

*Сергей Давыдов*

## **СПЕЦИФИКА ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ БРЭДА МЕЛДАУ: ОПЫТ АНАЛИЗА ИСКУССТВА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**



*Давыдов Сергей Петрович – доцент харьковского национального университета искусств, лауреат международных джазовых фестивалей; лауреат творческой премии им. Б. Гмыри (2013) и региональной премии «Народное признание» (2013).*

Эволюция фортепианного джазового искусства представляет собой сложный, неоднородный диалектический процесс.

В этой сфере творчества одновременно с усовершенствованием эксклюзивной музыкальной речи, экспериментальными поисками необычных выразительных средств и новаторских решений, наблюдается закономерная тенденция, направленная на постижение и «впитывание» бесценного художественно-технического опыта, накопленного исторически более «зрелой» академической культурой.

Известная преемственность фактурно-гармонической организации звукового текста обнаружила себя ещё с самых первых шагов джазового пианизма (мы подразумеваем, прежде всего, фактурные формулы стиля страйд-пиано)<sup>1</sup>. В дальнейшем, невзирая на собственные оригинальные особенности и уникальные творческие находки, фортепианный джаз постоянно, в той или иной степени обращался к профессиональным достижениям европейской композиторской музыки. Эта естественная онтологическая связь продолжается и поныне, подогреваемая тем, что в последние десятилетия всё чаще джазовым творчеством занимаются универсальные профессионалы, обладаю-

---

<sup>1</sup> Специфика фактурной организации страйд-пиано подробнее рассматривается в статье «Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности» [4].

щие основательной академической подготовкой. К музыкантам такого рода мы можем отнести Брэда Мелдау – выдающегося представителя современного джазового фортепианного искусства. Особая ценность *новаторских концепций* этого творца как раз и заключается в том, что *его художественные интересы* вплотную соприкасаются не только с *завоеваниями джазового искусства*, но и со многими *тенденциями, лежащими в основе традиций европейской профессиональной музыки – от барокко до наших дней*.

Талант Б. Мелдау отличается многовекторностью, основанной на синкретизме музыкального бытия в системе: «композитор – импровизатор – исполнитель». Каждая из трёх его ипостасей находится на высоком уровне профессионального развития: если композиторская восхищает поэтическим обаянием и отточенностью деталей, то импровизаторская удивляет изобретательностью и логикой, а исполнительская впечатляет блестящим пианистическим мастерством.

**Цель** предлагаемой статьи – выявить интонационно-фактурную специфику творческого стиля Брэда Мелдау – обусловлена *предметом* исследования, каковым является *искусство джазовой сольной фортепианной импровизации*, которое мы трактуем как *самодостаточный текст импровизационно-исполнительской культуры* (см. об этом: [5]).

Стиль Б. Мелдау находится в постоянном развитии. Уже с самого начала его творчество заметно отличается самобытной музыкальной эстетикой, базирующейся на диалектической взаимосвязи таких оппозиций, как «конструктивизм – свобода фантазии»; «философская сосредоточенность – импровизационная стихийность»; «пасторальная лирика – драматическая экспрессия»; «медитация – действенность».

В *корреляции* музыкально-образных воплощений сущностных характеристик этих разноплановых категорий важную роль играет *художественно-конструктивная логика*, связанная с самой главной отличительной особенностью стиля Б. Мелдау – *уникальном симбиозе академического и джазового принципов музыкального мышления*.

Основную часть информации о творчестве Брэда Мелдау составляют краткие биографические очерки, аннотации к дискам, рецензии, обзоры и интервью, размещённые в различных печатных изданиях и на электронных страницах интернета. Некоторое представление о художественных приоритетах импровизатора можно получить и из

его собственных статей, в которых он проявляет себя как философ и аналитик [15]. Доступный нам список серьёзных источников по изучению специфики творчества этого музыканта невелик: «Реконструкция тональных принципов в музыке Брэда Мелдау» Д. Артура [12], «Статья о Брэде Мелдау» К. Маккензи [13], статья Н. Широковой «Постмодернистский текст в джазе» (хотя отдельные положения этой работы представляются нам достаточно спорными [11]).

Д. Артурс изучает мелодико-гармонические явления в творчестве Брэда Мелдау сквозь призму теории Г. Шенкера [3; 10]. Основываясь на гипотезе о центральной роли трезвучия при разрешении диссонансов, автор приходит к выводу, что композиторские и импровизаторские методы Б. Мелдау опираются на традиционные тональные нормы, принятые в предшествующих столетиях. К. Маккензи заинтересован поисками условных соответствий некоторых мелодических оборотов в пьесах Б. Мелдау *Ron's Place*, *Sehnsucht*, *Young Werther* (посредством их анализа в импровизаторском тексте) с ладогармонической структурой фраз в произведениях И. С. Баха и И. Брамса<sup>2</sup>. Таким образом, эта работа сосредоточена на узкоспециализированных аспектах музыкального языка и не касается вопросов пианистического мастерства.

Несколько разочаровывают размышления Н. Широковой, поскольку автор не только опрометчиво соотносит современное джазовое искусство с «языком массовой культуры», но и объединяет на этой почве джаз и рок-музыку [11, с. 264]. Дальнейшие рассуждения сводятся к манипулированию различными понятиями так, чтобы творчество Брэда Мелдау выглядело едва ли не эталоном постмодернизма. В итоге мы видим, что статья написана не для изучения стилевых особенностей искусства Б. Мелдау, а ради торжества постмодернистской теории посредством привлечения фигуры этого музыканта в качестве мнимого «носителя» и «актуализатора» постмодернистских идей.

