

ВІДГУК
на дисертацію **СТЕЦЮКА Богдана Олександровича**
«ДЖАЗОВА ФОРТЕПІАННА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК
ПОЛІСТИЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
Ч. КОРІА)»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Відкриття особливого світу джазу та, відповідно до нього, значення джазової музики у масштабі світовій культурі відбувається вже досить давно, зокрема, в академічному музикознавчому вимірі – з середини минулого століття, але постійно залишаються певні аспекти та питання, які ще не з'ясовані або не досягли у вивченні необхідної дослідницької глибини.

Існуюче на сьогодні визначення джазології асоціюється більшою мірою з публіцистичними літературними екскурсами у минуле та теперішнє буття жанрових форм джазу та джазових музикантів, ще не набуло достатньо виразного науково-музикознавчого, методично вивіреного розкриття. І однією з причин утрудненості шляху до природи й сутності джазових феноменів для сучасних музикознавців залишається етико-естетична та жанрово-комунікативна окремішність, звідси й «тайно-замкненість» джазу, що існує на межі інших музично-творчих систем, наслідуючи їх змістові риси, але використовуючи їх у власному семіотичному полі, і не лише музичному, а й соціально-вчинковому, особистісно-психологічному.

Стаючи однією з універсальних мов, поступово розширюючи ареали свого побутування та завойовуючи глобалізований художній простір, джаз, як музично-мовний феномен, обов'язково потребує від сучасного дослідника-музикознавця дотримання двох умов.

Перша з них – гранична обізнаність щодо історичних векторів і складових формування джазової поетології, і як суто звукової технологічної, і як вербально-теоретичної, оцінно-пізнавальної; остання підсилює спрямованість джазових «саундів» до специфічного спілкування – музично-розмовних практик. Власне саме джаз стоїть у витоків саунд-арта як

мистецтва створення, відокремлення й смислового наповнення значущих комунікативних просторів, перетворення звичаєвої людської взаємодії на звукосмислову співтворчість. І тому для нього особливо важливо бути соціально заангажованою, водночас вільною від суто академічних професійних зобов'язань галуззю музичної творчості; існуючи «тут і зараз», надавати нових повноважень виконавській самореалізації у музичному звучанні.

Інша, не менш важлива, умова – здатність сприймати джазові звучання як «природну загальнопланетарну» музичну мову, яка, за пафосними висловленнями С. Беличенка, є «позарасовою, позарелігійною та позаполітичною»¹, тому відкривати в них дійсно універсальний компонент культурної свідомості, а це викликає потребу занурюватися до царини джазових звучань, довірятися їх природі та призначенню, впізнавати їх як інтегральні показники власної свідомості, коротше – *любити джаз*.

Обидві ці умови задовольняються етичним ладом дослідження Б. Стецюка, просякненого великою симпатією до художніх можливостей музичної організації джазу, скерованого ідеєю розкрити зміст джазового діяння як довершеної музично-мистецької акції, що глибше за інші спроможна розкривати сутність музично-творчого процесу – *як виконавського за своєю корінною природою*.

Єднаючи між собою, як опорні впродовж всього дослідження, категорії музичного мистецтва – гри – виконавства – імпровізації та інтерпретації, конкретизуючи їх на органологічних засадах видового фортепіанного стилю, дисертант намагається розкривати своєрідність джазового музикування та його текстологічні результати з двох сторін: ззовні та зсередини, характеризуючи загальноприйняті у джазовому середовищі жанрові структурні ознаки, чинники, соціально-комунікативні показники, та аналізуючи особистісно-стильові інтерпретативні пошуки, відновлюючи

¹С. Беличенко. Есть ли будущее у джазологии?

http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/28744.doc.htm

процеси музичного мислення. Саме на основі останнього, як індикатор його рівня, *якості творчої напруги*, входить до поняттєвого тезаурусу роботи *категорія імпровізації*, котра забезпечує магістральний напрям роботи, будучи заголовною у всіх сенсах, і з боку вивчення організації жанрових напрямів джазової музики, і зі сторони стильового самовизначення джазової музичної культури, і, нарешті, стосовно сфери мовно-стилістичних контамінацій, що формують найбільш специфічні, сокровенні куточки джазового мислення як *композиційного (композиторського) та виконавсько-стильового водночас*.

