

АРХИТЕКТУРА НЕЗАПЛАНИРОВАННОГО: СПОНТАННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ ДЖАЗОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ.

Тычинина Виктория

Студентка 2 курса

Института национального эстрадного искусства имени

Б.Закирова при ГКУз

Аннотация: В статье рассматривается феномен спонтанного формообразования в современном джазовом исполнительстве через соотношение заранее заданной структуры и структуры, возникающей в процессе исполнения музыкальной композиции. Особое внимание уделяется пониманию импровизации не как отказа от формы, а как метода её создания в режиме реального времени. На основе теоретического переосмысления эстетических концепций академических композиторов Арнольда Шёнберга и Игоря Стравинского в области музыкальной формы, свободы и ограничений, выявляются механизмы, посредством которых джазовый музыкант превращает незапланированные музыкальные явления в элементы целостной композиционной логики.

Ключевые слова: современный джаз, джазовое исполнительство, джазовая импровизация, спонтанное творчество, музыкальная форма, формообразование, импровизационное мышление, исполнительская свобода, ансамблевая импровизация, музыкальное восприятие, джазовое фортепиано.

Музыкальная форма – одно из самых парадоксальных понятий в истории искусства. Она предполагает порядок, соразмерность, непрерывность, иерархию и осмысленную организацию музыкального пространства, в то время как сама музыка существует лишь как движение, развертывание, трансформация и исчезновение. В отличие от архитектуры в буквальном смысле слова, музыкальная архитектура не может быть воспринята как завершенный объект: она выстраивается во времени и воссоздается в сознании слушателя. Таким образом, музыкальное произведение существует одновременно и как замысел, и как процесс, как система взаимосвязей и как событие восприятия. Ввиду этого историю мировой музыки по праву можно рассматривать как поиск компромисса между заранее заданной структурой и тем, что возникает в момент творчества. Особенно ярко этот феномен в наше время проявляется в джазовом искусстве, где исполнитель не только интерпретирует заранее «продиктованную» ему форму, но и непосредственно участвует в её создании.

Обычно музыкальную форму связывают с определённым порядком: темы вводятся, развиваются, сопоставляются и изменяются, постепенно складываясь в

целостную структуру произведения. Однако форма не является и никогда не являлась жёсткой схемой, ведь даже в самых строгих композиторских техниках прошлого она всегда рождалась из взаимодействия предсказуемости и неожиданности, повторения и варьирования, устойчивости и движения. В этом контексте особенно интересен подход австрийского теоретика XX века Арнольда Шёнберга. Композитор понимал форму не как готовую конструкцию, в которую помещается музыкальный материал, а как способ организации музыкального хаоса. Поэтому форма, по Шёнбергу, помогает слушателю воспринимать целостность произведения, не мешая ему при этом следить за развитием его основной идеи.

Такое понимание формы усложняет привычное противопоставление рамок и свободы. Если форма является фундаментом организации, то свобода не означает полного отказа от ограничений. Как писал Игорь Фёдорович Стравинский в своей знаменитой «Музыкальной поэтике»: «Моя свобода [...] заключается в том, что я движусь в узких рамках, которые сам себе установил» [1]. По мнению композитора, именно принятые ограничения могут расширять пространство творчества, задавая ему направление и внутреннюю логику. Этот принцип оказывается особенно важным для понимания самой импровизации: ограничение не обязательно сдерживает творческую мысль – напротив, оно может стать условием её развития и придать ей определённую систему.

Различие между формой как заранее заданным шаблоном и формой как процессом особенно важно для понимания музыки XX–XXI веков. Модернизм неоднократно ставил под сомнение необходимость опираться на традиционные тональные и прочие композиционные принципы. Так, в ранний период творчества Шёнберг стремился к «полному освобождению [...] от всех символов связности и логики» [2], однако его дальнейшая работа показывает, что отказ от традиционных форм не означал отказа от организации как таковой. Наоборот, поиск новых «факторов, создающих связность», в том числе додекафонной техники, свидетельствует о стремлении выстроить новые принципы организации музыкальной мысли. Таким образом, история музыки выстраивает парадокс: когда «старые» техники перестают отвечать требованиям времени, проблема заключается не в устранении формы, а в том, как найти новые способы её построения.

