

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТЕЦЮК БОГДАН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 780.616.432 : 78.036.9] : 781.68

ДИСЕРТАЦІЯ

ДЖАЗОВА ФОРТЕПІАННА ІМПРОВІЗАЦІЯ

ЯК ПОЛІСТИЛІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Ч. КОРІА)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Стецюк Богдан Олександрович

Науковий керівник – Полусмяк Ірина Мусіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Стецюк Б. О. «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено розгляду джазової фортепіанної імпровізації як полістилістичного феномена, який увиразнено у творчості видатного американського джазового піаніста та композитора Армандо Ентоні «Чік» Корія. Вперше у вітчизняному музикознавстві дане питання висвітлюється комплексно, у широкому контексті загальних, особливих та конкретних чинників та складових, які у сукупності конституюються запропонованими у дослідженні поняттями, серед яких оригінальна дефініція поняття «виконання-імпровізація», що визначає не лише симбіоз процесів створення-виконання музики, але й ураховує до них інтерпретаційну складову.

Зазначено, що джазова імпровізація, у тому числі і фортепіанна, є за своєю природою інтерпретаційним явищем, що відображається, зокрема, через низку класифікаційних критеріїв, серед яких найзагальнішими є: виконавський склад (імпровізація сольна або колективна); засоби виконання (вокальні, інструментальні, змішані); фактурна реалізація (горизонталь, вертикаль); музичні склади (монофонія, гетерофонія, поліфонія, гармонія); виконавська техніка (колорювання, орнаменталізація; приєднання голосів до одноголосся); масштаби здійснення (абсолютна, відносна; тотальна, часткова) в параметрах простору (фактура) та часу (форма). Імпровізація в музиці може поєднуватися з позамузичними складовими, що особливо характерно для її традиційних фольклорних форм, де діє принцип синкретизму.

У дисертації спеціально визначено специфічні особливості джазового імпровізування, яке, з однієї сторони, існує як різновид імпровізаційного мистецтва взагалі, а з іншої – функціонує у межах «третього» музичного пласта і має власну естетику та комунікацію, що розвивалися в напрямі від інтерактивних реалістичних форм (пряме спілкування імпровізатора та слухачів, які є співучасниками імпровізаційного акту) до феноменологічних, наближених до академічного авангарду (концертно-виконавські різновиди, де утворюється значна дистанція між імпровізатором та реципієнтами).

Підкреслено, що джазова фортепіанна імпровізація не є власне спонтанним актом, а являє собою цілісний жанрово-стилістичний комплекс, орієнтований на вихідні чинники, які розвивалися у напрямі від побутово-розважальних («доджазових») до автономізованих (спеціальних концертно-виконавських) форм. Проте, якщо розглядати цей феномен у контексті загальнокультурних процесів, то у ньому спостерігається перманентне поєднання того та іншого – демократична за природою джазова фортепіанна маскультура співіснує з елітарною.

Ця обставина визначає змішану мультикультурну та муьтистильову специфіку сучасних форм джазового імпровізування, яке поступово набуває рис нової комунікації, у якій нівелюються пластові основи інтонування, а загальна їх якість стає єдиною нерозчленованою. Це відображено у словосполученні *no brow*, яке застосовується у сучасній соціології стосовно культурно-мистецьких процесів.

Доведено, що кожна з жанрових форм джазового музикування (від регтайму, блюзу, свінгу – до пост-бопу) є більш-менш усталеною на шляху історико-стильової еволюції і власне фортепіанного джазу, який у сучасній репрезентації набув синтетичних рис (полістилістика міжпластового – джаз і «класика», джаз та фольклор – та внутрішньопластового – джаз, рок- і поп-музика – рівнів). Ці взаємодії значною мірою порушують стабільність фортепіанного джазу, що, водночас, відкриває перед імпровізаторами нові можливості у плані оновлення фактури і форми імпровізаційних творів.

У дисертації вперше в українському музикознавстві представлено комплексну характеристику творчості Ч. Корія як джазового полістиліста та енциклопедиста з виокремленням особливостей трьох етапів становлення його авторського стилю – адаптаційного (кінець 1960-х – перша половина 1970-х років), стабілізаційного (друга половина 1970-х – перші дві третини 1990-х років), ретроспективного (кінець 1990-х – 2010-і роки). У праці вперше запропоновано історіографічно-стильовий огляд альбомів, створених на кожному з цих етапів, увиразнено пріоритети, які відзначав Ч. Корія на кожному з них.

На першому (адаптаційному) етапі це був джаз-рок із використанням електронних різновидів фортепіано у поєднанні із стилістикою ансамблевого фрі-джазу та сольного пост-бопу. На другому (стабілізаційному) вимальовується тенденція до програмного джаз-року та поєднання імпровізації та композиції у жанрі сюїти для симфоджазових складів, а також до створення джазінгових зразків (спільно з Б. МакФерріном). Третій (ретроспективний) етап вирізняється узагальненнями, у тому числі, автодескриптивного характеру, що не виключає пошуків нових мовно-стилістичних та технічно-виконавських засобів та форм фортепіанного джазового музикування.

У дисертації доведено, що стиль Ч. Корія як джазового піаніста-імпровізатора є тісно пов'язаним з академічним піанізмом, від якого походять (поряд з типово джазовими – страйд-піано, стиль «зв'язаних рук» тощо) фактурно-гармонічні формули, якими він оперує у процесі інтоципації (попереднього охоплення інтонаційного змісту музики, що імпровізується). Дія цих формул має у стилістиці імпровізацій та композицій Ч. Корія як інтегруючий, так і диференціюючий зміст, що у цілому відображається у моно- (інтеграція) та полі- (диференціація) вимірах. Йдеться про тематичну спрямованість та жанрову специфіку альбомів-збірок та альбомів-циклів Ч. Корія (таку класифікацію запропоновано вперше), з яких у дослідженні розглянуто біля 20-ти.

Особливу увагу приділено фактурі як провідному увиразнику жанрового змісту імпровізацій та композицій Ч. Корія. Зазначено, що саме через фактуру розкриваються глибинні зв'язки стилістики фортепіанної музики Ч. Корія-джазмена з: 1) академічним поставангардом; 2) свінговими варіаціями-імпровізаціями на теми-стандарти; 3) новітніми тенденціями у залученні фортепіано як у «класиці», так і у джазі («препароване» фортепіано, нетрадиційні прийоми гри); 4) виокремленням віртуозно-концертної складової як базової у фортепіанній імпровізації; 5) використанням фортепіано у двох його версіях – акустичній та електронній – у нових модифікаціях джазових комбі-складів.

Для більш детального обґрунтування особливостей джазової фортепіанної полістилістики Ч. Корія у дисертації було обрано два дуетні зразки – фортепіано та вібрафона (Ч. Корія і Г. Бертон у п'єсі «*Bud Powell*») і двох фортепіано (Ч. Корія і Х. Хенкок в імпровізації на тему-стандарт Дж. Гершвіна «*Liza*»). Зазначено, що вибір цих зразків не є випадковим: по-перше, гнучка форма інструментального дуету передбачає віртуозну гру, що є найпоказовішою якістю імпровізаційно-виконавського стилю Ч. Корія; по-друге, в обраному ансамблі увиразнюється така атрибутивна властивість концертного стилю, як діалогічність, що є однією з найтиповіших прикмет мислення Ч. Корія-джазмена.

На підставі вперше здійсненого у даній праці аналітичного розгляду цих творів зазначено, що вони поєднують особливості власне імпровізації та композиції і містять досить чітко продуману структурну та фактурну побудову. У першому з них піаніст та вібрафоніст вибудовують свої імпровізації на основі теми-стандарту, мелодія якої належить самому Ч. Корія, а гармонічна структура частково відповідає темі з п'єси «*Budo*» Б. Пауелла (джазове відображення жанру «музичного приношення»). Фактура дуету базується на рівнопотенційності трьох пластів викладу – вібрафонового (переважно мелодичного) та двох фортепіанних (акомпануючо-контрапунктичні формули у партії лівої руки піаніста та

орнаментально-фігураційні «візерунки» – у партії правої руки). З приводу другого зразка (фортепіанний дует) зазначено, що у його хорусах послідовно вирізняються такі фактурно-виконавські функції, як: 1) соліст (Х. Хенкок) та акомпаніатор (Ч. Корія) в експозиції форми; 2) респонсорика типу «запитання – відповідь» у її середині; 3) спільна гра без розподілу функцій у сонорній фактурі умовної репризи та коди.

