

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-12-100-7>

УДК 781.6

Прудникова Л.П.¹, Прудникова Е.И.²

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПИСЬМА В УСЛОВИЯХ ДЖАЗОВОЙ РИТМИКИ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» НИКОЛАЯ КАПУСТИНА)

Аннотация. В статье исследуется характер сочетания двух качественно разных сфер музыкального искусства – академической полифонии и джаза. Джазовая музыка является, прежде всего, искусством ритма. Её отличительная черта – сложная, разнообразная ритмика. Ощущение джаза достигается присутствием синкопы, ритмической импульсивности, рождающей напряжение в момент исполнения джазовых произведений. Сочетание полифонического голосоведения и джазового ритма является краеугольным камнем творческого метода Н. Капустина. Объектом анализа выбрано одно из наиболее известных сочинений композитора фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги». Николай Капустин представляет свою трактовку цикла прелюдий и фуг, что в первую очередь, выражено в тональном плане, во вторую, – в особенностях полифонической работы. Основная конструктивная задача, которую стремится решить композитор, заключается в соединении контрапункта с «джазовыми» ритмическими и ладогармоническими структурами. Во вторую очередь, представить достаточно любопытный тональный план, в котором мажорные и минорные пьесы чередуются в непривычной последовательности, – без хроматизмов и квинтовых кругов. В данном опусе, реализация имитационных полифонических средств в условиях джазовой ритмики, привела к формированию необычного звучания, сделавшего творческие эксперименты Н. Капустина феноменом.

Ключевые слова: полифония, регтайм, синкопа, Н. Капустин, прелюдия, fuga.

Пруднікова Л.П., Пруднікова О.І.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО ПИСЬМА В УМОВАХ ДЖАЗОВОЇ РИТМІКИ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» МИКОЛАЯ КАПУСТИНА)

Анотація. У статті досліджується характер поєднання двох якісно різних сфер музичного мистецтва – академічної поліфонії і джазу. Джазова музика, передусім, є мистецтвом ритму. Її відмінна риса – складна, різноманітна ритміка. Відчуття джазу досягається присутністю синкопи, ритмічної імпульсивності, що народжує напругу у момент виконання джазових творів. Поєднання поліфонічного голосоведення і джазового ритму є основою творчого методу М. Капустіна. Об'єктом аналізу вибрано одно з найбільш відомих творів композитора фортепіанний цикл "24 прелюдії та фуги". Особливістю трактування циклу прелюдій та фуг Капустіна є по-перше, тональний план, по-друге, незвичайність поліфонічного мислення. Основне конструктивне завдання, яке прагне вирішити композитор, полягає в з'єднанні контрапункту з "джазовими" ритмічними і ладогармонічними структурами. У другу чергу, представити досить цікавий тональний план, в якому мажорні і міnorні п'єси чергуються в незвичній послідовності, – без хроматизмів і кругів квінт. У цьому опусі, реалізація імітаційних поліфонічних засобів в умовах джазової ритміки, привела до формування незвичайного звучання, що зробило творчі експерименти М. Капустіна феноменом.

Ключові слова: поліфонія, регтайм, синкопа, М. Капустін, прелюдія, fuga.

Prudnikova Liudmilla, Prudnikova Olena

National Music Academy of the Ukraine named by P. Tchaikovsky

THE POLYPHONIC FEATURES IN THE SITUATION OF THE JAZZ RHYTHM (EXAMPLED BY THE N. KAPUSTIN'S PIANO CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES")

Summary. In the article we have been explored the character of the combination to the musical art's two different spheres – academy polyphony and jazz. In this combination which being a based method in the N. Kapustin's style, have been realized jazz rhythm in traditional polyphony. The article explains the concept of the combination of two different spheres of musical art – academic polyphony and jazz. First of all, Jazz music is the art of rhythm. Its main feature is diverse rhythm. The sensation of jazz is achieved by the presence of a syncopes, a rhythmic impulsion, boring the voltage at the time of the execution of jazz works. The combination of polyphony and jazz rhythm is the cornerstone of the creative method of N. Kapustin. The article analyzes one of the most famous Kapustin's compositions piano cycle "24 preludes and fugues". Nikolay Kapustin presents his interpretation of the cycle of Preludes and Fugues (the first – in a tonal plan, and the second, – in the special polyphonic work. The first, composer seeks to solve is to connect the "jazz" rhythmic and academy polyphony. Secondly, to present a fairly interesting tonal plan, where major and minor plays alternate in an unusual sequence – without chromatic and quint circles. 24 Preludes and Fugs implementations imitation polyphonic and