З поняттям імпровізації та з тим теоретичним колом, яке вона здатна породжувати навколо себе, пов'язаний не лише перший, так би мовити, вступно-теоретичний, розділ роботи, а й необхідний для дисертаційного дискурсу *науково-проблематичний «кут зору»*, як часто кажуть нині, *«наукова оптика»* дослідження, що зумовлює його структурну та змістову логіку. Головні зусилля дисертанта при цьому зосереджені на визначенні фортепіанної імпровізації у джазі як *«виконавського інтерпретаційного акту»*, що одночасно створює та експлікує стильовий зміст джазової музики, є відкритим для озвучення – діяння – сприйняття процесом музичного мислення, тому синхронно (симультанно) репрезентує жанрово-композиційні засади та стилістично-імпровізаційний матеріал джазового фортепіанного виконавства.

Розвиваючи підхід до імпровізації як до *мистецтва музичної (фортепіанної, у даному випадку) гри*, Б. Стецюк вказує на її віртуозно-агональні – змагальні функції, як на такі, що сягають корінням до стародавніх часів, зумовлені міфологічними витоками (див. с. 24-25, д. і.). На жаль, при цьому не залучається розгляд специфічно-усного походження не лише імпровізації, і навіть не лише музично-виконавської інтерпретації, а художньої форми та тексту в музиці, власне, усіх засобів музичної комунікації, музичного діяння, адже саме це зумовлює і специфічне призначення імпровізаційних технік, особливу природу музично-

імпровізаційного мислення (або мислення в музиці й музикою як вільно-імпровізаційного процесу).

З іншого боку, у даному розділі дисертації Б. Стецюк пропонує досить широкий підхід до явища імпровізації, вказуючи, що вона притаманна не лише виконавству, а й композиторській творчості, відзначаючи співтворчість або й можливість злиття персон композитора та виконавця (див, напр., с 59 дис.).

Доречним є і поняття «поетики джазової імпровізації», котре надихає автора на пошук «стиле-видових особливостей імпровізації», «з урахуванням стилістики окремих видових форм імпровізування», а також стимулює до «вивчення індивідуально-імпровізаторських стилів окремих творчих постатей» (с. 58 дис.), «ключових імпровізаторських стилів» (с. 60 дис.), які виявляються енциклопедично значущими, тобто здатними відновляти й індивідуально-композиційно представляти сукупні стилетворчі можливості джазової інтерпретації.

До матеріалу дисертації входять не лише джазові альбоми та окремі твори Ч. Корія, а й майже всі визнані та актуальні до сьогодні напрями й манери джазової творчості, від «чистого» регтайму і stride piano до різноманітних ф'южн, від бі-бопу до free-jazz. Бароко-джаз, фортепіанний диксиленд-джаз, блюз-піано, бугі-вугі, «Гарлем-піано-стиль», стонп-піано, фортепіанний «стиль труби», стиль «зв'язаних рук» тощо – наводячи дані номінації дисертант намагається встановити рівновагу між жанровими та стильовими чинниками фортепіанного джазу, уловлюючи їх на переході від жанрового до стильового виміру, або навпаки, підкреслюючи «факт недостатньої вивченості джазової імпровізаційної жанровості» (див. с. 71) та намагаючись подолати його поглибленим вивченням індивідуальних піаністичних стилів, зокрема Ч. Корія, взагалі вдаючись до граничного збільшення явища виконавської інтерпретації як засадничого для джазової імпровізації.

Наперед скажемо, що остаточно розмежувати, вибудувати у стрункі ряди жанрові та стильові форми фортепіанного джазу не вдається, бо саме завдяки переважаючій імпровізаційній природі, навіть при існуючій канонічності структурно-семантичних ознак, вони є подібними до океану Солярису – вічно рухливої субстанції, що змінює конфігурації в залежності від того, хто, чия особистісна свідомість торкається його поверхні. Тому й набуває першорядної значущості постать виконавця – як автора та майстра джазової імпровізації.