---

<sup>2</sup> Мы догадываемся, как не просто было исследователю подбирать соответствующие примеры, поскольку Б. Мелдау, хоть и любит «вникать» в творчество данных композиторов, но не стремится копировать их интонации в своих импровизациях. Тем не менее, автор статьи всё-таки находит в небольшом фрагменте пьесы Б. Мелдау «Юный Вертер» черты интонационного сходства с одним из мотивов «Каприччио» И. Брамса op. 76. № 1.

Н. Широкова обращается к категории звукового текста не как к явлению музыкальной данности, а как к текстуальности, представленной, с одной стороны, конструктивистскими моделями, с другой – «раскованно-игровой», «открытой» незавершённой формой. Другими словами, разговор о тексте идёт сугубо с постмодернистских позиций. Мы же рассматриваем понятие музыкального текста в более широком смысле.

Брэд Мелдау, как известно, прежде чем серьёзно увлечься джазом, получил качественную профессиональную подготовку академического музыканта. Специфику джазовой импровизации он осваивал сначала в знаменитой школе Беркли, а затем в нью-йоркской Новой школе джазовой и современной музыки, где его наставниками были такие замечательные пианисты, как Джуниор Манс, Кенни Вернер и Фред Херш.

Будучи студентом, Б. Мелдау уже выступал с различными коллективами в США и странах Европы. Уже тогда он привлёк к себе внимание слушателей и критиков оригинальностью музыкального мышления. А с 1995 года, помимо участия в концертных выступлениях, он начал регулярно записывать собственные альбомы. К созданию своих программ для концертов и студийной работы этот творец всегда подходит очень серьёзно и скрупулёзно. Для этого он не только продуктивно готовится как композитор и импровизатор-исполнитель, но и всегда всесторонне продумывает эстетико-музыкальные концепции, лежащие затем в основу предстоящего творческого события.

В годы обучения импровизационному мастерству Б. Мелдау проникся идеей, которая впоследствии наложила яркий отпечаток на всё его творчество. Она заключалась в интегрировании принципов интонационно-фактурной организации произведений европейских композиторов-пианистов в формообразующую логику джазовых импровизаций. Появление такой тенденции связано, во-первых, с тем, что благодаря предыдущим этапам творческого развития Б. Мелдау музыкальная речь академических профессионалов глубоко проникла в художественное сознание молодого таланта и вызвала огромный интерес пианиста к достижениям европейских композиторов. Во-вторых, определённое влияние оказали традиции джазовых музыкантов – представителей стилей кул и прогрессив, а также их последователей,

ставших на путь корреляции двух противопоставленных систем музыкального искусства. Наконец, ещё одним стимулом явилось то, что во время учёбы Б. Мелдау в Нью-Йорке его кураторами были К. Вернер и Ф. Херш – прекрасные, разносторонне образованные пианисты, вполне сознательно синтезирующие в своём творчестве академическую и джазовую эстетику. Влияние отмеченных выше факторов сказалось в том, что Б. Мелдау благодаря своему уникальному таланту начал мастерски использовать фактурообразующие методы организации музыкальной речи европейской композиторской традиции в своих сочинениях и импровизациях. В конечном итоге, *синтез джазовой интонационно-ритмической идиоматики с конструктивной и творчески изобретательной корреляцией фактурно-композиционных приёмов академического пианизма стал основой музыкального мышления Б. Мелдау.*

**Композиторская деятельность** Б. Мелдау распространяется не только на сочинение тем для последующей импровизационной разработки, но и на создание музыки для кинофильмов<sup>3</sup>. Круг художественных образов этого композитора достаточно широк, однако особенным очарованием обладают миниатюры лирического плана. Характер таких сочинений созвучен поэтическому настроению кантиленных пьес европейских композиторов XIX в. Мелос Б. Мелдау обладает пластичностью и выразительной напевностью. Гармония в этих опусах наполнена притягательной красотой. Фактурная организация и многие гармонические обороты близки концепциям романтиков. В этом плане особое значение приобретает аккордика. Б. Мелдау предпочитает использовать не только традиционные для джазовой музыки последних 50 лет сложные гармонические созвучия с большим количеством тоновых надстроек, но и малоупотребимые в этом роде импровизационного искусства обращения септаккордов, а также привычные для европейской классической гармонии, но редко встречающиеся в джазе – трезвучия, секстаккорды и квартсекстаккорды (правда, часто с наличием неаккордовых звуков). Причём, он применяет их и в функциональном значении проходящих аккордов, и в качестве опорных компонентов гармонической последователь-

---

<sup>3</sup> На сегодняшний день Б. Мелдау написал саундтреки к 5-ти кинофильмам.

ности. Безусловно, обращение к таким гармоническим «раритетам», обычно не свойственным устоявшейся классической джазовой практике, не является прерогативой только Б. Мелдау. Некоторые современные джазисты тоже выходят в своём творчестве за рамки апробированных гармонических идиом, иногда и за счёт использования аккордовых «первооснов». Однако у Б. Мелдау этот подход становится одним из основных признаков, определяющих его художественную индивидуальность.