Встановлено, що розглянуті у дисертації закономірності джазової фортепіанної імпровізації, репрезентованої творчістю Ч. Корія, дають підстави стверджувати, що цей різновид практики суспільного музикування за своїми ознаками є полістилістичним – таким, що концентрує у специфічній формі виконання-імпровізації розмаїті тенденції як академічного, так і «третього» пластів музичної культури. Щодо творчості Ч. Корія відзначено, що вона є, фактично, віддзеркаленням, «енциклопедією» процесів розвитку фортепіанного джазу, які охоплюють період кінця 1960-х – 2010-х років і характеризують тенденції подальшого становлення не лише його американської «гілки», але й суттєві риси світового джазового піанізму взагалі.

Ключові слова: імпровізація, виконання-імпровізація, полістилістика, джазова імпровізація, джазова фортепіанна імпровізація, Ч. Корія як джазовий енциклопедист та полістиліст, етапи становлення стилю Ч. Корія.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Стецюк Б. О. Композиція «Bud Powell» Чик Корія як «музыкальное приношение» мастеру бибоба. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 438–451.

2. Стецюк Б. О. Феномен импровизации в контексте музыки как «игры»: Античность, Барокко, Современность. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 151–169.

3. Стецюк Б. О. Фортепіанний джаз Чік Корія: стилістичні синтези та конгломерати. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 202–220.

4. Стецюк Б. А. Жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 1. С. 90–97.

5. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2018. № 4(33). С. 87–90.

SUMMARY

Stetsiuk B. O. "Jazz piano improvisation as a polystylistical phenomenon (on the example of Chick Corea's oeuvre)". – Qualifying scientific work as manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art Studies by specialty 17.00.03 – "Music Art". – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The dissertation is devoted to the consideration of jazz piano improvisation as a polystylistical phenomenon, which is outlined in the creativity of the prominent American jazz pianist and composer Armando Anthony "Chick" Corea. For the first time in domestic musicology, this issue is covered comprehensively, in the broad context of general, especial and specific factors and components that collectively constitute the concepts proposed in the study, among which the original is the term "performance-improvisation" that determines not only the

symbiosis of the music creation-performance processes, but also adds an interpretative component to them.

It is noted that jazz improvisation, including the piano one, is by its nature an interpretive phenomenon, which is displayed, in particular, through a number of classification criteria, among which the most general are: performance composition (soloistic or collective improvisation); means of performance (vocal, instrumental, mixed); texture implementation (horizontal, vertical); musical compositions (monophony, heterophony, polyphony, harmony); technique (coloring, ornamentation; joining the voices to the monophony); scale of implementation (absolute, relative, total, partial) in space parameters (texture) and time (form). The improvisation in music can be combined with non-musical components, which is especially peculiar to its traditional folkloric forms, where the principle of syncretism is applied.

Specific features of jazz improvisation are defined in the dissertation, which, on the one hand, exists as a kind of improvisational art in general, and on the other – it functions within the "third" musical stratum and has its own aesthetics and communication, which have evolved towards a direction from interactive realistic forms (direct communication between the improviser and the listeners who are the accomplices of the improvisational act) to the phenomenological, close to the academic avant-garde (concert and performing varieties, where a significant distance between the improvisator and the recipients is formed).

It is emphasized that jazz piano improvisation is not actually a spontaneous act, but is a holistic genre-stylistic complex focused on the source factors, which evolved in the direction from the domestic-entertaining ("prior-to-Jazz") to the autonomous (special concert and performing) forms. However, if we consider this phenomenon in the context of universal cultural processes, then there is a permanent combination of one and the other – a democratic, by nature, jazz piano mass culture coexists with the elitist one.

This circumstance determines the mixed multicultural and multistyle specificity of contemporary forms of jazz improvisation, which gradually acquires

the features of a new communication, in which the layered foundations of intonation are levelled out, and their overall quality becomes the only undivided, as it is presented in the '*no brow*' word group, which is used in contemporary sociology in relation to cultural-artistic processes.

It is proved that each of the jazz music genre forms (from ragtime, blues, swing – to the post-bop) is more or less steady form on the way of historical-style evolution and actually piano jazz, which in modern representation acquired synthetic features (polystylism of interstratal level – jazz and "classics", jazz and folklore – and intrastratal level – jazz, rock music and pop music). These interactions largely violate the stability of piano jazz, which, however, opens up new possibilities for improvisators in terms of updating the texture and forms of improvisational creative products.

In the dissertation, for the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive description of the creativity of Chick Corea as a jazz polystylist and encyclopedist is presented with the distinction of peculiarities of the three stages of his author's style formation – the adaptation period (the end of the 1960s – the first half of the 1970s), the stabilization stage (the second half of the 1970s – the first two thirds of the 1990s), and the retrospective stage (the end of the 1990's – 2010's). In this work, for the first time, a historiographical-style review of albums created at each of these stages was proposed, and the priorities identified by Chick Corea in each of them were outlined.

At the first (adaptive) stage it was a jazz-rock with the use of electronic piano versions, in combination with the stylistics of ensemble free jazz and solo post-bop. At the second (stabilization) stage there is a tendency towards a program jazz-rock and a combination of improvisation and composition in the genre of the suite for symphony jazz texture, as well as the creation of jazz samples (jointly with Bobbym McFerrinem). The third (retrospective) period is notable for generalizations, including auto-descriptive character, which does not exclude the search for new linguistic-stylistic and techno-performing means and forms of piano jazz music-making.

It is proved in the dissertation that the style of Chick Corea as a jazz pianist-improviser is closely connected with academic pianism, from which textual and harmonic formulas are originated (along with typical jazz styles – stride piano, style of "bound hands", etc.), which he operates in the process of intocipatio (previous coverage of the intonational content of improvised music). The effect of these formulas in the stylistics of Chick Corea's improvisations and compositions has both integrative and differentiating content, which in general is reflected in mono- (integration) and poly- (differentiation) sensing. We are talking about the thematic orientation and genre specificity of Chick Corea's album-collections and album-cycles (this classification was proposed for the first time), of which about 20 were considered in the study.

Particular attention is paid to the texture as the main carrier of the genre content of Chick Corea's improvisations and compositions. It is noted that it is the texture that enables to reveal the deep connections of stylistics of piano music by Chick Corea-jazzman with: 1) academic post avant-garde; 2) swing variations-improvisations on theme-standards; 3) the latest trends in the use of piano both in "classics" and in jazz ("prepared" piano, non-traditional performance techniques); 4) the accentuation of the virtuoso-concert component as a base in piano improvisation; 5) the use of the piano in its two versions – acoustic and electronic – in new modifications of jazz combi-tracks.

For a more detailed justification of the features of Chick Corea's jazz piano polystylism, two duo samples were chosen in the dissertation – piano and vibraphone (Chick Corea and Gary Burton in the music piece "*Bud Powell*") and two pianos (Chick Corea and Herbie Hancock in improvisation on George Gershwin's theme-standard "*Liza*"). It is noted that the selection of these samples was not accidental: firstly, the flexible form of instrumental duo involves a virtuoso performance, which is the most representative quality of improvisational and performing style of Chick Corea; and secondly, through such an ensemble the attribute habitude of the concert style as the dialogueness is displayed, which is one of the most typical mentality features of Chick Corea-jazzman.

Based on the analytical review of these musical pieces, performed for the first time in this paper, it is noted that they combine the features of their own improvisation and composition, and contain mature structural and texture construction. In the first of these, the pianist and vibraphonist build their improvisations on the basis of the theme-standard, the melody of which belongs to Chick Corea himself, while the harmonious structure is partly consistent with the theme of Bud Powell's musical piece "*Budo*" (jazz display of the "musical offering" genre). The texture of the duo is based on the equal possibility of three layers of the presentation – vibraphone one (predominantly melodic) and two piano layers (accompanying-contrapuntal formulas in the pianist's left-hand part and ornamental-figurative "patterns" – in the right-hand part). Regarding the second sample (piano duo), it is noted that in his choruses the following textual and performing functions are consistently stand out: 1) the soloist (Herbie Hancock) and the accompanist (Chick Corea) – in exposition of the form; 2) responsorium of "question-answer" type – in its middle; 3) a collaborative performance without the distribution of functions in the sonorous texture of conditional reprise and codes.