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6816-5456>² ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3517-066X>

jazz rhythm. Kapustin's creative experiments formed unusual sound of modern polyphony and became a phenomenon. Our conclusions about the style and figurative features of the Nikolay Kapustin cycle: It is obvious in the neoromantic orientation. It is expressed not only in the use of traditional genre and composite models of the period of late romanticism (in combination with jazz rhythm). And not only in a constant deviation from the canons of a polyphonic letter (at the same M. Skorik, they were expressed in a much lesser extent, despite the late processes). And in the dominant of the main images of romantic music, – Scherzo and Lyrics, – in the conditions of harmonic innovations of the first half of the twentieth century; Jazz the nature of thematism is primarily expressed in the active use of a syncopous rhythm and an altered harmony. The textured features are also played at it plus constant deviations from traditional polyphonic cliches. This creates an atmosphere of improvisation that penetrates the entire cycle of Nicholas Kapustin.

Keywords: polyphony, ragtime, syncopé, N. Kapustin, prelude, fugue.

Актуальность исследования. Полифония, как явление музыкальной культуры, занимает достойное место в творчестве зарубежных и отечественных композиторов. В XX веке современная музыка пополняется огромным количеством разнообразных полифонических циклов. Некоторые из них становятся важными событиями, яркими описаниями своей эпохи. Назовём, к примеру, Р. Щедрина, С. Слонимского, А. Флярковского, которые по-своему отражают характерные черты и тенденции современной музыки, расширяя «семантическое поле формы» (В.В. Задерацкий). В творческом наследии украинских композиторов разных поколений (М. Тица, В. Бибики, А. Караманова, М. Скорика) прочно завоевывает позиции высшая полифоническая форма – fuga.

Анализ последних исследований и публикаций. В музыковедческих работах полифония рассматривается в историческом и теоретическом аспектах. Исследователей волнуют генезис и закономерности эволюции фуги, особенности тематизма фуги, её структурных компонентов и формообразующих принципов. Принципиальные вопросы развития и особенности фуги в творчестве композиторов XIX–XX веков поднимаются в работах А.Н. Дмитриева, А.Н. Должанского, Е.В. Доможировой, В.А. Золотарёва, Ю.Г. Кона, Л.Л. Крупиной, О.О. Курч, Б.Д. Напреева, В.В. Протопопова, Н.А. Симаковой, Т.В. Франтовой, И.О. Цахер и других учёных. Изучению различных явлений полифонии XX века посвящён фундаментальный труд И.К. Кузнецова «Теоретические основы полифонии XX века», в котором автор даёт классификацию современных полифонических циклов, знакомит с новыми произведениями современных авторов, выявляет особенности тематизма и композиции современных фуг и циклов. Роль полифонических средств в стиле «фьюжн» и современном джазе раскрывается в книге З.Б. Карташевой «Особенности полифонии в джазе». Автор разбирает полифонические формы и приемы, линейное письмо в больших композициях, сочетающих различные стили академической и джазовой музыки. Широкое использование остинатных структур, гетерофонных полифонических средств в современном джазе. В.С. Чувилкин в своей статье «О сущности понятия «джазовая fuga» анализирует актуальные современные дефиниции фуги и особенности ее идиоматики.

Несмотря на многочисленность современных исследований в области полифонии, тем не менее, ещё мало известно о ритмике в джазовых фугах современных композиторов. Данные обстоятельства инициировали предпринятое исследо-

вание. Таким образом, краткий обзор научной литературы показал **недостаточную изученность джазовой полифонии** и выявил насущную необходимость подробного и углублённого исследования функционирования полифонического письма в условиях джазовой ритмики. Объектом исследования стал цикл прелюдий и фуг Николая Капустина. **Цель исследования** – изучить реализацию имитационных полифонических средств в условиях джазовой ритмики на примере прелюдий и фуг Николая Капустина.

Творческое становление выдающегося русского композитора украинского происхождения Николая Капустина, отличается парадоксальным сочетанием, казалось бы, достаточно далеких традиций музыкального искусства – академического неоклассицизма и «классического» джаза. Композитор закончил Московскую консерваторию по классу А. Гольденвейзера, с одной стороны; и позже играл в оркестре Олега Лундстрема – с другой. Работая в жанрах академической музыки, он внедрял в опусы ритмические и гармонические структуры, характерные для джазовых стилей.