Общая логика гармонического развития композиторских произведений пианиста основана на классических тонально-функциональных соотношениях, но изобилует отклонениями и модуляциями, свойственными современному музыкальному мышлению. В этом контексте обратим внимание ещё и на то, что Б. Мелдау нередко ориентируется на гармонические перемещения аккордов в мелодическом положении терцовых и квинтовых тонов. Вместе с тем, он паритетно пользуется и гармонической системой, принятой в джазе (с аккордами многоуровневого строения, вмещающих в себя практически всю структуру лада, соответствующего этим массивным созвучиям). В опорных звуках мелодии, сопровождаемой такими аккордами, могут оказаться любые тона подразумеваемого звукоряда, но с очень «аккуратным» употреблением 4-й ступени в мажоре и 6-й натуральной в миноре (джазовые музыканты используют их чаще с альтерацией на полтона вверх, что, конечно же, несколько видоизменяет ладовую конфигурацию, однако позволяет избежать интервальной «резкости» малых нон в середине аккордовых комплексов и малых секунд в самой верхней части гармонических созвучий). Здесь проявляется ещё одно свойство самобытности Б. Мелдау: он иногда применяет колорит диссонантного звучания аккордов с указанными выше тонами, сознательно подчёркивая своеобразие и терпкость образовавшейся сонорности, ориентируя слушателя либо на иллюзию блюзовой нетемперированности, либо предлагая гармонические решения образно-драматургических концепций именно такого плана. В целом, Б. Мелдау не злоупотребляет, но и не «брезгает» практикой внедрения диссонирующих тонов в аккорды для достижения нестандартного фонического эффекта. Показательными примерами для характеристики *композиторского таланта* Б. Мелдау являются такие

темы-пьесы, как «*Number 19*», «*Bard*», «*Resignation*» и «*Unrequited*». Правда, изучать их художественно-структурные параметры в аспекте осмысления именно композиторского творчества мы можем только по *первому* исполнению, поскольку в последующих авторских интерпретациях изначальный текст, как правило, подвергается самым разнообразным трансформациям.

«*Number 19*» характеризуется очаровательной лирико-декламационной мелодией, проводящейся сначала в нижнем регистре. Аккомпанемент в это время располагается в верхних слоях фактуры. Он состоит в основном из септаккордов и их обращений, «пульсирующих» восьмыми длительностями. При повторении темы мелодия и сопровождение меняются местами. Своим эмоциональным тоном и интонационным строем этот опус приближается к эстетике некоторых песен Ф. Шуберта и Р. Шумана.

«*Bard*» впечатляет мелодической поэтикой и оригинальностью гармонических решений, создающих не только звуковую красочность, но и особую изысканность благодаря чередованию секвенционных отклонений, приводящих в итоге к непредсказуемому заключительному кадансу с модуляцией в минорную доминанту. Во время начального проведения темы «*Bard*» слышна четко выраженная трёхслойная дифференциация фактуры, где кантиленная мелодия поддерживается поступательным движением аккордовых созвучий, возникающих на каждую вторую восьмую в четырёхдольном размере, а бас строго несёт свою опорную долговзвучную функцию, вплоть до каждой следующей гармонической смены. Слуховое восприятие фактуры в сочетании с гармоническим колоритом создаёт двоякое впечатление. С одной стороны, за счёт строгого соблюдения темпо-ритмической константы аккомпанемента и его сопоставления с триольными фрагментами мелодического рисунка, выявляется джазовая эстетика. С другой – в сознании возникают аналогии с лирическими миниатюрами композиторов-романтиков, поскольку к этим ассоциациям подталкивают и сходство с фактурным строением произведений подобного плана, и логика секвенционного построения мелодической линии, и гармоническая специфика, напоминающая эффект «тесных» последовательных аккордовых перемещений в ми-минорной прелюдии Ф. Шопена ор. 28. Отсутствие привычного для джаза ритмиче-

ского дисбаланса мелодии по отношению к метру и общий характер звучания, при котором интонационно-смысловые центры всех фраз совпадают с сильными долями тактов, также указывают на тождественность с эстетикой европейской традиции. Повторное проведение анализируемой темы появляется уже с другим типом аккомпанемента, основанного на фигурациях, представляющих собой моноритмическое линейное изложение аккордовых тонов. Такое сопровождение вызывает ассоциации то с интонациями Прелюдии e-moll (I том ХТК) И. С. Баха, то с аккордовой горизонтальностью фортепианных опусов Бетховена.

Произведение Б. Мелдау под названием «*Resignation*» (запись 1999) основано на таком же принципе фактурной организации аккомпанемента, только стилистическая «гибридность» этого сопровождения обогащается ещё и фигурациями, унаследованными от романтиков (в частности, Ф. Шопена). Аккомпанемент такого типа несёт уже явную тематическую нагрузку. (Кстати, своеобразие этой пьесы заключается ещё и в том, что она написана в размере семь четвертей).

Ярким примером новаторства в сфере джазового пианизма может служить более поздняя версия фактурной аранжировки этой пьесы, прозвучавшая в 2011 г. В ней появляется совершенно новый для джазового пианизма аккомпанемент с очень сложным принципом структурной организации, который только отдалённо напоминает специфику горизонтального изложения аккордов. Он основан на полифоническом сочетании двух мелодических линий, захватывающих в своём интонационном движении не только диатонические, но и проходящие хроматические тона. Такой контрапункт функционирует как в разновекторном, так и в параллельном направлении, образуя по вертикали различные двухголосные созвучия, в которых преобладают секунды, терции, кварты и сексты. Этот способ фактурного оформления аккомпанемента нивелирует сонорную целостность подразумеваемых аккордов и благодаря линейному потоку перемещений интервалов создаёт *полифонический эффект пространственно-временного движения внутри самой гармонии*. Ритмически однородная организация такого сопровождения часто прерывается паузами, способствуя обозначению чередования разных по длитель-

ности фразировочных фрагментов, придающих музыкальной речи особую взволнованность.