It is established that trends of jazz piano improvisation represented by the creativity of Chick Corea, which were considered in the dissertation, suggest that this kind of practice of social music-making is a polystylistic one (by its own attributes), and such that it absorbs under specific form of performance-improvisation the various trends of both academic and the "third" layers of musical culture. As for Chick Corea's oeuvre, it is noted that it is, in essence, a reflection and "encyclopedia" of the evolution processes of piano jazz that span the period of its end (1960s-2010s) and characterize the trends of further formation not only of its American "branch", but also the essential features of world jazz pianism in general.

Key words: improvisation, performance-improvisation, polystylism, jazz improvisation, jazz piano improvisation, Chick Corea as jazz encyclopedist and polystylist, stages of Chick Corea's style formation.

LIST OF PUBLISHED WORKS FOR A TOPIC OF THE THESIS:

1. Stetsiuk B. O. Chik Coria's musical piece "Bud Powell" as a "musical offering" to the master of bebop. *The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: Collection of scientific articles / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2014. Issue 40. pp. 438-451.*
2. Stetsiuk B. O. The phenomenon of improvisation in the context of music as a "performance": Antiquity, Baroque, Modernity. *The Aspects of historical musicology: Collection of scientific articles / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2017. Issue 10. pp. 151-169.*
3. Stetsiuk B. O. Piano jazz by Chik Coria: stylistic syntheses and conglomerates. *The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education: Collection of scientific articles / Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2017. Issue 46. pp. 202-220.*
4. Stetsiuk B. O. Genre-stylistic complex of piano jazz. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: Collection of scientific articles / Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. Kharkiv, 2018. No. 1. pp. 90-97.*
5. Stetsiuk B. O. Modern Piano Jazz: Typical stylistics and individual representation. *South Russian musical almanac. 2018. No. 4(33). pp. 87-90.*

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 15 |
| РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ДЖАЗІ | 22 |
| 1.1. Феномен імпровізації в аспекті музичного мислення..... | 22 |
| 1.2. Види музичної імпровізації: критерії класифікації..... | 33 |
| 1.3. Джазова імпровізація: комунікація, естетика..... | 45 |
| Висновки до РОЗДІЛУ 1 | 58 |
| РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИКА ДЖАЗОВОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ | 61 |
| 2.1. Жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу: теорія питання..... | 61 |
| 2.2. Еволюція джазової фортепіанної стилістики: історіографічний екскурс..... | 74 |
| 2.3. Імпровізація у сучасному фортепіанному джазі: основні тенденції..... | 91 |
| Висновки до РОЗДІЛУ 2 | 108 |
| РОЗДІЛ 3. ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ ДЖАЗІ Ч. КОРІА | 112 |
| 3.1. Ч. Корія як джазовий енциклопедист та полістиліст..... | 112 |
| 3.2. Етапи і тенденції становлення стилю Ч. Корія..... | 122 |
| 3.2.1. Адаптаційний (кінець 1960-х – перша половина 1970-х років) та стабілізаційний (друга половина 1970-х – перші дві третини 1990-х років) етапи..... | 124 |
| 3.2.2. Ретроспективний етап (кінець 1990-х – 2010-і роки)..... | 134 |
| 3.3. «Синтези» та «конгломерати» у джазовій «енциклопедії» Ч. Корія: аналітичні етюди..... | 147 |
| 3.3.1 Імпровізація на оригінальну тему « <i>Bud Powell</i> » Ч. Корія (фортепіано) та Г. Бертона (вібрафон): <i>medium swing</i> і <i>bebop</i> у поліінструментальному дуеті..... | 148 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.2. Імпровізація на тему-стандарт Дж. Гершвіна «Liza» у фортепіанному дуеті Ч. Корія – Х. Хенкока: <i>swing</i> , <i>post-bop</i> та <i>fusion</i> у моноінструментальному дуеті..... | 158 |
| Висновки до РОЗДІЛУ 3..... | 164 |
| ВИСНОВКИ..... | 168 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 184 |
| ДОДАТОК А..... | 204 |
| ДОДАТОК Б..... | 207 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Мистецтво джазу за історію його існування, що охоплює вже більше ніж століття, пройшло досить складний та, водночас, закономірний шлях невинного розвитку. Тому всі «віхи», які можна розставити на цьому шляху, будуть умовними і відобразатимуть лише основні тенденції, лінії та напрями розвитку джазу як одного з провідних музично-творчих видів ХХ століття.

У вітчизняній та зарубіжній джазології на сьогодні накопичено достатньо великий матеріал фактологічного, історичного і теоретичного змісту, що, однак, не означає відсутності у цій галузі музикознавства ряду дослідницьких лакун. До їх числа можна віднести таке актуальне питання, як джазова стилістика, тобто мова і форма джазу як мистецтва, яке поєднує у собі творчі установки на імпровізацію і композицію, що сполучає через акт виконання. Це відноситься і до стилістики фортепіанного джазу, де діє принцип специфізації загальних засад його імпровізаційно-композиційного комплексу на рівні конкретного інструментально-видового стилю.

Обидва феномени – імпровізація та композиція – у їхній екстраполяції на творчість окремих джазменів набувають індивідуалізованих, неповторних рис. Кожен з них здійснює пошуки свого власного стилю, але керується при цьому здобутками інших стилів у всьому різноманітті їх семантики та технології.

Одним з яскравих взірців синтезу «свого» та «чужого» є творчість Ч. Коріа (народився у 1941-му році) – джазового енциклопедиста та полістиліста, який зумів поєднати на перший погляд непоєднуване – естетику та комунікацію традиційного джазу початку ХХ століття зі стилістикою *fusion*, опанованою у джазовому мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. На прикладі творчості цього майстра простежується дія основних установок імпровізації та композиції у рамках сучасного джазу, що включає і синтезує різні стилістики – як внутрішньо-пластові (*jazz-rock, jazz-pop*), так і міжпластові (*third stream, barocco-jazz, folk jazz*).

Джазовий фортепіанний стиль Ч. Корія асимілює практично всі ці стилістичні складові, відтворює їх у певній послідовності (діахронії) та одночасності (синхронії), що у наявній літературі досі не набуло комплексного висвітлення.

Отже актуальність заявленої у даній дисертації теми полягає у наступному:

- необхідності подальшого вивчення феномену джазової імпровізації в аспекті її різноманітних стилістичних проявів;
- важливості компаративних характеристик імпровізації та композиції у системах традиційного та сучасного фортепіанного джазу;
- недостатній вивченості творчості Ч. Корія як джазового енциклопедиста та полістиліста.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно до плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012–2017 роки (протокол №3 від 28.08.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 28.11.2013 р.) та уточнено (протокол № 5 від 27.12.2018) на засіданні Вченої ради Харківського національного університету імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – виявити особливості джазової фортепіанної імпровізації як полістилістичного феномена (на прикладі творчості Ч. Корія). Дана мета зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- розкрити специфіку імпровізації в аспекті музичного мислення, запропонувати дефініцію поняття «виконання-імпровізація»;
- виявити критерії та запропонувати класифікацію видів імпровізації в музиці;

- розглянути специфіку джазової імпровізації з точки зору її комунікації та естетики;
- узагальнити теоретичні відомості про жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу;
- окреслити характер еволюції та надати історіографічний огляд джазової фортепіанної стилістики;
- визначити основні тенденції імпровізації у сучасному фортепіанному джазі;
- охарактеризувати творчість Ч. Корія як джазового енциклопедиста та полістиліста;
- запропонувати класифікацію етапів становлення стилю Ч. Корія;
- проаналізувати найпоказовіші зразки, які дають уявлення про творчість Ч. Корія-полістиліста.

Об'єкт дослідження – джазове фортепіанне музикування. **Предмет дослідження** – джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен та її репрезентації у творчості Ч. Корія.

