля Телониуса Монка часто действовала «от противного»: то есть исключала обычное, ожидаемое и показывала своеобычное, неожиданное. Примеров такой парадоксальности

его творческого мышления достаточно много. Одним из них является непродолжительная импровизация самого автора на собственную тему «*Ruby My Dear*». При её анализе хорошо заметно, как Т. Монк фантазийно «расправляется» с явно «стоящей за кадром» привычной «полновесной» фактурой по типу страйд-пиано. Он то «разрежает» её до двух одноголосных линий (бас и мелодия), то насыщает, приводя к предполагаемому «первозданному» виду, то «оголяет», оставляя лишь один верхний голос, который, правда, в это время озвучивает аккордовые тоны. Причём, создавая прозрачную фактуру именно там, где её обычно уплотняют, то есть в зоне первой и второй октавы, Т. Монк также антиномично «разбирается» с другим регистром – малой октавой, проводя там «мощную» цепочку четырёхголосных аккордов, перемещающихся по полутонам.

В некоторых случаях – в ансамблевых выступлениях – Т. Монк перемежал собственное соло достаточно протяжённым «молчанием». Аккомпанировал он также скупо, явно не стремясь озвучивать весь ход гармонических смен, а иногда и вовсе прекращал прикасаться к фортепиано практически на всё время звучания импровизации у духового инструмента. Доходило даже до того, что он мог встать из-за инструмента и изобразить некое подобие танцевальных движений. Такое поведение, с одной стороны, объясняется психологическими особенностями личности пианиста, с другой – очевидно, что подобные действия явно носили характер определённой углублённости в творческий процесс; и целостная музыкальная картина, звучащая у Т. Монка в голове, позволяла ему самому поучаствовать в этом процессе ещё и сторонним наблюдателем. Может быть, он не видел смысла в сопровождении ещё и потому, что солисты-духовики, как правило, достаточно подробно презентовали в интонационном рельефе своих импровизаций ладогармоническую логику развития хоруса. При наличии грамотного ансамблевого функционирования остальных участников музыкального коллектива, а именно – контрабасиста и барабанщика, это также могло явиться своеобразным поводом для фрагментарного отказа от аккомпанемента.

При анализе исполнительского портрета Т. Монка невозможно обойти вниманием *артикуляционную специфику* его пианизма. Его способ прикосновения к инструменту вряд ли можно назвать

пианистически совершенным – с точки зрения академического инструментализма. Ударность его мышечной атаки не только слышна, но и заметна на видеозаписях. Такие действия Т. Монка даже вводили в заблуждение людей, не знающих его исполнительского потенциала. Им казалось, что этот музыкант слабо владеет пианистической техникой (что, конечно же, не соответствовало действительности). Часто такая манера звукоизвлечения была больше похожа на действия барабанщика, чем движения пианиста, желающего воспроизвести певучие звуки на фортепиано. В этом смысле Т. Монк достаточно редко и избирательно пользовался «скользящим» приёмом *legato*. Однако для того, чтобы понять обоснованность и художественную ценность «перкуссионного» исполнительского принципа, необходимо указать на основные факторы, влияющие на логику творческого мышления Телониуса Монка, для которого артикуляция – это:

– способ декламационного изложения мелодии;

– выявление напряжённых смысловых акцентов и метроритмических конфликтов;

– показ и озвучивание «главных» (с точки зрения автора) звуков в аккордах и интервалах, а также подчёркивание подголосочных и контрапунктирующих линий;

– декларирование аутентичной связи джаза с перкуссионностью (фольклорно-историческая роль ударных инструментов в создании ритмических рисунков);

– творческая солидарность с традицией жёсткой акцентированности звукоизвлечения в ранних фортепианных джазовых и предджазовых стилях, обусловленной танцевально-маршевой эстетикой;

– демонстрация исполнительского приёма, взятого на вооружение некоторыми пианистами страйда, призванного изображать звучание трубы;

– своеобразный способ передачи внутренних эмоциональных состояний и настроений, связанных с иронией и гротеском;

– схожесть с тенденциями, появившимися у некоторых академических композиторов XX века, пропагандирующих беспедальный артикулированный способ интерпретации своих произведений. (Такие тенденции отмечает Л. Гаккель в работе «Фортепианная музыка XX века», см.: [1]).

С учётом перечисленных факторов становится понятно, что *специфическая нарочитость перкуссивного интонирования* – это не только неотъемлемая часть художественного стиля Т. Монка, но и одна из сторон его многогранного представления о *сущности джаза* и джазовости в импровизационно-исполнительском плане. Наряду с утрированным артикулированием, Т. Монк не игнорировал полностью связный, кантиленный способ исполнения, однако отдавал предпочтение так называемому «*bouncing*» приёму – слегка подпрыгивающей манере раздельного звукоизвлечения, ориентированной на свинговый ритм.

Ещё одним критерием самобытности Т. Монка-импровизатора можно назвать сознательно применяемый им в некоторых случаях *приём* «*скрещивания рук*», при котором правая рука занимала позицию левой и наоборот.