Как и в рассмотренном случае с «*Resignation*», интонационно-фактурная организация других опусов Б. Мелдау меняется с каждой новой импровизационно-исполнительской интерпретацией. Также происходит и с пьесой «*Unrequited*». Изложение мелодии темы в одних случаях связано с линейным типом гармонического сопровождения, в других – опирается на ритмизированные аккордовые вертикали или на синтез этих двух перечисленных вариантов структурного оформления звукового текста. Неизменной остаётся только гармоническая логика, выраженная в последовательных, но разнотипных модуляциях (следующих по малым терциям и попадающих через три «шага» снова в первоначальную тональность), что создаёт эффект «зацикленности» общего гармонического движения по принципу «ленты Мёбиуса».

В своём творчестве Брэд Мелдау использует в качестве исходного материала для последующей импровизационной разработки не только *собственную авторскую музыку*, но и *джазовые стандарты*, а также темы из репертуара *рок-групп* (*Nirvana, Radiohead, The Beatles, Soundgarden* и *солистов-вокалистов, выступающих в подобных жанрах*, таких как *Paul Simon, Nick Drake*). В каждом случае, когда Б. Мелдау обращается к заимствованному у рок-музыкантов музыкальному тексту, он находит уникальные способы для трактовки этих тем, учитывающие как специфику звучания первоисточника, так и собственные художественные идеи. А «толкования» непосредственно *джазовых стандартов* удивляют самобытностью, новизной и яркой индивидуальностью «прочтения».

Переходя к рассмотрению специфики **сольного импровизаторского мастерства** Б. Мелдау, начнём с констатации того, что его творческое кредо содержит три важных пункта: 1) приверженность к *синтезу джазовых и академических традиций*; 2) стремление к *плодотворному развитию внутренних резервов исходного тематического материала* (вместо выстраивания импровизации только в форме развёртывания одnogолосной мелодической линии, находящейся в свободном «полёте» над аккомпанементом, ориентированном исключительно на показ смены гармонии); 3) тяготение к *полифонизации фактурного изложения* звучащего текста.

Прежде всего, Б. Мелдау интересуется *мотивная разработка темы-мелодии*. Этот вопрос пианист решает по-импровизаторски фантазийно и творчески, но в то же время по-композиторски скрупулёзно. Он хорошо осознаёт, что с профессиональной точки зрения для воплощения своих художественно-образных идей ему необходимо основывать их на внутренних ресурсах мелодических интонаций исходного музыкального текста, тесно связанных к тому же ещё и с гармонической логикой.

В джазовом искусстве, безусловно, уже давно накоплен определённый опыт такого вариантно-вариационного способа развития импровизационной линии, прежде всего, в эпоху господства свинга; однако его апологеты пользовались подобным методом хоть и изобретательно, но, по большому счёту, интуитивно. В том и состоит отличие творческого метода Б. Мелдау, что он решает вопросы мелодического варьирования системно. Этому способствуют не столько обращение к практическим достижениям джазовых музыкантов, сколько приверженность к традициям разработки интонационного потенциала исходного тематизма европейскими композиторами.

Важным фактом является и то, что у Б. Мелдау чрезвычайно развито аналитическое мышление, «материализация» которого выражена как в звуковом воплощении, так и в его теоретических работах. С этой точки зрения показательной является его статья, в которой он достаточно подробно исследует особенности формы первой части сонаты фа-минор ор. 2 для фортепиано Л. ван Бетховена (на примере трансформации тематического комплекса главной партии) [14]. Мотивная разработка для Б. Мелдау – не просто какое-либо переинтонирование мелодических оборотов, а сознательное архитектурное оформление драматургии импровизационного действия. Ему важен не раскрепощённый сплошной поток музыкально-эмоциональных высказываний, а композиционно выстроенный звуковой процесс. И в нём он создаёт логику, основанную, прежде всего, на развитии разных сторон интонационного «резерва» исходной темы. Для такого художественного «строительства» Б. Мелдау применяет интервальные и ритмические трансформации тематических сегментов, их производные обновления посредством изменения протяжённости за счёт разрастаний и сокращений, вычленения и перестановки отдель-

ных мотивов, инверсионных оборотов, секвенционных транспозиций и принципов артикуляционно-динамического варьирования.

Творческое, по-композиторски внимательное и рачительное отношение импровизатора к значимым фрагментам тематических моделей в некоторой степени сопоставимо с одной из граней специфики разработки тематического материала в произведениях Л. ван Бетховена, которую В. Медушевский характеризовал так: «...стиль Бетховена мы выделяем на фоне стиля венского классицизма по <...> крайне экономному интонационному развитию» [9, с. 33]. Действия подобного рода определяют у Б. Мелдау основные этапы импровизационно-мелодического развития, которое в кульминационные моменты «перерастает» в длинные пассажные линии, но потом вновь возвращается к «препарированию» и «смешиванию» интонационных сегментов. В некоторых сольных импровизациях пианист практически постоянно придерживается структурной схемы, при которой явственно вырисовываются гармонические комплексы и их перемещения в пределах тактовых ориентиров. Во многих других случаях он «размывает» колористическую «однозначность» аккордов и границы их смен за счет введения *последовательностей мелодико-гармонических фигураций*, составленных из выборочных тонов подразумеваемой аккордовой вертикали.