Матеріал дослідження склали джазові альбоми та окремі твори, які є найпоказовішими у плані унаочнення полістилістики творчості Ч. Корія. Серед них альбоми: «*Return To Forever*» (1972), «*Light As A Feather*» (1973), «*An Evening with Herbie Hancock & Chick Corea: In Concert*» (1978), «*The Mozart Sessions*» (1996), «*Remembering Bud Powell*» (1997), «*Solo Piano: Originals*» (2000), «*Solo Piano: Standards*» (2000), «*Solo Piano: Portraits*» (2014), «*Chinese Butterfly*» (2017), а також окремі зразки - імпровізація на оригінальну тему «*Bud Powell*» Ч. Корія (фортепіано) та Г. Бертона (вібрафон), імпровізація на тему-стандарт Дж. Гершвіна «*Liza*» у фортепіанному дуеті Ч. Корія та Х. Хенкока. У процесі аналізу характерних рис сучасного фортепіанного джазу використано також твори інших піаністів-джазменів, зокрема, альбом «*Music for September*» (2013) В. Неселовського (Україна, США).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використані як загальнонаукові, так і спеціальні музикознавчі підходи до. Серед них наступні методи:

– *історико-генетичний*, необхідний для виявлення природи феномена музичної імпровізації та її специфіки у мистецтві джазу;

– *дедуктивний*, що визначає хід дослідження у напрямі від загального (імпровізація у музиці) до особливого (джазова імпровізація) та конкретного (фортепіанні джазові імпровізації Ч. Корія);

– *компаративний*, пов'язаний з порівняльними характеристиками етапів та тенденцій розвитку стилістики фортепіанного джазу у цілому, а також у творчості Ч. Корія;

– *жанрового та стильового аналізу*, які застосовуються при розгляді окремих альбомів та творів;

– *виконавського аналізу*, який є складовою явища та поняття «виконання-імпровізація» джазового твору.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з проблем:

– *теорій жанру, стилю, стилістики в музиці, музичної форми, фактури, інших засобів виразально-конструктивного комплексу музики* (Т. Адорно [1, 4], М. Арановський [8, 9], Б. Асаф'єв [10, 11], Ю. Баранова [13], Л. Березовчук [18], Т. Бершадська [19], В. Валькова [24], Г. Ігнатченко [52, 53], Л. Казанцева [58], М. Калашник [59], Л. Касьяненко [63], І. Котляревський [82], Т. Кравцов [84], Т. Кюрегян [85], Л. Мазель [95, 96, 97, 98], О. Маклігін [99], О. Маркова [103], В. Медушевський [106], М. Михайлов [107], В. Москаленко [108; 112], Є. Назайкінський [113, 114, 115], С. Скребков [142], М. Скребкова-Філатова [143], Ю. Холопов [162, 163], В. Холопова [165, 166, 167, 168], Л. Шаповалова [177], С. Шип [178], С. Школярєнко [181], Г. Шохман [185], Н. Bessler [193], С. Dahlhaus [200], Z. Lissa [226]);

– *теорій музичної інтерпретації та імпровізації* (Е. Алексєєв [185], С. Бірюков [20], Т. Веркіна [26], Є. Гуренко [38], Е. Денисов [46],

І. Земцовський [50], Г. Ігнатченко [55], Н. Корихалова [81], Ю. Кочнев [83], А. Малинковська [100], С. Мальцев [101; 102], В. Москаленко [110, 111], І. Полусмяк [124], Х. Ріман [128], М. Сапонов [136], О. Степурко [146], Р. Столяр [152], Є. Трембовельський [154], Л. Шаповалова [176], С. Dahlhaus [199], E. Ferand [207], В. Hettl [217], М. Hood [221]);

– історії та теорії джазу, інших явищ «третього» пласта, в тому числі і синтетичних по стилістиці (Т. Адорно [2], Ю. Барбан [14, 15, 16], О. Баташов [17], О. Воропаєва [28, 29], Е. Денисов [45], В. Зінкевич [51], З. Карташова [60, 61], А. Карягіна [62], Ю. Кінус [66, 67], В. Коваленко [69], О. Козлов [71], Дж. Коллієр [72], О. Колосов [73], В. Конен [74, 75, 76, 77, 78, 79], О. Корольов [80], Г. Левін [86], Ю. Лисенко [92], Д. Лівшиць [87], М. Матюхіна [104], Є. Овчинніков [116], В. Озеров [117], В. Олендарьов [118, 119], В. Омельченко [120], Ю. Панас'є [122], Л. Переверзєв [123], В. Романко [130], У. Сарджент [137], В. Симоненко [140], В. Сиров [153], О. Соловійов [145], О. Федорченко [158], В. Фейєртаг [159], А. Фішер [160], О. Чернишов [171], Ю. Чугунов [173], М. Шадсон та Ч. Муккерджі [175], І. Юрченко [186], І. Яркіна [188, 189], Th. Adorno [190] А. Asriel [191], J. Berendt [194, 195], J. Cocker [198], В. Dobbins [205], L. Feather [208; 209], I. Gitler [210], W. Hichkock [218], Н. Honshuku [220], А. Jaffe [222], G. Mazolla [228], W. Mellers [231], D. Rosental [234], G. Russell [233], W. Sargeant [235], Н. Silver [236], М. Sterns [238]);

– теорії та історії фортепіанного джазу, творчості джазових піаністів, зокрема, Ч. Корія (Л. Аускерн [12], І. Бриль [22], О. Галицький [31], Б. Гнилов [36, 37], С. Давидов [39, 40, 41, 42, 43], Ю. Кінус [68], В. Конен [77], А. Лозовський [89], О. Лубяная [93, 94], Д. Ухов [157], Ю. Чугунов [174], D. Baker [192], R. Blesh [197], Ph. De Greg [201], О. Diaz [202], В. Dobbins [203, 204], D. Duke [206], D. Haerle [212], М. Harrisson [213, 214, 215], М. Herzig [216], А. Homzy [219], R. Kelly [223], Е. Kriss [224], D. Limina [225], F. Mantooth [227], J. Mehegan [229, 230], J. Reilly [232], G. Solis [237], J. Valerio [240, 241, 242, 243], С. White [244]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві на прикладі творчості Ч. Корія здійснено комплексне дослідження джазової фортепіанної імпровізації як полістилістичного феномена, а саме:

- розглянуто явище імпровізації в аспекті музичного мислення;
- запропоновано визначення поняття «виконання-імпровізація»; виявлено критерії та надано оригінальну класифікацію видів імпровізації в музиці;
- окреслено специфіку джазової імпровізації; узагальнено відомості про жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу у плані його історіографії;
- надано узагальнену характеристику тенденцій розвитку сучасного фортепіанного джазу; запропоновано комплексну характеристику творчості Ч. Корія;
- здійснено періодизацію її етапів; проаналізовано альбоми та окремі композиції Ч. Корія, які раніше у обраному аспекті не вивчалися.

Уточнено:

- зміст понять «імпровізація», «композиція», «імпровізація в джазі», «джазова енциклопедія», «сучасний фортепіанний джаз».

Подальшого розвитку набули наукові уявлення щодо:

- природи імпровізації у музичному мистецтві;
- сутності явищ «третього» пласта у системах музичної естетики та комунікації;
- джазових стилів та жанрів, джазової фортепіанної стилістики.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їхнього використання у подальших розробках проблематики фортепіанного джазу на прикладі стилів інших майстрів. Матеріали дисертації можуть бути врахованими при складанні програм навчальних курсів «Історія світової музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного виконавства», «Історія джазу»,

«Імпровізація в джазі» для бакалаврів та магістрів вищих музичних навчальних закладів України, а також у виконавській та імпровізаторській практиці.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи викладено в доповідях на Всеукраїнських та Міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2017), «Український джаз на перехресті культур: сучасний стан, тенденції та перспективи» (Львів, 2017), «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2018), «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 2018), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «Южно-Российский музыкальный альманах» (Ростов-на-Дону, РФ).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох Розділів, висновків до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, двох Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 208 сторінок, з них основного тексту – 169 сторінок. Список використаних джерел налічує 244 позиції (20 сторінок), з них 55 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ДЖАЗІ

1. 1. Феномен імпровізації в аспекті музичного мислення

Імпровізаційне мистецтво – феномен, що сягає своїм корінням углиб тисячоліть. Вивчення цієї культури вбачається завданням багатьох наук, з яких як пріоритетна постає наука про музику. Саме у музичному мистецтві імпровізація представлена якнайповніше і розмаїто в плані мови і форми, що стосується, перш за все, «усного» різновиду музичної творчості – виконавства. У виразненні зв'язку виконавства й імпровізації складає один із найменш досліджених аспектів даного мистецтва, де виформувались свої нормативи і правила, котрі пов'язані, зокрема, з імпровізацією як виконавським інтерпретаційним актом.