Если в композиторском творчестве форма обычно создаётся до её звукового воплощения, то в импровизации замысел и его результат возникают практически одновременно. Исполнитель входит в музыкальное время, не зная заранее точной последовательности событий, и формируя произведение непосредственно в процессе игры. Он постоянно реагирует на собственные действия, их звучание и развитие музыкальной мысли, однако спонтанность импровизации не может означать отсутствие подготовки. Наоборот, она опирается на накопленный

музыкантом опыт: знание гармонии, мелодических и ритмических моделей, фактурных приёмов и стилистических особенностей джазового языка. Исполнитель может не планировать конкретную фразу заранее, но его слух и музыкальное мышление уже располагают множеством её возможных вариантов.

Именно здесь проходит граница между понятиями случайности и свободы. Случайность исключает направленный выбор, тогда как импровизация означает постоянное принятие решений: музыкант выбирает, что сохранить, что изменить, а что использовать как стартовую точку дальнейшего развития. Поэтому свобода импровизатора заключается не в возможности сделать что угодно, а в способности мгновенно находить нужное продолжение в конкретных условиях. Такое понимание свободы близко к мысли Стравинского о творчестве внутри самостоятельно установленных ограничений – такими рамками в джазе могут выступать гармония, метр и общая форма стандарта. Однако и они не определяют исполнение полностью, а оставляют пространство для множества музыкальных решений. Заданная форма здесь становится не жёстким неприкосновенным сценарием, а «скелетом», поверх которого исполнитель выстраивает собственную музыкальную траекторию.

Особенно ясно этот принцип проявляется в работе с мотивом. В импровизации мотив может возникнуть совершенно случайно – будь это несколько нелепо сыгранных нот, короткий ритмический паттерн или пара простейших интервалов. После он может стать основой дальнейшего развития: повториться, сократиться, расшириться, транспонироваться или ритмически видоизмениться. Так небольшой фрагмент, возникший спонтанно, постепенно приобретает важнейшую функцию. С этим связан и механизм ретроспективного формообразования. В традиционной композиции значение мотива во многом определяется выстроенным «до» контекстом, тогда как в импровизации контекст может возникнуть позже и изменить восприятие уже прозвучавшего материала. Сначала появляется музыкальная идея, затем её преобразование, и только после этого она начинает восприниматься как часть нужного развития. Получается, что форма здесь может складываться не только из заранее принятого замысла, но и из осмысления уже прозвучавшего.

Если мотив организует развитие через повторение и преобразование, то ритм задаёт основу музыкального движения. В современном джазе исполнитель часто смещает начало фразы, меняет акценты, задерживает разрешение или сочетает разные ритмические модели, однако такие отклонения воспринимаются, как правило, на фоне устойчивого пульса. Поэтому форма тут возникает из взаимодействия метрического фундамента и свободы фразировки: пульс сохраняет ощущение стабильности, в то время как ритмические смещения создают необходимый для слуха комплекс напряжений и разрядок.

Не менее важен, конечно, характер гармонического напряжения. Даже при заранее известной гармонической последовательности степень и диапазон его для исполнителя остаётся открытым. Пианист может подчеркнуть функциональное движение, задержать разрешение, использовать эллиптический оборот, альтерации или временно создать ощущение гармонической неопределённости. Особенно выразительным приёмом из них здесь становится намеренная отсрочка разрешения: напряжение продолжает действовать, благодаря чему гармония перестаёт быть просто «сухой» последовательностью аккордов, превращаясь в средство управления ожиданием слушателя.

Именно ожидание связывает импровизационное формообразование со смежной с человеческой психикой наукой – психологией восприятия. Слушатель воспринимает новое событие на фоне уже услышанного и, порой не осознавая, «проектирует» в своём сознании его возможное продолжение. Исполнитель может подтвердить это ожидание, изменить его или резко опровергнуть. Однако стоит помнить, что выразительность возникает не из постоянной непредсказуемости, а из органичного взаимодополнения: предсказуемое создаёт опору, а неожиданное – движение. Благодаря этому спонтанная форма сохраняет направленность и целостность.