Загалом, дисертант дістається висновку (вже на завершення дослідження), що імпровізація, як художній принцип виконавського стилю, або «виконання-імпровізація», є містком між виконанням та інтерпретацією, стає їх проміжною формою (див. с. 167 дис.). У цілому не заперечуючи доцільність даного визначення, відзначимо все ж таки, що, по-перше, оскільки імпровізація в музиці завжди «висловлюється» усно-виконавським шляхом, а музичне виконавство, маючи інтерпретативну природу, передбачає певну імпровізаційну свободу (і на цьому базується внутрішній зв'язок явищ виконавства – інтерпретації – імпровізації, відзначений дисертантом), немає термінологічної потреби у подвійному понятті, що неминуче набуває тавтологічного відтінку; по-друге, варто було б, для проблемного підсилення теоретичної моделі дослідження, більше уваги приділити саме поняттю інтерпретації, зокрема, *явищу джазового інтерпретативного мислення*, тій системі часових та просторових (хронотопічних) координат, що відрізняє творчо-стильові настанови джазового музиканта від традиційно-академічного.

Недарма Б. Стецюк зауважує, що «у самій системі музичної імпровізації джаз здобув провідні позиції, випередивши в цьому плані академічне музикування, перш за все, в аспекті розвитку виконавської віртуозності», а «вміння мислити і виконувати музику одночасно» є привілеєм, перш за все, джазових музикантів» (див. с. 31 дис.); але чому так

відбувається і що саме наділяє *джазову виконавську інтерпретацію* новими творчо-імпрровізаційними силами, залишається невиявленим.

Зокрема, цікаво, що відрізняє розвинений джазовою традицією, яка має власні, дуже виразні канони, «внутрішній тип музично-імпрровізаційної моделі», тобто первинний, уявно-слуховий (згадується на с. 37 і д. і. дис.), оскільки від нього залежить той тип імпрровізації, який дисертант визначає як «монолог-самовираження», тобто той, що є найбільш інтровертним та авторським, найбільш близьким до внутрішньої стильової установки музично-джазового мислення.

Трохи більше уваги бажано також приділити розрізненню та взаємозалежності понять *джазова музика*, *джазова імпрровізація*, *імпрровізаційне мистецтво*, *джазове музикування*; зокрема, виникає питання, у чому полягає важливість останнього (музикування), оскільки саме воно потрапляє до визначення *об'єкту дослідження*.

Перехідною ланкою між наративним оглядом існуючих історико-теоретичних підходів до імпрровізації, джазової імпрровізації, провідних питань виконавської гри та поглибленим аналітичним студіюванням жанрово-стилістичного змісту джазової музики постає дуже *ретьельне вивчення понять фактури та тканини*, яке є кроком до виділення *стилістичних інгредієнтів* фортепіанно-джазового звукообразного мистецтва.

Зокрема, дисертант відзначає, що «імпрровізаційна фактура виникає на перетині логіки та інтуїції як аспектів і складових музичного мислення імпрровізатора, що знаходяться в діалектичному взаємозв'язку: посилення логічного першоджерела наближає імпрровізацію до композиції; і, навпаки, пріоритет спонтанності і непередбачуваності у виконавських рішеннях може привести до перетворення інтерпретації авторського тексту в процес, наближений до імпрровізування» (с. 38 дис.). Від даного спостереження явно похідними є оцінки «основи і мети імпрровізації» як, по-перше, тем-образів, що виникають у свідомості митця на основі контактів з позамузичною

дійсністю; по-друге, тем-моделей та їх елементів, що відносяться до засобів виразово-конструктивного комплексу музики, до музичної мови і форми.

Як пише Б. Стецюк, ці різновиди можна визначити, відповідно, як «імпровізація на образ» та «імпровізація на текст» (текстовий елемент); дані визначення є рівною мірою доречними і провокативними, бо мимовільно викликають питання: чи не змінюється у процесі та у системі джазової імпровізації уявлення про музичний текст у цілому, про його канонічні та вільні складові, зокрема? І чи не полягає у цій взаємозаміні функцій передбачуваного, приписаного – усно-свободного планів музичного виконавства специфічна природа джазового мислення?