В некотором роде, творчество Николая Капустина можно считать аналогом творчества Джорджа Гершвина; не по стилю, разумеется, а, скорее, по методу работы. Композитору удалось сформировать стиль, отличающийся нетривиальностью, новизной, и в чём-то даже дерзостью. При этом, он остаётся в русле неоклассических тенденций, без активного обращения к авангардным техникам. Подобные соотношения можно проследить в самых разных по жанрам сочинениях – от сонат, концертов, до прелюдий и фуг.

Одним из наиболее известных сочинений композитора является опус № 82, под которым значится фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги». Вслед за многими другими российскими и украинскими композиторами второй половины XX столетия (в частности Р. Щедриным, В. Бибикиком, М. Скориком), Николай Капустин представляет свою трактовку цикла прелюдий и фуг, что в первую очередь, выражено в тональном плане, во вторую, – в особенностях полифонической работы.

Процесс создания полифонического цикла приходится на 1997 год. Основная конструктивная задача, которую стремится решить композитор, заключается в соединении контрапункта с «джазовыми» ритмическими и ладогармоническими структурами. Во вторую очередь, представить достаточно любопытный тональный план, в котором мажорные и минорные пьесы чередуются в непривычной последовательности, – без хроматизмов и квинтовых кругов.

Непривычность тонального плана цикла достаточно ярко видна на следующей схеме:

C – gis – F – cis – B – fis – Es – h – As – e – Des – a – Ges – d – H – g – E – c – A – f – D – b – G – es

Каждая из пар образует своеобразный микроцикл, в котором мажор и минор соотносятся на расстоянии увеличенной квинты. В то же время, между собой мажорные и минорные тональности соотносятся на уровне чистой кварты. В сумме получается своеобразный симбиоз кварто-квинтового круга и хроматического интервала.

С образной точки зрения, композицию цикла формирует принцип контраста между двумя магистральными сферами: лирической и скерцозной. Это достаточно традиционное решение для циклов подобного рода. В то же время, композитор переосмысливает их сквозь джазовую призму. В обоих случаях можно наблюдать характерные опоры на ритмические и гармонические особенности джаза. Основное проявление контраста сводится к следующей модели: *лирико-импровизационная прелюдия – острая скерцозная fuga*. В частности, такой контраст характерен и для трех прелюдий и фуг, композиционные особенности которых, рассматриваются в данной статье рассматриваются ниже – № 1, № 11 и № 24.

Прелюдия и fuga № 1 – открывающая цикл прелюдия и fuga, репрезентирует две образных грани цикла – лирико-поэтическую и скерцозную.

Первое настроение пронизывает **начальную прелюдию**, чему способствуют как колористический гармонический остов, так и фактурные особенности, восходящие еще к фортепианным миниатюрам русских композиторов начала прошлого века.

Композитор использует достаточно традиционный прием, согласно которому основное тематическое зерно экспонируется, а затем – прорастает в различные структуры, орнаментированные и колористические. Этому принципу подчинена и музыкальная форма – в прелюдии она трехчастная. Начальное тематическое построение в один такт, представляющее собой глубокий синтез мелодической и гармонической линии, в скрябинском духе, уже в третьем такте трансформируется в развернутую импровизационную структуру, которая в дальнейшем преобладает. Основным способом импровизации является предельно свободное тонально-гармоническое развитие с использованием альтерированных аккордов, часто на самой грани тональности. Однако данное развитие приводит к репризному (заключительному) проведению основной темы в последних четырех тактах.

Иными словами, характер прелюдии уже репрезентирует импровизационную *quasi* джазовую идею, которая, как одна из моделей, лежит в основе всего цикла.

Трехголосная fuga продолжает развитие указанной идеи, однако уже с другой стороны. Четырехтактовая тема представляет собой непрерывное движение восьмых в достаточно быстром темпе (*Allegro moderato*) и с синкопированным акцентированием слабых долей. Последнее придает джазовых черт fugе, вплоть до параллелей с регтаймом. Интересно также и то, что тема не совсем одноголосна. Н. Капустин вводит сюда квинту, которая своим звучанием достаточно ре-

льефно подчеркивает слабую долю и также придает теме джазового колорита.

Удержанное противосложение, по своему характеру, острое и дискретное (т.е. прерывистое). Можно отметить постоянный повтор начальной ритмоинтонации (пауза-две шестнадцатые-четверть с точкой и восьмая). Она же проявляет себя в самых различных участках формы fugи и служит важным катализатором динамического развертывания формы. Наконец она же – лежит в основе интермедии между экспонирующей и развивающей частью.

В ней традиционно проходят интенсивные тональные и гармонические процессы. Интересно, что в их ходе на первый план выходит две ритмоинтонации: удержанное противосложение и триольная интонация из темы. В басовых линиях доминируют синкопы. Композитор здесь несколько отходит от традиционного полифонического развертывания с целью придания звучанию, еще более джазового оттенка.