Творческая работа Б. Мелдау как с мелодическим, так и с гармоническим потенциалом импровизации всегда находится в прямой связи с *фактурной организацией*. Пианист пользуется разнообразными методами интонационной структуризации, но отдаёт предпочтение *линейным принципам* оформления *звукового текста*, которые, помимо всего прочего, приводят к имитационной, респонсорной и стреттной технике. Конечно, примеры строгого контрапункта встречаются у него нечасто, но соединения отдельных голосов и различных фактурных пластов практически всегда находятся в *паритетном сопоставлении*: такое соотношение мелодических линий и фактурных слоёв, при котором они образуют единый звуковой конгломерат, но не «растворяются» в обобщённо-фоновом колорите, а насыщают сонорикку за счёт совмещения индивидуализированных, интонационно-значимых компонентов фактуры). Подобное впечатление господствует даже тогда, когда музыкальная структура явно имеет гомофонно-гармонический склад.

Помимо того, что в импровизациях Б. Мелдау с основной мелодической линией всегда либо «соперничает», либо выступает в роли подголоска ещё одна интонационная канва, общая фактурная зона аккомпанемента часто обменивается местами с партией верхнего голоса. И тогда верхние «этажи» фактурного комплекса берут на себя роль сопровождения для мелодических разработок в средних и нижних пластах. В такие моменты отчётливо проявляет себя *полифонический эффект попеременной «передачи»* главного тематического материала *из одного голоса в другой*, что влечёт за собой ещё и смену регистрового колорита фортепиано. И структура аккомпанемента уже не расматривается как незыблемая устоявшаяся форма, зафиксированная в одних и тех же рамках.

Контрапунктические сопоставления голосов нередко «окутываются» линейно разложенными аккордовыми фигурациями, которые в любое время могут превращаться в имитационные или подголосочные партии. Иногда эти мелодизированные гармонические комплексы уступают место аккордовым или интервальным созвучиям (и наоборот). В процессе импровизационного развития Б. Мелдау обращается к различным способам интонационного заполнения фактурного пространства. Кроме полифонических приёмов, у него есть и другие, часто практикуемые методы насыщения звуковой ткани, осуществляемые за счёт постепенного «наращивания» в аккомпанирующем слое (невзирая на его месторасположение) как «раскачивающихся» интервальных фигураций, так и аккордовых комплексов, «пульсирующих» в моноритмическом репетиционном режиме. Уплотнение и значительное расширение фактуры выразительными средствами подобного рода усиливает в кульминационных точках эффект напряженности и эмоциональной взволнованности (что, правда, не всегда приводит к резким «взрывным» драматургическим конфликтам). В целом, импровизационное действие развивается последовательно и разнопланово, обнаруживая романтически «заряженный» характер, но с интеллектуализацией чувств.

Для подтверждения наших умозаключений, мы обратимся к частному примеру оформления музыкального текста в одном из недавних вариантов сольной импровизации на тему «*Unrequited*» (концерт в Марсиаке 2012 г.). В данной интерпретации всё начинается не с де-

монстрации темы, а с токкатно-моторного прелюдирования на основе её гармонии в духе клавировистов периода барокко, посредством соединения двух паритетных мелодических линий, которые, перекликаясь между собой в контрапунктирующем сопоставлении, сразу же вовлекают слушателя в мир импровизационной фантазии.

*Беспедальная клавирность и полифоническая линейность* подчёркиваются соответствующей артикуляцией. Музыкальная речь сначала основывается на свободной разработке ладово-гармонического потенциала исходного материала, вне контакта с интонационно-ритмическим рисунком его мелодического комплекса. Однако постепенно в общий поток звуковой «вязи» начинают «вплетаться» отдельные сегменты тематических интонаций. И в дальнейшем различные мелодические компоненты темы в их всевозможных вариационных преобразованиях (равно как и в оригинальном виде) становятся постоянными участниками творческого действия, обретая статус важных «строительных» элементов процесса. Причём, их интонационное воплощение всегда «перебрасывается» из голоса в голос и, соответственно, из одного слоя фактуры в другой. С момента введения в фактуру третьего голоса начинают появляться выразительные цепочки секвенций (на материале восходящих мотивов темы, или на изобретательном соединении её восходящих и нисходящих интонаций).

Поступательное движение вариационных трансформаций тематических элементов (совместно с другими значимыми мелодическими оборотами, рождающимися непосредственно в импровизационном процессе, а также сопутствующими музыкальными фигурациями, связанными с поддержкой общей моторики) приводит к расширению фактурного пространства за счёт увеличения диапазона интонационного наполнения, выраженного в полифонических сопоставлениях горизонтально-вертикальных образований и имитационных «переключках» в удалённых друг от друга регистрах.

Дальнейшее музыкальное развитие временно переводится в сферу гомофонно-гармонической фактуры, в связи с возникновением репетиционных аккордовых комплексов, берущих на себя роль аккомпанемента для первого «выпуклого» экспонирования мелодии, которое, тем не менее, остаётся незаконченным, поскольку фактура вскоре приобретает полифонические черты, а наличие аккордов становится

не только компонентом сопровождения, но и индивидуализированным элементом выразительного комплекса, перемещаясь по разным фактурным «этажам».