У теоретичному музикознавстві проблема імпровізації складає одне з актуальних дослідницьких завдань, вирішуване на різному матеріалі – від фольклору (Е. Алексєєв [5]), мистецтва епохи «імпровізаторсько-письмового дуалізму» (М. Сапонов [136]) до джазу й інших музично-творчих видів ХХ століття (В. Конен [75]). Науковий аспект імпровізації через виконавську творчість і її методику поєднується з практичним виміром, що відображене в навчальних програмах відповідних курсів музичних навчальних закладів України й інших країн. Імпровізація сольного типу широко представлена і в сучасних концертах за участю видатних виконавців, зокрема джазових.

У сучасній музикознавчій літературі, разом з переліченими вище працями, представлено дослідження музичної імпровізації в її наступних чотирьох аспектах: музично-психологічному (С. Мальцев [102]); методико-класифікаційному (*E. Ferand* [207]); стиле-видовому (С. Давидов [40]); навчально-практичному (І. Бріль [22], Р. Столяр [152]). Особлива увага надається питанням форми й фактури імпровізації, що залежать від інструментів або голосів, за допомогою яких вона здійснюється, наприклад,

специфіці скет-імпрорвізації (О. Степурко [146], О. Федорченко [158]) чи імпрорвізації на фортепіано (С. Давидов [40]; Р. Столяр [152]).

У даному підрозділі дисертації підсумовуються зазначені тут підходи до імпрорвізації з відзначенням її виконавської природи, що фіксується в оригінальному понятті «виконання-імпрорвізація».

Поняття «імпрорвізація» вже давно є усталеним у лексиконі різних видів художньої творчості в царині часових мистецтв, з яких музика є найбільш репрезентативною стосовно поширеності цього принципу мислення. Для того, щоби виявити ноумен (мисленнєвий аспект) феномена імпрорвізації, необхідно звернутися до значення даного терміна, а також до його найбільш поширених тлумачень.

Розпочнемо з етимології слова «імпрорвізація». У словнику В. Даля запропоновано дієслово «імпрорвізувати», під яким мається на увазі «... говорити віршами; складаючи вірші, промовляти їх безупинно в той самий час; взагалі говорити промову не готуючись, не склавши її й не написавши її наперед; говорити з ума, з думки, читати з думок» [44, стп. 43].

Автор словника надає й формулювання понять, похідних від дієслова «імпрорвізувати»: «Імпрорвізатор (...) – той, хто вмє говорити вірші, складаючи їх в той самий час. Імпрорвізація – промова імпрорвізатора; дар або здатність його» [там само].

В описанні В. Даля враховується лише віршована імпрорвізація, що була основною формою існування цього виду художньої творчості в епоху панування літератури. Проте, знана з давніх часів музична імпрорвізація, близька до віршованої за принципом мислення, наділена в морфологічній системі мистецтв не меншим значенням, а також означена ще більш раннім генезисом, аніж вербальна.

Процес одночасного створення й виконання твору відомий ще у фольклорі і становить у нім основу усної традиції – засадничий базисний «стрижень» будь-якого імпрорвізаційного мистецтва. Якщо звернутися безпосередньо до етимології іменника «імпрорвізація», то можна виявити його

спільне значення в різних європейських мовах. Імпровізація як явище і поняття, а також форма музичного мислення, народжена в усній фольклорній традиції, найтіснішим чином пов'язана з музичним виконавством, з тим, що Й. Гейзинга означає загальним терміном «гра» – *ludus* [161]. Автор відзначає, що виконання музики в усіх європейських мовах іменується грою [161, с. 221], що підкреслює значення ігрового (виконавського) першоджерела як основи музичної імпровізації.

Поєднуючи поняття «музика» і «гра», дослідник віднаходить їхній спільний корінь в співвідношенні таких першоджерел, як «гармонія» і «ритм» [там само, с. 222]. Нескладно відмітити, що ці самі категорії покладено в основу виконавського мистецтва, яке є процесом епістемогенної (пізнавальної) розшифровки ноуменальних (уявних) моделей, що зберігаються в пам'яті музиканта, наділеного даром і вправністю миттєвого створення-виконання музики, тобто здатного імпровізувати.

У розумінні імпровізації як «гри» (голосом або на інструменті) закладено різні попередні смисли, які Й. Гейзинга відзначає з посиланнями на Платона і Аристотеля, котрі вперше описали *Homo ludens* – «Людини, яка грає». *Ludus* латиною (гра, що грає) – результат узагальнення грецьких уявлень про даний феномен, зафіксованих у ряді термінів, серед яких *пайдія* – «дитяча забава, дрібничка», *агон* – змагання, *схолайдзеїн* – проводити дозвілля, *діагоге* – припровадження [там само, с. 222 – 224].

Ці значення «гри» знаходять безпосередній вираз у музиці, передусім, у виконавській творчості. Як відзначає в зв'язку з цим Т. Веркіна, гра, як і процес виконання музики, «виключена» з буденної реальності з метою відтворення іншої реальності – художньої, світу, в який запрошується публіка [26, с. 8]. Перебуваючи навіть в умовах типової (академічної) виконавської ситуації, коли музикант-виконавець «прив'язаний» до композиторського нотного тексту, він завжди імпровізує. Йдеться не по цілковиту свободу, оскільки вона не можлива навіть у межах «усної»

імпровізації, яка завжди є «імпровізацією на ...», наприклад, «імпровізація на лад», як це відбувається в мугамі (Т. Джані-Заде [47]).

При всій жорсткості встановлених правил, виконавський акт завжди вирізняється імпровізаційною якістю, він «... фактично непередбачуваний, ніхто – ні слухач, ні виконавець – не знає точно, що саме відбудеться у момент виконання і яким буде його результат – реакція публіки» [26, с. 9]. Висловлюючи дане міркування, Т. Веркіна порівнює далі російське слово «игра» (українське «гра») з німецьким *Spiel* і англійським *playing*, відзначаючи, услід за А. Вежбицькою, їхні схожість і відмінності. У німецькому слові *Spiel*, на відміну від більш узагальнених і вільних значень інших термінів, чітко виражена «ідея правил (попереднього знання того, що можна робити і чого не можна робити) й ідея чітко означеної мети, яка може або не може бути досягнута» [25, с. 214].

Як відомо, глобальне визначення «правил гри» було дане Г. Гессе, який трактував цей феномен «як шлях від становлення до буття, від можливого до реального» [32, с. 46]. Пов'язуючи гру на інструменті з «грою в бісер» як метафорою, що означає сенс феномена *Homo ludens*, можна навести слова Г. Гессе про те, що будь-яка гра є «не просто вправа, не просто відпочинок»; гра завжди «... уособлювала горду дисципліну розуму... Грали в неї з аскетичною і, водночас, спортивною віртуозністю і педантичною строгістю, відшукуючи в ній насолоду» [там само, с. 40].

Екскурс в теорію гри дозволяє виразніше виявити й особливості музичної гри, представлені у виконавському мистецтві. Той факт, що виконавство багато тисячоліть не було вторинним актом, а складало ядро і сутність музично-творчого процесу, уможлиблює розглянути імпровізацію як художній принцип виконавського стилю. У зв'язку з цим можна запропонувати дефініцію поняття «виконання-імпровізація», під яким мається на увазі акт творення й відтворення музики як синкретичний процес, здійснюваний на основі певних нормативів, котрі не зводяться до будь-якого зафіксованого заздалегідь текстового виразу. У цьому

визначенні дано розширювальне тлумачення імпровізації, яка виявляється сполучним «містком» між такими поняттями і явищами, як «виконання» і «інтерпретація» музики.

Характеризуючи смисл цих понять Г. Орджонікідзе відзначає їхню недовершеність стосовно втілення істинного стану речей. Слово «виконавець» автор визначає як одне з найбільш невдалих в музичному лексиконі, оскільки в ньому йдеться про «виконання чужої волі» [121, с. 64]. Слово «інтерпретація» є більш наближеним до істини як відповідне творчій природі виконавського мистецтва, хоч і в нім йдеться про тлумачення «вже сушого» [там само].