Наиболее сложной эта система становится в ансамблевой импровизации. Здесь исполнитель уже не является единственным властелином решений, ведь музыкальная структура формируется уже как результат расщеплённого между несколькими музыкантами внимания. Басист может изменить характер пульсации, барабанщик – уровень энергетического напряжения, солист – предложить мотив, который пианист тут же преобразует в гармонический и фактурный «фундамент». В таких условиях форма приобретает симбиозную природу: каждый музыкант ведёт собственную линию, не забывая считывать при этом действия других участников исполнения. Возникает своеобразная коллективная композиция, в которой авторство отдельных решений сохраняется, но их окончательное значение определяется ансамблевым единством.

Именно поэтому профессиональная импровизация требует не только способности быстро создавать материал, но и навыка в нужный момент отказаться от него. Иногда наиболее конструктивным решением оказывается не развитие собственной идеи, а её своевременное прекращение, уступка пространства другому инструменталисту или переход к совершенно иному типу музыкального поведения. Это особенно важно в современном джазовом ансамбле, где чрезмерная настойчивость индивидуального материала способна разрушить общую перспективу. Исполнительская зрелость проявляется здесь как умение различать не только «что можно сыграть», но и «что в данный момент необходимо **нашей** музыке». Такой подход переводит импровизацию из сферы

индивидуальной экспрессии в сферу ответственного и совместного формообразования.

Отдельного внимания заслуживает проблема неожиданности и ошибки. В импровизационном исполнении невозможно полностью исключить непредвиденные обстоятельства: резкое движение руки, неточный звук, изменение реакции товарища по ансамблю, акустические особенности помещения или собственное сиюсекундное решение могут привести музыку туда, куда исполнитель первоначально не собирался её вести. Однако профессионализм заключается не в абсолютном контроле над случайностью, – более существенной оказывается способность включить произошедший форс-мажор в логику дальнейшего развития. Если неожиданная интонация становится мотивом, необычный акцент – ритмической идеей, а непредусмотренное гармоническое отклонение – новой точкой, случайность перестает быть нарушением и превращается в «строительный» материал.

Особую и очень важную роль в импровизационной мысли также играет память формы во время исполнения. Импровизатор должен удерживать в голове не только исходную структуру произведения, но и историю уже произошедших изменений. Музыкант должен помнить, какие мотивы были использованы, какие регистры уже задействованы, где возникло максимальное напряжение, а где разрядка, насколько насыщенной стала фактура и какие возможности пока остаются в нетронутой «копилке». Именно благодаря такой памяти исполнитель способен ощущать траекторию музыкального движения даже тогда, когда содержание последующей фразы остаётся неизвестным.

В результате форма в условиях импровизации приобретает принципиально иной, чем мы все привыкли видеть, статус. Она не исчезает вследствие отсутствия заранее написанного сценария, а телепортируется из области предварительного проектирования в область непрерывного действия. Можно сказать, что импровизатор сначала создаёт событие, затем распознает его потенциал и уже на этой основе формирует следующее своё действие. Возникает цепь взаимных воздействий: прошлое ограничивает и одновременно питает настоящее, настоящее определяет перспективу будущего, а будущее постоянно остается открытым и готовым к новым экспериментам.

Таким образом, «архитектура незапланированного» в современном джазовом исполнительстве представляет собой не отказ от формы, а её особый способ существования – форму, возникающую непосредственно во время музыкального действия. Её опорой становятся не заранее зафиксированный «эскиз», а память, слуховое прогнозирование, мотивное развитие, ритмическая организация, гармоническое напряжение, фактурная динамика, регистровое и оркестровое мышление и, главное, способность мгновенно реагировать на изменяющийся контекст. В этом пространстве спонтанность перестаёт означать случайность: она

становится формой «управляемой неопределённости», где каждое новое решение продолжает уже возникшую мысль, открывая при этом возможность для следующей. Именно поэтому современный джазовый импровизатор оказывается не исполнителем готовой «архитектуры», а её прямым создателем – музыкантом, который строит форму там, где ещё нет окончательного плана. В этом и заключается особая эстетическая сила импровизации: музыкальное произведение не столько исполняется, сколько рождается на глазах и у слушателя, и у исполнителя. Именно в этом заключается особенность импровизации: музыка получает форму не до исполнения, а вместе с ним.

Список литературы:

1. Стравинский., И.Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях [перевод с французского Макеевой Е.П., 2020 г.].
2. Шёнберг, А. Письма (к Ф. Бузони, август 1909 г.) составитель и редактор Э.Штайн, перевод с немецкого В.Шнитке.