Полифоническое взаимодействие аккордовых созвучий и мелодических оборотов создаёт яркую кульминацию токкатного типа. Последняя внезапно переходит в краткий эпизод, ассоциирующийся с традициями боп-стиля, когда на фоне редких аккордов аккомпанемента разворачивается одnogолосная импровизационная канва. Итоговое гротескно-скерцозное проведение темы возвещает о возвращении токкатности. И уже буквально в последних тактах импровизации, интенсивность музыкального движения резко спадает, приводя к лаконичной лирической коде.

На примере анализа отдельно взятого *импровизационного текста*, мы приходим к выводу, что *одними из основных принципов его организации* являются: на жанровом уровне – *токкатность*, а на структурном – *полифонизация фактуры*. Причём, если с точки зрения пианизма в начале произведения выявляется аналогия с клавирным токкатным искусством «добаховского» и «баховского» периодов, то дальнейшее развитие импровизационной пьесы ассоциируется с токкатами Р. Шумана и С. Прокофьева. Мы не проводим прямых параллелей, а лишь констатируем определённую преемственность. В том и заключается талант Б. Мелдау, что он не копирует конкретные произведения или музыкальную речь академических композиторов, а творчески использует *опыт интонационно-фактурной «комплектации» и развития звукового материала мастеров классического искусства, «пропуская» его сквозь своё сознание джазового импровизатора*. В целом, спектр применения различных пианистических приёмов у этого импровизатора достаточно широк. В одних импровизационных произведениях он обращается к токкатным и линейно-полифоническим средствам, в других – ориентируется исключительно на аккордовую сонорность, вплоть до декламационно-риторических или импрессионистических эффектов («*River Men*», «*Teardrop*», «*Bittersweet Symphonу*»). В остальных же совмещает и те, и другие способы оформления и развития текста. В некоторых случаях концептуально придерживается джазовых идиом фактурного строения, в частности, специфики страйд-пиано (например, в импровизации на стандартную джазовую

тему «*Secret Love*»). Однако, невзирая на превалирование какого-либо фортепианного метода интонационно-фактурной организации звуковой ткани, всё отмечено печатью **уникального синтеза джазовых и академических традиций**.

Используя принципы *мануальной беспедальной клавирной техники* (сюда же относится полифонизация фактуры в условиях стилизации барочных форм), Мелдау комбинирует их с *темброво-колористической педальной практикой*. В этом отношении, мы считаем возможным экстраполировать выводы Л. Гаккеля, связанные с оценкой творчества Б. Бартока, С. Прокофьева, П. Хиндемита, на специфику творчества Б. Мелдау-пианиста: «...достигнута диалектическая связь реально-беспедальной и иллюзорно-педальной манер» [6, с. 19]. С этой точки зрения можно утверждать, что в творческом сознании Б. Мелдау джазовые импровизационные концепции сочетаются с барочными, классицистскими, романтическими и современными традициями.

**Выводы.** 1. Инновационность творчества Б. Мелдау непосредственно проявляется в импровизационном процессе. Речь идёт об изобретательной, скрупулёзной, последовательной *вариационной разработке интонационного потенциала исходной темы*, а также о *полифонизации музыкальной структуры* (контрапунктического соотношения отдельных голосов, паритета разных пластов фактуры). Первостепенное значение приобретает *линейное развитие мотивных и аккордовых фигураций в их полифоническом «переплетении» и регистрово-тембровом соотношении*. Такой подход к оформлению импровизационного текста нередко приводит к имитационным и стреттным построениям. Художник-импровизатор достаточно рационально и экономно использует тематический материал, коррелируя эмоциональную экспрессию и творческую фантазию с концептуализмом и интеллектуализацией музыкальной речи. Безусловно, в процессе импровизационного действия он не ограничивается только обработкой основного исходного музыкального арсенала, но творит и *новые интонационные смыслы* (вплоть до развёрнутых пассажей и широких гармонических «разветвлений»). Подобное «*прорастание*» *импровизационного движения через все слои фактурного пространства*, волевающее в творческий процесс весь спектр структурно-звукового

многообразия, разительно отличается от традиционной для многих джазовых направлений практики, связанной с преимущественным развитием единой (часто одноголосной) импровизационной линии на фоне статичности относительно фиксированного аккомпанемента.

2. Помимо полифонических приёмов Б. Мелдау нередко пользуется «услугами» *гомофонно-гармонического стиля* и в экспонировании многих тем, и в последующих их импровизационных разработках. При этом в качестве аккомпанирующих элементов у него участвуют гармонические структуры различных типов: всевозможные варианты горизонтального мелодизированного изложения аккордов; синкопированные аккорды с малой плотностью звучания; репетиционные моноритмические четырех- и пятиголосные аккорды; аккорды, состоящие из сочетания секунд, соединённых с интервалами больше терции. В тех случаях, когда Б. Мелдау применяет гомофонно-гармонический тип фактуры (с вертикальным расположением аккордовых созвучий) на длительный период времени или до самого конца произведения, он постепенно уплотняет аккордовые комплексы и расширяет регистровый диапазон их действия, доводя развитие импровизации до кульминаций, отличающихся масштабным разнотембровым педализированным полнозвучием.