Заключительная часть, в целом-то продолжает разработочную линию. Её признак – традиционно возвращение основной ладотональности. Ближе к концу происходит уплотнение фактуры за счет аккордов, которые стают чем-то вроде "педали" для развития темы. И заключительное двойное проведение темы ставит энергичную точку в данной прелюдии и fugе.

Прелюдия и fuga № 11 Des-dur. Данный микроцикл репрезентирует в большей мере лирическую грань цикла. Как прелюдия так и fuga, выдержаны в светлых, спокойных тонах. Также Н. Капустин использует прием зарождения темы fugи из материала прелюдии – что можно было наблюдать и в цикле Д. Шостаковича.

Прелюдия изложена в двухчастной форме. Начальная тема представляет собой каскад, состоящий из ниспадающей терции и дальнейшим взятием аккордам. Как обычно, данное тематическое зерно, периодически возвращается в различных гармонических трансформациях. А характер развертывания воплощает импровизационные модели, о которых неоднократно говорилось выше.

Во втором разделе прелюдии начинает зарождаться тема fugи. Фактура, в данный момент – гомофонно-гармонического склада. В левой руке излагается гармоническое остинато в виде повторов "тонической" секунды (*des-es*). В правой же руке, излагаются различные мелодические построения, начальное – затем ляжет в основу темы fugи. Как таковой полифонии здесь нет, партия правой руки представляет собой своеобразное претворение принципа *гармоние-мелодии*, однако насквозь пронизанной синкопированными ритмами, что не дает забыть о джазовой концепции цикла.

В четырехголосной fugе характер сохраняется. Интересно, что и здесь композитор отходит от традиционной полифонической модели: так тема fugи звучит не одногласно, а с аккомпанементом (те самые секунды). Она достаточно развернутая, – целых семь тактов, – что не мешает ей оставаться мелодически рельефной и лиричной. Аккомпанемент после пятого такта выключается, и звучит определенное противосложение к теме. Нельзя сказать, что оно здесь удержан-

ное, однако – налицо интонационное родство с темой. Это лишь еще раз подтверждает одну из композиционных идей микроцикла, основанную на прорастании тематического комплекса из отдельных интонаций, возможно даже не всегда ярких или важных.

Достаточно продолжительная развивающаяся часть также основана на теме фуги, проводящейся как в основном, так и в инверсионном видах. В самом конце раздела можно наблюдать и абсолютно новые эпизоды в *C-dur*, который, во-первых стал своеобразным итогом гармонических и полифонических процессов в фуге. Во-вторых он предваряет репризу. В последней же устанавливается начальная тональность и, вместе с ней, начальное песенно-лирическое настроение.

Прелюдия и фуга № 24. Данный микроцикл ставит яркую, эффектную и скерцозную точку в опусе. Композитор создает достаточно острый, дискретный и импульсивный образ, как в прелюдии, так и в фуге. При этом, используемый спектр средств музыкальной выразительности является достаточно традиционным для цикла.

Композиционную основу прелюдии составляет семикратное проведение *начального четырехтактного квадрата*, в самых разных ладогармонических проекциях. Характер самого квадрата формируют два элемента. Первый, синкопированный, с жанровой точки зрения близок к регтайму. Острота в звучании достигается за счет синкоп, пауз и коротких форшлаггов. Второй элемент основан на непрерывной фигурации шестнадцатых, сопровождаемой синкопированным и пунктирным аккомпанементом.

В дальнейшем, данная тема проводится еще шесть раз. В каждом случае, композитор выбирает отдельные ладовые и гармонические опоры, отдельные регистры. При этом внутренняя структура темы (описанная выше), нарушается единожды – в третьем проведении. В нем обе тематические структуры разбиваются и чередуются между собой.

В целом, композиция и драматургия прелюдии воплощает особенности классической джазовой импровизации, которые заключаются в наличии определенного инвариантного квадрата (стабильного с жанровой и ритмической точки зрения), который подвергается гармоническим и фактурным вариациям. Таким образом, исполнитель имеет дело с претворением принципа свободного варьирования, реализованного в традициях джаза.

Заключительное восьмое проведение темы (такты 29-32) функционально близко коде. Из неё выводится второй элемент, и утверждается начальный синкопированный. Впрочем, тема

следующей за ним фуги, основана на втором элементе «шестнадцатых».

Трехголосная фуга ставит яркую заключительную точку в цикле. Её тема, основанная на беге шестнадцатых (в чем можно видеть воплощение риторической фигуры *fuga*), придает начальному движению устойчивый импульс, сохраняемый на протяжении пьесы.