Виділення та розвиток органологічного аспекту дослідження утворює логічний перехід до другого розділу роботи, пов'язаного з системним жанрово-стильовим вивченням фортепіанної галузі джазового мистецтва, спрямованого до виявлення «інтростилістики, тобто власних надбань фортепіанного джазу», власних «інтроджазових» закономірностей фортепіанної фактури, яка в творчості кожного видатного джазмена-піаніста збагачувалася новими стилістичними прийомами» (див. с. 175, 70 дис.).

Певні зусилля прикладаються дослідником і для того, щоб довести наявність, завдяки фортепіанно-джазовому мистецтву, «якісно нового контенту – *концертуючого стилю сучасного піанізму*, у якому «академічне» та «джазове» можуть співіснувати на рівнях створення (імпровізація та композиція)», причому з боку як джазових, так і академічних виконавців-інтерпретаторів (див. с.175–176 дис.)

З другого розділу дослідження суттєвого резонансу набуває думку про те, що на сучасному етапі, тобто стосовно явища «сучасного джазу», показовим стає «процес зближення фортепіанної імпровізації з авторською композицією», а це зумовлене «поєднанням високого рівня техніки джазового піаніста-віртуоза... та прагнення імпровізаторів до створення «концептуального тексту», в якому на першому місці знаходиться «інтелектуальний розрахунок» (див. с. 94 дис.).

Також у другому розділі роботи поступово стає зрозумілим домінування, поруч з категорією імпровізації, *поняття полістилістики*, яке доростає до рівня індивідуального методу видатного джазового піаніста та автора джазових композицій (у різних виконавсько-видових сферах) Чика Корія.

Явище полістилістики, як провідне для розуміння своєрідності джазової імпровізації, допомагає Б. Стецюку поєднати між собою дискурсивні ланки другого та третього розділів дисертації, організувати «вільне плавання» уздовж залучених з вельми об'ємного масиву музикознавчих праць дискурсивних височин в пошуках визначень головних параметрів джазової фортепіанної імпровізації – або фортепіанного стилю джазово-імпровізаційного мислення.

Як і до імпровізації, до полістилістики Б. Стецюк ставиться надзвичайно прискіпливо, вивчаючи всі можливі теоретично-аналітичні проєкції, різноманітні історичні позиції, рухаючись в обраному напрямі – до сучасного фортепіанного джазу – здалека, відкриваючи загальне походження полістилістики, застосовуючи вже усталене уявлення про неї як про завжди притаманну музичному висловленню, особливо в його вторинно-художньому значенні, якість.

Поліфонічна гра стилістичними утвореннями, різнобарвна стилістична контамінація не може не проявлятися у «третинній», тобто поєднуючій властивості попередніх, первинної фольклорної та вторинної академічної, систем, джазовій традиції. Тому, за думкою дисертанта, «творчість сучасних піаністів-імпровізаторів є полістилістичною в широкому сенсі цього слова, що включає як естетику, так і поетику, (технологію) цього явища. Йдеться про поєднання (або співіснування) стилістик самого джазу, рок- і поп-музики, відтворенні елементів традиційних імпровізаційних культур, навіть стилістики музичного оформлення відеоряду в німому кіно...» (див. с. 73 дис.).

Відтак і в головній меті дослідження наголошено саме на виявленні особливостей джазової фортепіанної імпровізації як полістилістичного феномена, із залученням, як верифікуючого матеріалу, творчості Ч. Корія у її біографічній та жанрово-стильовій єдності й цілісності.

Сумарно матеріал другого та третього розділів роботи дозволяє переконатися в тому, що, по-перше, еволюція фортепіанної джазової імпровізації дорівнює історії джазового мовлення та його провідних стильових тенденцій, а по-друге – що єдність долі двох названих феноменів віддзеркалюється в особистісно-стильовому мисленні Ч. Корія, тобто зумовлює специфічний полістилістичний зміст його творчості.

Особлива чутливість музиканта (джазового виконавця-компоніста) до усього стильового текстологічного поля джазової музики дозволяє Б. Стецюку іменувати його «енциклопедистом», тобто вбачати в ньому майстра, свідомо орієнтованого на збирання й відтворення «всього кола знань» про музично-джазову імпровізацію як основну виконавську форму джазового мистецтва.