3. Б. Мелдау не только свободно владеет *многоплановостью джазовых средств выразительности и приёмов формообразования*, но подчиняет их *собственному стилю* и творческим интересам, ориентированным на плодотворный *синтез с академической эстетикой и современными музыкальными веяниями*. Его джазовость, с одной стороны, полистилична в контексте объёмности тезауруса, с другой – детерминирована личностной импровизаторской инициативностью. Даже когда он целенаправленно использует фактурные принципы, к примеру, страйда или бопа, интонационные решения воспроизведения звукового текста обязательно отражают стилевую специфику яркой личности музыканта. Изучение и усвоение фактурно-технологических композиционных принципов, нашедших применение в академическом пианистическом искусстве, привело к их переосмысленному художественному воплощению и в композиторском, и в импровизаторском творчестве этого мастера. Многие темы-пьесы, сочинённые Б. Мелдау, органично сочетают в себе

и джазовую специфику, и в равной мере эстетику музыкального романтизма XIX века.

4. В импровизационном процессе Б. Мелдау *по-джазовому строго соблюдает темповую стабильность*; вместе с этим, на фоне соразмеренной поступательной «текучести» внутридолевого пульсации, создаёт ритмическую поливариантность. В этом смысле он обладает поразительно развитым чувством ориентации в перипетиях музыкального времени, что позволяет ему создавать всевозможные ритмические комбинации, подсознательно учитывая строгий график основного метрического пульса даже в сложносоставных нечётных размерах и любых полиметрических ситуациях. К использованию традиционной техники свинга импровизатор относится по-современному избирательно, соотнося его появление, прежде всего, с моментами стилизации, либо как фрагмент общей ритмоинтонационной конструкции. Свинг в его общепринятом значении не является для Б. Мелдау (как, впрочем, и для многих других джазистов нашего времени) обязательным и необходимым компонентом импровизационного исполнительства.

Фактор свинговости в его творчестве не сконцентрирован только в триольной «раскачке» каждой пары мелких длительностей. Скорее, он направлен на интервально-ритмическое «звукосопряжение» (термин Б. Асафьева) [2] синкоп в более протяжённых фразах, на сочетание диспропорциональных по отношению друг к другу интонационных оборотов (в плане широкого ритмического «дыхания», соответствующего взаимодействию музыкального и тактово- долевого времени). С этих позиций не будет ошибочным предположение о присутствии в импровизациях Б. Мелдау *особого свинга масштабного порядка*. Одна из сторон его специфики является выражением сопоставления импровизационно-джазовой, акцентно-ритмической свободы звукотворчества с темпо-метрической устойчивостью. Другая – становится своего рода эквивалентом процессуально-динамического формосозидающего мышления, представленного в лучших образцах академического искусства. Имеется в виду логика музыкального процесса, заложенная в функциональной обусловленности и непрерывности интонационно-артикуляционной взаимосвязи всех компонентов и этапов звукового движения. Высшим проявлением этой логики

является принцип симфонизма – «диалектическое развёртывание мысли» (Б. Асафьев) [7, с. 44] как последовательное, процессуальное развитие целостного комплекса музыкально-художественных идей, как «поступательное “горизонтальное” развитие звукового материала при внутренней смысловой “сцепленности”, взаимообусловленности его элементов...» [8, с. 10]. Речь идёт ещё и о мастерском ощущении укрупнённой периодизации макроритмических импульсов, распространяющихся на рассредоточенные во времени интонационные построения.

Мы не случайно обратились к общеизвестной идее Б. Асафьева. Дело в том, что высочайший дар исполнителя передать *во времени* все тонкости музыкально-драматургической пластики выдающихся творений композиторов, мы берём на себя смелость рассматривать как *особого рода академическое «свингование» широкомасштабного и многоуровневого характера*. Для Б. Мелдау, помимо имманентно джазовых приёмов, такой способ использования перспектив усложнённой расширенной пульсации, основанной на «звукоарочных связях» играет важную роль. Этот творец целенаправленно стремится подчинять изобретательную сущность импровизационного действия художественно-конструктивным особенностям композиционного мышления. В этом контексте *импровизация обретает сходство с исполнением заранее сочинённого произведения*, но не за счёт ограничения свободы творческой фантазии, а посредством «углубления» *внедрения в импровизационный процесс композиторски обусловленной разработки музыкального материала*.

5. Важно понимать, что Б. Мелдау не имитирует какие-либо произведения или конкретные приёмы академических композиторов: традиции европейских мастеров прошлых столетий, связанные с композиционной разработкой музыкального материала, являются неотъемлемой составляющей художественной логики его импровизационного мышления. С этих позиций он не занят поиском умозрительных парадоксальных форм и не стремится к уходу от реалистических тенденций. Безусловно, он демонстрирует *оригинальный музыкальный стиль*, однако строит его не только на особенностях современного музыкального мышления, но и на *обогащении выразительных средств художественной речи классико-романтической и джазовой музыки*.

**Концептуальность искусства импровизации** Брэда Мелдау находится в русле эволюции джазового пианизма. Своим обращением к опыту интонационно-фактурного формообразования величайших мастеров европейской академической музыки он доказывает состоятельность современного джазового мышления, его способность к усвоению сложных художественно-технологических приёмов композиторского арсенала для творчески-изобретательного их применения в драматургии импровизационного процесса. И смысл такого подхода к творческой деятельности связан не с тенденциями схоластически надуманного «склеивания» двух различных эстетик, а с историческими и профессионально обоснованными условиями сущностного Бытия фортепианного джазового искусства конца XX – начала XXI веков.