Як видається, усвідомлення виконавства як особливого виду мистецтва (актор в театрі, музикант-виконавець), зафіксоване в сучасних морфологічних системах мистецтва, приміром, у дослідженні М. Кагана [57], не враховує той факт, що виконавство, по-перше, є первинною формою всіх часових мистецтв, по-друге, воно, навіть тоді, коли з'явилося персоніфіковане авторство, продовжувало побутувати відносно автономно у вигляді синкрезиса-синтезу в системі змішаного стилю «автор-виконавець».

Специфіка виконавського мистецтва, що невіддільна від авторства (колективного, індивідуального), розкривається і в соціологічному плані. Слід відзначити, услід за Й. Гейзингою, той факт, що «оцінка музики як суто особистого, емоційного художнього переживання» усталилась досить пізно; перевага надавалась її оцінці «як шляхетної соціальної гри, яка звеличує», в якій головною цінністю були ті, що «зачудовуючі досягнення при демонстрації технічної вправності» [161, с. 228].

Йдеться про виконавську віртуозність (від лат. *virtus* – звитяга, талант), яка завжди складала основу естетики й поетики даного виду художньої творчості й не обмежувалась лише суто технічними прийомами гри або співу. Постаючи як складова художньої системи музичного виконавства, віртуозність безпосередньо пов'язана з агональною (змагальною) функцією музичної гри, що має давню історію й сягає корінням у міфологію.

З розвитком засобів комунікації прямі змагання-контакти виконавців поступово втрачали свою актуальність, однак періодично відроджувалися в нових умовах. Можна припустити, цьому сприяло перманентне увиразнення з системи виконавської творчості такого чинника, як імпровізація. Співвідношення «напередвстановленого» та «імпровізаційного» (Є. Трембовельський [154]) постійно змінювалося, хоча, аж до Новітнього часу (з кінця XIX століття), пріоритет належав «напередвстановленому» – тексту композиторського творіння.

Разом із тим, імпровізаційна культура і її носії – музиканти-виконавці – постійно впливали на «опусну» музику, яка заявила про себе приблизно в Європі приблизно ув XI столітті (дискантисти Леонін і Перотин в школі *Notre-Dame de Paris*). Особливо це властиво світському музикуванню, що виникло ще в пізньому Ренесансі й торувало свій шлях в салонах, концертних залах і на оперних сценах в подальші епохи.

Принцип концертування в жанрах так званої музики, «що подається» (нім. *Darbietungsmusik*; термін Г. Бесселера [193]), втілювався, перш за все, в опері, де сформувалася концертна арія *Da Capo*, яку Б. Асаф'єв називав «найпершою концертною формою» [10, с. 219].

Композиторський витвір тоді не сприймався у виконавських колах (особливо серед вокалістів в опері) як щось завершене і «недоторканне» – «... вільними каденціями оперували настільки нескромно, що доводилося цьому чинити перепони. Так, Фрідріх II, король Пруссії, заборонив співакам змінювати композицію власними прикрасами» [161, с. 229].

З першоджерелом і принципом концертності (Б. Асаф'єв [10, с. 218]) пов'язана й ігрова функція «агона» (змагання) як стрижня концертування. Характеризуючи функцію змагання в імпровізаційній музиці, Й. Гейзинга у вже згаданому вище дослідженні [161] вказує на її міфологічне коріння (поєдинок між Аполлоном і Марсієм), а також на подальші соціально-культурні і власне музичні прояви змагальності. У переліку прикладів дослідник наводить, поруч із знаменитими *Sangerkrieg* і Мейстерзингерами

наступні показові випадки і ситуації: змагання по грі на органі і клавесині, яке в 1709 році було влаштовано кардиналом Оттобоні між Генделем і Скарлатті; змагання між Бахом і Маршаном, заплановане королем Саксонії і Польщі Августом Сильним, яке не відбулося через те, що Маршан відмовився в ньому брати участь, визнавши наперед перевагу суперника; змагання італійських співачок Фаустини і Куццоні, що викликало в 1726 році бурхливу реакцію світського суспільства Лондона.

Підкреслимо, що в основі всіх цих змагань покладено виконавські імпровізації. Надалі картина змінювалася: центральними фігурами протистоянь виявлялися композитори, перш за все, оперні, оскільки в XVIII столітті в європейських містах спостерігався справжній оперний «бум». Боротьба прихильників певного автора (надалі – не лише оперного) деколи набувала характеру чи не політичних баталій: «Бонончині проти Генделя»; «буфони проти Гранд Опера»; «Глюк проти Піччині»; «Вагнер проти Брамса» [там само, с. 229 – 230].

Як бачимо, приклади з історії музичного мистецтва свідчать про постійну присутність у ній функції гри, пов'язаної здебільшого з виконавством, а, звідси – з імпровізацією як одним з провідних принципів мислення концертуючого музиканта.

Як вже наголошувалося, це виформувалось в остаточному вигляді лише до XIX століття, коли романтизм «... сподвиг нас усвідомити наші естетичні оцінки, сприяв визнанню у все ширших кругах високого художнього змісту і глибокої життєвої цінності музики» [161, с. 230].

Разом із тим, така функція, як «агон» (змагання), представлена у виконавстві через демонстрацію особистих технічних досягнень і вміння імпровізувати, ніколи не зникала з музично-творчого ужитку й побутує до нині. Доказом цього слугує практика фестивалів і конкурсів виконавців різного профілю, які проводяться в рамках академічного музичного пласта, а також джазу, рок-музики, любительського музикування.

Проте це – лише зовнішня «оболонка» змагально-імпрровізаційної природи «музичної гри», за якою враховуються багатовікові традиції, що відроджуються в нових естетико-комунікативних умовах. Одним з яскравих проявів нових принципів «музичної гри» у вузькому і широкому значенні цього терміна був джаз. Характеризуючи цей музично-художній феномен щодо його значення для академічної музики та всієї системи музичного мислення Новітнього часу, Е. Денисов відзначає в нім два засадничих моменти – імпрровізацію і ритм [46, с. 329].

Відзначимо, що ритм пов'язаний зі сферою мовної стилістики і розрізняється за її історичними, національними, регіональними й індивідуально-творчими проявами. Розширення інтонаційного об'єму музично-творчих видів (В. Конен [75]), що відбулося на рубежі XIX – XX століть, істотно похитнуло традиційну європейську орієнтацію музичної стилістики, виявило можливості нового ритмічного оформлення музичних ідей та образів, втілених у позаєвропейських культурах.

Рівномірне (рівноакцентне і рівноударне) ритмо-інтонування, що набуло поширення в музиці як похідне з класичної поезії, виявилось не єдиним можливим способом побудови звукової горизонталі, де може панувати нерівноударність, в широкому смислі – «нерівномірна часовимірюваність» (В. Холопова [165]).

Автономізація інструментальних жанрів, виявлена ще в пізньому Ренесансі, сприяє більшій гнучкості ритміки, яка не завжди підпорядковується законам рівномірного метра, пов'язаного з танцями, що прийшли на зміну поезії в музичному формоутворенні (виконавське *tempo rubato*, кажучи сучасною мовою, агогіка). Теза Р. Вагнера – «Вся симфонія – з танцю», не зважаючи на свою парадоксальність, слушно визначає природу ритму в епоху Класицизму і Романтизму.

Значущі зрушення в цьому плані, що сталися в музиці Новітнього часу, мали історичні аналоги на «перехресті» Бароко і раннього Класицизму в, так

званий, дифузній зоні (О. Власов [27]), прикладом чому можуть слугувати «нетактовані» прелюдії Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена і Ф. Е. Баха.

Як бачимо, ритмічна свобода як один з «розпізнавальних знаків» нової музики (межа ХІХ – ХХ століть і далі) напряду пов'язана з імпровізацією, яка, однак, через диктат композиторського тексту набула в цей період значення другорядного чинника в суспільному музикуванні й опинилася на певний час на його маргінесі. Мистецтво імпровізації стає індивідуальною виконавською майстерністю (наче для себе), а його масове поширення, пов'язане з виконавським «волюнтаризмом» у вигляді остаточного оздоблення тексту композиторського твору, поступово зводиться нанівець.