Обидва дані розділи дисертації відзначені щедрими порівняннями, причому на різних предметно-характеристичних рівнях, від органологічно-технічного до особисто-творчого; стосовно останнього – від Шопена до Неселовського, які виявляються порідненими «образом фортепіано», як мелодичного «співаючого» й розмовляючого інструменту. Виділяється навіть спільний для Шопена та «джазменів» прийом фактурного *overlapping*'у – «особливого способу накладення голосів і пластів, при якому вони частково немов закривають один одного, що виявляється лише у реальному звучанні, не фіксоване в нотному записі», який може виступати суто виконавсько-слуховим аналогом – творчо-практичним синонімом полістилістичної гри.

Йдучи за «стилем інструменту як особливим різновидом видового стилю», дисертант вирізняє поняття «жанрово-стилістичного комплексу», що виникає на перетині («перекритті») явищ жанру як «екстравертного» чинника імпровізаційної творчості та стилю як її «інтравертного» осередку (див. с. 63

дис.). І знову пропонується досить широке узагальнення, переважно з провідником-співрозмовником в особі Є Назайкинського, теоретичних проєкцій понять жанру та стилю, «стилістичної палітри» музики, що дозволяє просуватися убік спостережень над поєднанням установок імпровізації та композиції у виконавських артефактах сучасного джазу, підтверджуючи їх характеристиками джазової полістилістичної діахронії та синхронії у фортепіанному стилі Ч. Корія.

Виділимо успішне залучення терміну трансдукція, запропонованого С. Давидовим, який дозволяє визначати еліміновану, водночас відновлену природу джазових імпровізацій «у стилі», як в суто джазових напрямках, так і на перетині з академічними взірцями, у джазіну. Розвинений історіографічний екскурс у галузь фортепіанно-джазової стилістики, здійснений у другому розділі дисертації, дозволяє переконуватися у тому, якими шляхами та з якими стилістичними наслідками відбувалася «трансперсональна еволюція» фортепіанно-джазового стилю, що суттєво змінює й технологію імпровізації, приводить до використання «приготованого (препарованого)» фортепіано та створення нових звукових ефектів – нових штучних фортепіанних саундів (див. с. 95, д. і.).

Різноманітні спостереження та узагальнення розвідок багатьох дослідників дозволяють Б. Стецюку також досягати рівня енциклопедичного за змістовим потенціалом, водночас скерованого до вирішення оригінальних авторських завдань словесного викладу, охопити майже всі параметри розвитку фортепіанного стилю Ч. Корія, в усякому разі вказати на них.

Так, виявляється, що відкриття специфічної «перетвореної» сонорики фортепіано сполучається з його претензією на інструментальний та стилістичний універсалізм, зокрема як співвідношення різних фортепіанних технік і зумовлених ними образних компонентів. Енциклопедичні накопичення в самій фортепіано-джазовій традиції, включаючи аранжувально-обробкову лінію, «де провадяться експерименти із суміщення фортепіанного, інших інструментальних, а також вокальних саундів» (див. с.

104), віддзеркалюються у тих «синтезах» і «конгломератах», які знаменують власний джазово-енциклопедичний стиль Ч. Корія і зумовлюють зміст здійснених Стецюком наприкінці дослідження аналітичних етюдів, присвячених Імпровізації на оригінальну тему «*Bud Powell*» Ч. Корія (фортепіано) та Г. Бертоне (вібрафон): *medium swing* і *bebop* у поліінструментальному дуеті (підрозділ 3.3, пункт 1) та Імпровізації на тему-стандарт Дж. Гершвіна «*Liza*» у фортепіанному дуеті Ч. Корія – Х. Хенкока: *swing, post-bop* та *fusion* у моноінструментальному дуеті (підрозділ 3.3 пункт 2).