Объем темы – два такта. Среди особенностей можно отметить наличие синкопированных пауз в предпоследней группе шестнадцатых, нарушающей непрерывное движение темы. Заявленный композитором *es-moll*, прослушивается достаточно четко; в то же время отдельные альтерации придают теме дополнительной остроты в звучании.

Дальнейшее развитие протекает в достаточно традиционных, для жанра фортепианной фуги, чертах. Противосложение, отличающееся острым и синкопированным ритмом, является показателем джазового элемента. В нем Н. Капустин использует прием акцента на слабом времени, придавая фуге черт *свинга*.

Данный ритм раскрывает потенциал в развивающейся части. Как и в предыдущих пьесах, композиция построена в поступательном движении к заключительной кульминации. В самом конце фуги можно наблюдать стретто тем, и следующий за ней контрапункт темы и ее ракохода. В самом конце, в одном из заключительных тактов, можно наблюдать появление мотива, связанного с темой прелюдии. Таким образом, композитор устанавливает арку в микроцикле, и, одновременно, утверждает импульсивный скерцозный образ, ставящий точку во всем цикле.

Таким образом, можно сделать выводы о стилевых и образных особенностях цикла Николая Капустина:

– очевидна его неоромантическая направленность. Она выражается не только в использовании традиционных жанровых и композиционных моделей периода позднего романтизма (в сочетании с джазовой ритмикой). И не только в постоянном отклонении от канонов полифонического письма (у того же М. Скорика, они выражались в гораздо меньшей степени, несмотря на ладовые процессы). А и в доминанте основных образов романтической музыки, – скерцо и лирика, – в условиях гармонических новшеств первой половины XX столетия.

– джазовая природа тематизма, прежде всего выражается в активном использовании синкопированного ритма и альтерированной гармонии. На нее также играют и фактурные особенности плюс постоянные отклонения от традиционных полифонических клише. Это создает атмосферу импровизации, пронизывающую весь цикл Николая Капустина.

Список литературы:

1. Глотова Е. Академическое и джазовое в фортепианном творчестве Николая Капустина. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України*. Харків, 2009. С. 75–76.
2. Глотова Е. Фортепианное творчество Капустина: жанрово-стилевой контекст. *Магістерські читання № 5: Наукові асамблеї*. Харків, 2010. С. 101–106.
3. Карташева З.Б. Особенности полифонии в джазе. Москва, 1993. С. 23–35.
4. Конен В. Рождение джаза. Москва, 1984. 312 с.
5. Мага А. Николай Капустин: «Все мои произведения – с джазовым акцентом». «Музыкальная жизнь». Москва, 2008. № 10. С. 39–40.
6. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное творчество композиторов Западной Европы первых десятилетий XX века : дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство". Москва, 2003. 199 с.

7. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Чувилкин В.С. О сущности понятия «джазовая fuga». *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2019. № 4. С. 85–91.

References:

1. Glotova E. (2009) Akademicheskoe i dzhazovoe v fortepiannom tvorchestve Nikolaja Kapustina. *Mystectvo ta shljahy jogo osmyslennja v doslidzhennjah molodyh naukovtciiv Ukrainy*. Kharkiv, pp. 75–76.
2. Glotova E. (2010) Fortepiannoe tvorchestvo Kapustina: zhanrovo-stilevoj kontekst. *Magisterski chytannja № 5: Naukovi asambleji*. Kharkiv, pp. 101–106.
3. Kartasheva Z.B. (1993) Osobennosti poliphonii v dzhaze. Moscow, pp. 23–35.
4. Konen V. (1984) Rozhdenie dzhaza. Moscow: Sov. kompozitor, 312 p.
5. Maga A. (2008) Nikolay Kapustin: “Vse moi proizvedenija – s dzhazovym aktsentom”. “Musicalnaja zhizn”. Moscow, no. 10, pp. 39–40.
6. Matjukhina M.V. (2003) Vlijanije lzhaza na professionalnoe tvorchestvo kompozitoriv Zapadnoj Evropy pervyh desjatiletij XX veka: diss. Candidate isskustvovedenija: 17.00.02 “musikalnoje iskusstvo”. Moscow, 199 p.
7. Nazajkinsky E. (2003) Stil I zhanr v musike. Moscow: VLADOS, 248 p.
8. Chuvilkin V.S. (2019) O sushchnosti poniatuia “dzhazova fuga”. *Juzhno-Rossijskij muzikalnyy almanah*. Moscow, pp. 85–91.