Високо поціноване в музиці Бароко *inventio* – вигадка, знахідка – продовжує побутовувати в якості вихідного критерію композиторського труда, проте вже в поєднанні з іншими складовими його процесу – *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*. Техніка генерал-басу, що була винайдена в Італії та набула розповсюдження всіма країнами Європи, означала не лише процес становлення гомофонно-гармонічного мислення як стильової системи, але і новий тип співвідношення генеральних формоутворюючих засобів, серед яких чільне місце посіла гармонія, точніше – тональна гармонія, що розуміється як акордика.

Розпочинається епоха «гармонічної імпровізації», коли усталені поліфонічні та метроритмічні установки, що діяли в системах монодичних ладів, втрачають своє значення. Акцент на гармонії в імпровізаційних творах зберігається, хоч і не акцентується, в музиці класико-романтичної епохи (зразок – так звані фактурні або класичні варіації на незмінну гармонічну «сітку» в межах тієї ж синтаксичної структури).

Нове життя імпровізації, яка виходить «з тіні» й стає одним з провідних чинників музичного мислення в постромантичний період, розпочинається під активним впливом джазу, який О. Маркова вважає провідною «інтонаційною ідеєю Сучасності» [103]. Саме джаз виявив «дивовижну дисципліну

мислення» і «вміння досягати багато чого небагатьма засобами» (Б. Асаф'єв [10, с. 106]).

У самій системі музичної імпровізації джаз здобув провідні позиції, випередивши в цьому плані академічне музикування, перш за все, в аспекті розвитку виконавської віртуозності. Вміння «мислити і виконувати музику одночасно» [211] – такою є функціональна дефініція імпровізації в музиці – стає привілеєм, перш за все, джазових музикантів, а в академічному середовищі спеціально не практикується. Це було пов'язано, зокрема, зі здавна усталеною розбіжністю між імпровізацією як усною й «негативною» (за значенням) формою музикування і композицією як письмовою і «провідною».

Водночас, поширюючи поняття композиції на різного роду імпровізаційні види творчості, де правомірним є її існування, можна говорити про стирання граней між цими двома формами побутування музики. Іншими словами, сучасна композиція все більше набуває ознак імпровізації (алеаторика, перформанс, хепенінг), а імпровізація, зокрема, джазова, стає завчасу продуманою, заснованою на певному виконавському плані і чітко означеному матеріалі. Адже ті ж *evergreens* в традиційному джазі становлять собою різновид музичних тем, на основі яких будуються варіації-квадрати з незмінною структурою і гармонією, що відноситься і до подібних форм музикування в межах письмової композиції.

Слід врахувати і той факт, що піддалося зміні й саме поняття музичного тексту, представленого в специфічній формі і в джазі (С. Давидов [40]). Під текстом у музиці, з урахуванням всієї історії побутування цього феномена, мається на увазі сукупність його різних форм – як візуальних, графічних, так і суто звукових (М. Арановський [9]).

Разом із дихотомією «імпровізація – композиція» виникає в цілковито новому ракурсі й глобальне поняття «інтерпретація» із закладеним в основу принципом «інтер», тобто того, що виникає між певним об'єктом (феноменом) і його тлумаченням, нехай навіть і уявним (ноуменальним).

Складність цих процесів визначає комплекс психологічних засад імпровізації, про які йдеться в дослідженні С. Мальцева [102]. До них долучаються логіко-історичні закономірності розвитку безпосередньо музичного мислення, яке, згідно з концепцією Е. Феранда [207], містило дві протилежні лінії, умовно означені як «від імпровізації – до композиції» або, навпаки, «від композиції – до імпровізації».

Переплетення цих ліній є сутнісними у музично-творчих процесах, що відбуваються в сучасній практиці суспільного музикування, де спостерігається тенденція до поєднання й синтезу різних типів і форм мислення в стилі, означуваним Дж. Сибруком як *no brow* (злиття *high brow* і *low brow* – «високого» і «низького» рівнів) [138]. Це стосується і джазу, якщо враховувати його академізацію, що відбулася в другій половині ХХ століття, коли феноменологічні парадигми цього явища стали переважати над реалістичними (терміни О. Соловйова [145]).

В цих умовах змінилося і набуло багатозначності саме поняття «імпровізація», під яким, наприклад, в тому ж джазі мислиться і традиційна форма слідування за темою-стандартом (імпровізації-варіації), й вільні, нерегламентовані, «неаккомпановані» (*J.-E. Berendt* [195]) імпровізації-перфоманси, що народжуються виконавцем-солістом спонтанно, відповідно до утворюваних імпульсів для розвитку матеріалу, організованого в часі на основі антиципації (так в психології йменується спосіб «зворотного» уявлення про ще не доконану дію [90]).

Таким чином, у студіюванні імпровізації, за наявності безлічі підходів до неї, викладених у численних працях, існує ще достатня кількість дослідницьких лакун. Понад усе це стосується теорії джазу – мистецтва, спеціально заснованого на принципі імпровізації.

Проте сама історія джазу і стилістики усередині нього, тих впливів, які джаз зазнавав зі сторони соціуму та інших пластів музично-художньої творчості, засвідчує значущі зміни в характері і сутності феномена імпровізації. Тому дослідження джазової імпровізації не може бути

ізолюваним від загальних проблем вивчення цього феномена, його історичних форм і сучасного буття, про що і йшлося в даному підрозділі дисертації.

1. 2. Види музичної імпровізації: критерії класифікації

Як вже наголошувалося, джазова імпровізація повинна розглядатися в контексті загальних принципів і закономірностей музично-імпровізаційного мислення, в рiчищі якого вона сформувалася. Звідси постає необхідність визначити і класифікувати типи імпровізації в музиці, про які йдеться у фундаментальному дослідженні Е. Феранда (*E. Ferand*) [207, с. 1094]. Автор відзначає декілька критеріїв класифікації імпровізації як музично-художнього феномена. Це:

- засоби імпровізації, під якими вбачається вокальне чи інструментальне виконання з підрозділом останнього відповідно до сімейств інструментів (клавiшні, струнні, щипкові, духові, ударні);
- виконавський склад у вигляді сольної, ансамблевої (гуртової) імпровізації;
- фактурні координати (горизонталь і вертикаль) у вигляді одноголосся і багатоголосся з підрозділом на окремі типи фактури (монофонія, гетерофонія, поліфонія, акордова структура);
- техніка виконання у вигляді мелодичних прикрас (колорування, димiнування) і приєднання голосів (органум, дискант, контрапункт);
- масштаби здійснення імпровізації (абсолютна, відносна; тотальна і часткова);
- форми реалізації імпровізації (вільна, пов'язана; імпровізація-обрамлення, варіювання, остинато, імпровізація на *cantus firmus* форми, імпровізування на заданий матеріал у вигляді мотивів і тем).

Беручи за основу цю класифікацію та її критерії, слід їх доповнити переліком позицій, які Е. Ферандом не були враховані в дослідженні 1938

року. До їх переліку С. Мальцев пропонує додати наступні види і підвиди [102, с. 5]:

– змішану за морфологічними ознаками імпровізацію, де музика постає складовою загального дійства з поділом на: а) імпровізації на незмінний текст, б) одночасну імпровізацію і тексту, і музики або музики і танцю;

– суто музичну імпровізацію, що підрозділяється, в свою чергу, на: а) вокальну, б) інструментальну, в) вокально-інструментальну.

Витоки імпровізації дослідники даного питання (Е. Феранд [207]; С. Мальцев [102]; М. Сапонов [136] й інші автори) вбачають у колективному першоджерелі. Таке міркування звучить і в працях етномузикознавців, зокрема, в Е. Алексеєва, який, на підставі вивчення осередків «ранньофольклорного» інтонування, що збереглися до нині, вбачає його витоки в багатоголоссі, точніше, в театралізованому синкретичному ритуальному дійстві [5].

Колективний генезис імпровізації тісно пов'язаний з діалогічною природою музичного мислення взагалі (О. Самойленко [134]). В основі діалогу на рівні музичної інтонації покладено поспівкову структуру типу «запитання-відповідь», котра відзначається Б. Яворським як основа музичної інтонації [187]. В імпровізації інтонації за принципом типу «запитання-відповідь» немов би структуруються, набувають вигляду музичних лексем – одиниць мови висловлювання, якою імпровізатор спілкується як сам із собою, так і зі слухачами.