Матеріал третього розділу дисертації з особливою ясністю дозволяє зрозуміти, що фортепіанна джазова музика швидко набула власних стильових та стилістичних пріоритетів, а однією з сутнісних рис сучасного джазового піанізму є пошук нових можливостей стилістичного поєднання, синтезу, взаємодії, що відбивається у прийомах й засобах звуковидобування і в побудові хроноартикуляційного процесу, штрихового комплексу тощо. Тобто видозмінюється, набуває нової складності, багатоскладовості виконавська форма, деякі параметри якої здатні набувати самостійного образного значення, ставати додатковими семантичними характеристиками, навіть приймати програмні функції. Водночас зазначимо, що визначення фортепіанно-виконавських прийомів, показових для імпровізаційного компонування, зокрема у творчості Корія та у зв'язку з його «енциклопедизмом», не набувають класифікаційної розгорнутості, послідовності та стрункості. Не дивлячись на висвітлення еволюційних етапів творчості Ч. Корія у третьому розділі дисертації, виявити єдину лінію зростання його фортепіано-виконавського методу, а також знайти визначення його *особистісного інтерпретативного стилю як стилю музично-джазового мислення*, на жаль, не вдається.

Окремі спостереження, наприклад, щодо створення «образу інструмента» у техніці фортепіанно-джазовій імпровізації, культивованої Ч. Корія (що потребує «достатньо уривчастій грі в партіях обох рук піаніста з

мінімальним залученням правої педалі, а також «бісерної» техніки в орнаментиці, що є обов'язковою для імпровізаційного варіювання теми-стандарту», див. с. 120) не складаються у спільну цільну картину.

Деякі ствердження свідчать про змішання понять стилю та стилістики, в усякому разі, про їх недостатньо чітке та теоретично виважене розмежування, як-то на с. 117, де читаємо: «Стильовий зміст творчості Ч. Корія є досить розмаїтим. Як один із «законодавців мод» у мистецтві фортепіанного джазу він є універсальним митцем широких стилістичних симпатій».

Відтак, остаточно переходячи до дискусійної частини відгуку, зазначимо, що внаслідок намагання представити у тексті роботи усе розмаїття фактів та оцінок, накопичених в культурній пам'яті та у відповідній до неї науковій літературі навколо явища фортепіано-джазової імпровізації з її персоніфікацією у творчості Ч. Корія, дещо спрощеною – «трансдукційною» – постає теоретична модель стилю Корія, що наполегливо зводиться до двох парадигм: «енциклопедист» та «полістиліст». І якщо перший з цих еталонів ще можна сприйняти, з певним обговоренням та пом'якшенням, то інший видається занадто суперечливим з боку тієї *єдності стилю* джазового майстра, що є необхідною властивістю особистісної творчої свідомості.

Б. Стецюк вважає, що поняття «енциклопедист» є затребуваним у контексті дослідження творчості Ч. Корія тому, що на рівні стилістики поєднується з терміном «полістиліст». Але слово «стиліст» взагалі має дещо інше призначення й змістове наповнення в словнику культури ХХ й ХХІ століття, і не тому, що, перш за все, вказує на певні практично-прикладні функції, а й тому, що передбачає вироблення й дотримання певного стильового вибору, виміру, типу, тобто відсутність змішань й різних технічних «полі».

Окрім цього, у межах використання поняття полістилістики, коли йдеться вже не про особистісну характеристику, а текст (тексти), що

виникають, моделюються у творчому процесі, також виникають певні суперечності. Зокрема, немає впевненості, що варто застосовувати термін полістилістика стосовно стилістичної зміни – переключення, котре відбувається впродовж творчого шляху, тобто виявляється при порівнянні різних творів (текстів), або тоді взагалі не треба згадувати про А. Шнітке з його теорією полістилістики (та похідні від неї).

Дисертант відзначає, що «полістилістика як техніка письма, втілена в межах певного твору (у джазі – імпровізаційного), в творчості Ч. Корія, як і в інших майстрів сучасного джазу, практично не зустрічається». Водночас він зауважує, що «Ч. Корія – «полістиліст джазу» в тому узагальненому сенсі, який зближується з поняттям «джазовий енциклопедист».

Далі роз'яснюється, що перший («полістиліст») виявляє себе у конкретних (мабуть композиційних, текстових) прикладах музики, а інший («енциклопедист») в естетичних позиціях, «що стосуються тенденцій і ліній в творчому стилі автора як представника й одного з лідерів сучасного музичного мистецтва...» (див. с. 115–116). Але тоді незрозуміло як і де наближуються та зустрічаються, і у якому форматі, прагматичний полістиліст і відвернений ідеалістичний енциклопедист. З попереднього контексту дослідження випливає, що енциклопедичність стосується якраз конкретного композиційно-стилістичного змісту джазової творчості, вказуючи на її збирально-накопичувальну природу та типологізуючу природу. Так, вже на с. 57 дисертації Б. Стецюк наголошує, що «в підході до сучасної джазової імпровізації важливо враховувати таку якість, як «енциклопедичність», втілену в оперуванні джазменами різними стиле-мовними моделями, представленими як у самому джазі, так і в інших музично-інтонаційних пластах – у традиційному фольклорі різних народів і академічній «класиці».