В заключение приведем знаменательное высказывание И. Стравинского: «Как нам не хватает во всей так называемой музыке пост-веберновского периода тех грандиозных эмоциональных рычагов, которые были у Бетховена, не говоря уже о чувстве гармонии и прочем <... > новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей даёт старейшее и испытаннейшее» [цит. по: 1, с. 31]. Добавим к сказанному мысль В. Григорьева: «... в истинном художественном произведении всегда остаётся, ощущается, может быть выявлена связь с предшествующей культурой, её средствами и формами» [1, с. 9]. Хотя эти высказывания относятся к композиторскому творчеству, мы полагаем, что их в полной мере можно адресовать и уникальному искусству Брэда Мелдау-импровизатора.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. *Зарубежная музыка XX века.* / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание. (Нар. ун-т. фак. литературы и искусства), 1986. — 192 с.
2. Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс. Интонация* / Б. В. Асафьев // *Избранные труды.* — Т. 5. — М., 1957. — 325 с.
3. Власова Н. О. *Генрих Шенкер и его аналитическая теория.* — [Электронный ресурс]. — <http://sias.ru/upload/iblock/104/vlasova.pdf>.
4. Давыдов С. П. *Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности* / С. П. Давыдов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искус-*

ствоєдєне. *Вопросы теории и практики*. — Тамбов : Грамота, № 10 (36), 2013. Часть II. — С. 57–63.

5. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. / С. П. Давыдов // *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра. — К., 2001. — Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 180–191.

6. Гаккель Л. Е. *Фортепианная музыка XX века: Очерки*. — 2-е изд., доп. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.

7. Глебов И. (Асафьев Б. В.) *Сонаты Мясковского* // *Современная музыка. Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук* [ред. В. М. Беляева, Л. Л. Сабанеева и В. В. Яковлева]. Год третий, № 12. — М., 1926. — С. 37–47.

8. *Малинковская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б. В. Асафьева* / А. В. Малинковская // *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. — Вып. 11 [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона]. — М. : Музыка, 1983. — 303 с.

9. Медушевский В. В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 255 с.

10. Шенкер Генрих. *Новые музыкальные теории и фантазии*. Перевод Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. — [http://music.rulitru.ru/docs/1/645/conv\\_1/file1.pdf](http://music.rulitru.ru/docs/1/645/conv_1/file1.pdf). — [Электронный ресурс].

11. Широкова Н. А. *Постмодернистский текст в джазе (вторая половина XX – начало XXI вв.)* / Н. А. Широкова // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. — 2011. — № 12. — С. 263–268.

12. Arthurs, Daniel J. *Reconstructing tonal principles in the music of Brad Mehldau* / D. J. Arthurs // Ph. D., Indiana university, 2011. — 234 p. ; <http://udini.proquest.com/view/reconstructing-tonal-principles-in-pq-id:2378883961/>. — [Electronic resource].

13. Mackenzie, Kirsten. *Article on Brad Mehldau*. / K. Mackenzie // <http://www.bradmehldau.com/content/music/pdf/mackenzie.pdf>. — [Electronic resource].

14. Mehldau, Brad. *Creativity in Beethoven and Coltrane. Installment 2. — Who Needs A Good Melody Anyways?* / B. Mehldau // [http://www.bradmehldau.com/writing/papers/november\\_2010.html](http://www.bradmehldau.com/writing/papers/november_2010.html). — [Electronic resource].

15. Mehldau, Brad. *Writing*. / B. Mehldau // <http://www.bradmehldau.com/writing/index.html>. — [Electronic resource].

**ДАВЫДОВ С. СПЕЦИФИКА ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ БРЭДА МЕЛДАУ: ОПЫТ АНАЛИЗА ИСКУССТВА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ.** Исследуется композиторское и импровизационное творчество Б. Мелдау. Посредством анализа особенностей интонационно-фактурной организации раскрывается стилевая специфика художественного мышления выдающегося представителя современного фортепианного джазового искусства.

**Ключевые слова:** академическая музыка, джаз, фортепиано, импровизация, импровизационно-исполнительский текст, фактура, интонация.

**ДАВИДОВ С. СПЕЦИФИКА ПІАНИСТИЧНОГО СТИЛЮ БРЕДА МЕЛДАУ: ДОСВІД АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ.** Досліджується композиторська та імпровізаційна творчість Б. Мелдау. За допомогою аналізу особливостей інтонаційно-фактурної організації розкривається стильова специфіка художнього мислення видатного представника сучасного фортепіанного джазового мистецтва.

**Ключові слова:** академічна музика, джаз, фортепіано, імпровізація, імпровізаційно-виконавський текст, фактура, інтонація.

**DAVYDOV S. SPECIFICS OF PIANISTIC STYLE OF BRAD MEHLDAU: ANALYSIS EXPERIENCE IN THE ART OF JAZZ IMPROVISATION.** This article examines compositional and improvisational nature of the creativity of B. Mehldau. The stylistic specifics of artistic thinking of this outstanding representative of modern jazz piano art are revealed through the analysis of the organization of intonation and textural features.

**Key words:** academic music, jazz, piano, improvisation, improvisational-performing text, texture, intonation.