Выводы. Если говорить о значимости творчества Т. Монка, то, пожалуй, можно назвать его художественное наследие своеобразной *квинтэссенцией специфики джазового музыкального мышления*. Телониус Монк аккумулировал и по-своему, *концентрированно* интерпретировал *наиболее важные фактурообразующие выразительные средства джазового искусства* в целом (и джазового фортепианного творчества в частности). К ним можно отнести:

– прихотливость и изобретательность мелодического рисунка;

– склонность к обострению интервального напряжения в мелодических фразах за счёт альтераций и хроматизмов;

– избирательное, но целенаправленное использование блюзовых интонаций;

– перевод в мелодических оборотах смыслового и динамического внимания – с опорно-долевых пунктов на слабо-долевые и внутридолевые синкопы;

– гармоническая специфика, основанная на превалирующем использовании септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккордов с натуральными и альтерированными тонами;

– подчёркивание свинга как художественного приёма и как способа ритмической организации;

– обострённая оппозиция тактового членения и музыкальной темпоральности, отсюда – нерегулярность ритмоинтонационной перио-

дизации, диспропорция в структурообразовании, полиритмия и полиметрия;

– нарочитое предпочтение ударной атаки звука как типического выразительного средства художественной системы традиционного джаза.

Всё, что использовалось Телониусом Монком как факт наследия и жанрово-стилевой преемственности, подчинялось творческой воле мастера, трансформируясь под влиянием его художественно-эстетических мотиваций. Вместе с этим Т. Монк достаточно ярко проявил ещё и новаторство как «*прародитель*» *модернистских идей бибопа*, а также как *уникальный композитор и пианист-импровизатор*, предложивший слушателям оригинальные творческие решения, относящиеся ко всем компонентам, формирующим звуковую ткань его произведений.

Таким образом, своеобразная *минималистическая логика* его музыкального мышления разительно отличалась от общепринятого *повествовательно-развёрнутого метода* изложения импровизационного текста у других джазовых музыкантов. Весь процесс музицирования, начиная от первого прикосновения к инструменту и до последнего звука, свидетельствовал о *самобытности* и *неординарности*. Его творчество невозможно отнести только к одному определённому, существующему в то время направлению. В этом смысле Т. Монк стал одним из наиболее оригинальных пианистов-импровизаторов, создавших *свой уникальный и неповторимый стиль*.

Завершая краткий анализ творчества Телониуса Монка, мы можем констатировать, что неординарность его музыкального мышления и по сей день привлекает своим оригинальным обаянием. Многие из его художественных идей сыграли немаловажную роль в джазовом искусстве. Они продолжают использоваться и по-своему трансформируются в творчестве современных музыкантов-импровизаторов. А такие темы Т. Монка как, например, «*Played Twice*», «*Nutty*», «*Eronel*», «*Work*», «*Think Of One*», «*Pannonica*», «*Evidence*», «*Who knows*», «*Brilliant Corners*» и поныне звучат свежо и современно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : Очерки. — 2-е изд., доп. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.*
2. *Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : Дис... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 227 л. — Библиогр. : л. 195–209.*
3. *Gridley Mark C. Jazz Styles: History and Analysis. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 07632, 5th ed. — 1993. — 442 p.*
4. *Kelly Robin D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original***.** *Simon and Schuster, Inc. 1230 Avenue, New York, NY 10020. — 2009. — 608 p.*

Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка. В статье исследуется феномен творчества Т. Монка как уникального представителя мирового фортепианного джазового искусства XX в. Раскрывается стилевая специфика композиторских и импровизаторских принципов джазового мышления выдающегося американского музыканта.

Ключевые слова: джаз, фортепиано, импровизация, творческий стиль, минималистическая логика, виртуозность, антивиртуозность, фактура.

Давидов С. Мінімалістичні тенденції в творчості Телоніуса Монка. У статті досліджується феномен творчості Т. Монка як унікального представника світового фортепіанного джазового мистецтва XX ст. Розкрито стильову специфіку композиторських і імпровізаторських принципів джазового мислення видатного американського музиканта.

Ключові слова: джаз, фортепіано, імпровізація, творчий стиль, мінімалістична логіка, віртуозність, антивіртуозність, фактура.

Davydov S. The minimalistic tendencies in the artistry of Thelonious Monk. This article examines the phenomenon of artistry of T. Monk, a unique representative of the world of jazz piano art in the Twentieth century. Revealed are stylistic peculiarities of the compositional and improvisational principles in jazz cognition of this outstanding American musician.

Key words: jazz, piano, improvisation, creativity style, minimalist logic, virtuosity, anti virtuosity, texture.

УДК 784 : 37.013 : 78.07

Марина Чиженко

УНІВЕРСАЛІЗМ ОСОБИСТОСТІ Л. Г. ЦУРКАН

Я вообще не верю в одну-единственную
силу таланта, без упорной работы.
Выдохнется без неё самый
большой талант, как заглохнет в пустыне
родник, пробивая себе дороги через пески…
Ф. И. Шаляпин

Ім'я Цуркан Людмили Георгіївни, заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувачки кафедри сольного співу Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського відомо в Україні та за кордоном. На сучасному етапі серед сузір'я майстрів вітчизняної вокальної педагогіки вона займає одне з провідних місць.

Метою пропонованої статті є визначення творчих принципів діяльності Л. Г. Цуркан як видатного представника української вокальної школи другої половини XX – початку XXI століть.

Л. Г. Цуркан закінчила Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової – клас народної артистки України, професора О. М. Благовідової. Завдяки спадкоємності педагогічних принципів, що перейшли в методику викладання Людмили Георгіївни, вона сьогодні увиразнює кращі традиції вітчизняної вокальної школи.

Виконавська діяльність Л. Цуркан, лауреата Всеукраїнського конкурсу вокалістів (Київ, 1959) охоплює понад тридцяти оперних партій, створених на сценах оперних театрів Одеси та Харкова. Серед її найкращих образів фахівці називають такі шедеври світової класики, як: Тетяна («Євгеній Онєгін») та Іоланта («Іоланта») П. І. Чайковського; Дездемона («Отелло»), Леонора («Трубадур») Дж. Верді,