З якого боку не підходити, чи з найменованого енциклопедичним, чи то з наявного стилістичного, зрозуміло, що виникає потреба відокремлення і спеціального визначення явища джазової полістилістики, яке очевидно має автодидактичну природу, тобто обумовлює само себе і має іманентні

конструктивні показники. Саме у зв'язку з цим стає важливим поєднання понять «жанровість» і «стилістика» як похідних від категорій жанру і стилю, як помічає дисертант на с. 65 своєї роботи; але для успішної, моделюючої творчий процес, взаємодії даних понять необхідним є третій компонент, похідний від поняття композиції та узагальнюючий фактурно-текстологічні критерії. До нього майже дотягується автор, коли обговорює відношення сучасного джазу до напряму поставангарду – і не знаходить однозначної відповіді щодо цього.

В одному випадку зазначається, що мистецтво джазу «не може бути переведеним у царину сучасного академічного авангарду або поставангарду»; в іншому пишеться, що «академізація фортепіанного джазу ближче до кінця ХХ століття тісно пов'язується з поставангардом в академічному музикуванні» (с. 104). Але в обох випадках дисертант має на увазі ті «принципи фактурно-тематичної і фактурно-гармонічної організації матеріалу», які визначають мовні ресурси музичної форми, тобто її *внутрішній лексичний склад*. Таким чином, *третім компонентом можна вважати специфічний «музичний лексикон» джазу*, що передбачає виокремлення і подальше інтерпретування тематичних формул та виконавських засобів їх втілення – в тій їх єдності, яка досягається *семантичним усталенням звукообразів*. Саме особливий тип музичного мовлення, як організаційний осередок процесу виконавської інтерпретації з її переважаюче імпровізаційним характером визначає ідіостиль Ч. Корія, звідси й специфіку створюваних ним полістилістичних утворень.

Підкреслимо, що усі наведені у відгуку роздуми й побажання викликані складністю та багатовимірністю предмету дослідження Б. Стецюка, неусталеністю на сьогодні «музикознавчого лексикону», зверненого до музичного мистецтва джазу.

У цілому ж, звертаючись до предметного осередку дослідження Б. Стецюка та його фактологічного мистецтвознавчого забезпечення, зазначимо, що обраний дослідником шлях вивчення явища джазової

імпровізації є не лише правомірним, а й таким, що містить суттєві прогностичні риси, відкриває, зокрема, стимули до вільної гри – польоту творчої уяви, отже до поліфонічної комбінаторики понять та авторського осмислення виникаючих нових дискурсивних сполучень у нових же художньо-подієвих контекстах, тобто до *своєрідної «музикознавчої полістилістики»*.

Цікаве суміщення жанрово-типологічного та персонологічно-стильового підходів до об'єкту й суб'єктів дослідження, органічне злиття композиторського та виконавського ракурсів оцінки, надзвичайна інформативна насиченість музикознавчого дискурсу та його міцна організація з чітким розподілом ключових категорій за розділами дисертації, що дозволяє впевнено досягати заключного теоретичного синтезу провідних положень роботи, виразне відчуття музично-мовних реалій та образної аури, специфічної для джазу, професійне музикознавче вміння репрезентувати естетичні інтенції музичного тексту у словесних аналітичних етюдах – такими є безсумнівні достоїнства праці Б. Стецюка.

Нарівні з виявленими у Висновках результатами дослідження, вони дозволяють визнавати відповідність даної дисертації сучасним вимогам до наукових досліджень (кандидатських дисертацій) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації віддзеркалюють її провідні теоретичні й аналітичні аспекти, методично значущі позиції. Таким чином, автор дисертації заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означеною спеціальністю.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
ОНМА ім. А. В. Нежданової

О. І. Самойленко