Вказана обставина дозволяє класифікувати імпровізацію і за критерієм інтро- (для себе) чи екстравертності (для інших). Звідси йдеться і два типи імпровізаційної комунікації, про яких у дослідженнях по теорії музичної імпровізації згадується лише побіжно. Це – внутрішній і зовнішній типи комунікації, котрі відзначаються Ю. Лотманом в системі загальнокультурного діалогу-повідомлення [91, с. 667].

Усередині обох типів комунікації діє система передачі інформації у вигляді адресанта (того, хто надає інформацію) й адресата (того, хто її

отримує) між ними виникає процесуальне відношення-зв'язок, в якому зовнішня комунікація характеризується частковою втратою інформаційного змісту, а внутрішня, навпаки, його збагаченням.

Якщо екстраполювати ці міркування стосовно типів комунікації на музичну імпровізацію, то властива їй діалогічність відображається в діалектиці, заснованій на взаємопереходах «зовнішнього» (імпровізація «на публіку») і «внутрішнього» (імпровізація як «монолог-самовираження»).

Внутрішній тип музично-імпровізаційної моделі постає як первинний, ноуменальний (уявний), слуховий у своїх засадах. На його основі народжується і зовнішня, такий, що увиразнює цю основу на феноменальному (явному) рівні. Нагадаємо, що музична імпровізація, згідно з формулюванням, запропонованим у словнику «*Grove*» [211], є уміння «мислити і виконувати музику одночасно».

Обидва типи музично-імпровізаційної комунікації містять не тільки відмінності в царині семантики «внутрішнього» і «зовнішнього», але і спільні (константні) риси. Це, зокрема, вказівка на ансамблевий генезис імпровізацій-діалогу. Такого роду імпровізаційні форми музикування можна віднайти у всіх культурах, що пов'язано з «семантичними властивостями самого феномена» (С. Мальцев [102, с. 5]).

В імпровізаційному діалозі важлива психологічна опора кожного його учасника на репліку партнера, що дозволяє «вигадати час і здобути короткочасний перепочинок у винайденні нового матеріалу», а тому «формула запитання-відповіді може вважатися засадничою для імпровізування» [там само, с. 5].

Сольна імпровізація лише на перший погляд є антиподом ансамблевої, оскільки в ній також діє принцип діалогу, проте виявляється даний принцип на рівні монологічності, внутрішньої медитативної рефлексії (Л. Шаповалова [41]). Як авторсько-виконавський феномен, сольна імпровізація втілює систему індивідуального «світобачення музиканта» (О. Катрич [176]), який, в даному випадку, творить монолог, навіть виносячи його на суд публіки.

Уточнюючи класифікацію Е. Феранда з приводу імпровізаційних складів (ансамблева й сольна імпровізація), можна вказати на специфіку сольності в імпровізаційному процесі, відзначаючи той факт, що вона «вимагає більшої майстерності, оскільки в даному випадку доводиться створювати складнішу, багатопланову, насичену контрастами музичну тканину і немов одному грати за багатьох» [102, с. 5].

Крім цього, сольність перетворює структуру імпровізації за принципом «запитання-відповідь», виводячи її на рівень монологу як однієї з форм діалогу, який, у даному випадку, імпровізатор веде сам із собою (внутрішня модель комунікації, за Ю. Лотманом [91]).

Діалог, який провадить імпровізатор-соліст, втілюється не лише в монолозі як однієї з форм цього діалогу, а й в реальному співвідношенні «моделі напередвстановленої» і «моделі імпровізаційної» (Є. Трембовельський [154]). Під першою мається на увазі, зокрема, сам інструмент, наприклад, фортепіано, з «образом» якого веде своєрідний фактурний діалог імпровізатор (С. Давидов [43]). Стосовно другої моделі йдеться про безпосередньо імпровізаційну «схему-заготівку», залучену імпровізатором-солістом (це може бути і тема-стандарт, і тип фактури, і ритмічна формула, а також загальний план імпровізаційного твору).

Класифікація імпровізацій в пункті «склад» (Е. Феранд [207]) може бути уточненою також шляхом розмежування не тільки сольного та ансамблево-колективного видів, але й внаслідок диференціації останнього на два підвиди: 1) імпровізацію всіх учасників ансамблю; 2) імпровізацію соліста (солістів) на фоні неімпровізованого матеріалу в партіях інших учасників [102, с. 5].

Стосовно іншого принципу «склад», який Е. Феранд визначає термінами «вертикаль» і «горизонталь», можна запропонувати розширювальне трактування даного критерію не лише на основі «чистого» ритму або «ритмо-звуквисотності» (С. Мальцев [102, с. 5]), але й самих

типів музичних складів – монодичного, монодійно-гетерофонного, поліфонічного, гармонічного (Т. Бершадська [19]).

Склади, які є внутрішніми принципами організації фактури, втілюються і ув відповідних типах імпровізації – а) монодичної (всі види імпровізації на мелодичних духових інструментах), б) гетерофонічної (будь-які варіанти дублювань – точних або варіантних – імпровізованих монодій), в) поліфонічної («ансамбль» імпровізованих мелодій), г) гомофонно-гармонічної (провідна імпровізована лінія та її гармонічна підтримка).

Висуваючи критерій складу в класифікації імпровізацій, слід враховувати, що склади як такі є лише логічними принципами, а не конкретними типами фактури. Імпровізаторові важливіше, орієнтуючись на початковий принцип складу, вибудувати процес фактурного руху, що визначається терміном «фактурна динаміка» (Г. Ігнатченко [52]).

Це поняття і явище, що стоїть за ним, має пряме відношення до імпровізації, де створення-виконання фактури як «тривимірної просторової конфігурації музичної тканини» (Є. Назайкінський [114, с. 73]) є першочерговим завданням імпровізатора. На відміну від композиції з її остаточним опрацюванням фактурного комплексу, зафіксованого в нотному тексті та авторських ремарках до нього, імпровізація як мобільний принцип музичного мислення-виконання тяжіє до динамічної процесуальності, ефекту спонтанності в утворенні базової координати фактури – вертикалі, яка навіть у монодії завжди присутня у вигляді прихованих голосів (М. Скрєбкова-Філатова [143]).

Це втілено у визначенні фактури в аспекті її розвитку, запропонованому Г. Ігнатченком: «Фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, яка взаємодіє з синтаксичними структурами, проте не зводиться до них» [52, с. 6].

Наведене тут визначення, як представляється, постає в якості спільного і для «композиції», і для «імпровізації». Разом із тим, порушене питання про фактуру в імпровізації – питання спірне, вирішуване по-різному. Йдеться про розмежування таких понять, як «фактура» (чітко зафіксована в тексті твору побудова музичної тканини) і «тканина» (достатньо аморфний звуковий матеріал, з якого немов вимережується фактура).

У широкому значенні «тканина» означає «матеріал» (Г. Ігнатченко [55]), який представлений і в композиції, і в імпровізації, в першу чергу, на рівні складу – темброво-фактурного комплексу, що є звуковою базою створюваного музичного феномена. Техніка імпровізації в царині фактури визначається категорією «звучання» як виконавського феномена, а не «письмо» як атрибута композиторського твору.

Певним компромісом, що здатен поєднати різні точки зору на «фактуру» і «тканину» в імпровізації, постає усвідомлення фактури в музиці як «художньої цілісності в побудові звучання музичної тканини» (В. Москаленко [112, с. 58]). Ключові слова тут – «побудови звучання», що стосується як композиції в її виконавському перетворенні, так і імпровізації. Відтак, термін «фактура» може бути застосованим в обох випадках з тією лише різницею, що в композиції основні параметри тканини зафіксовані первинно, а в імпровізації вона (звукова тканина) виникає спонтанно і фіксується в свідомості (або на звукових носіях) постфактум.

Імпровізаційна фактура виникає на перетині логіки та інтуїції як аспектів і складових музичного мислення імпровізатора, що знаходяться в діалектичному взаємозв'язку: посилення логічного першоджерела наближає імпровізацію до композиції; і, навпаки, пріоритет спонтанності і непередбачуваності у виконавських рішеннях може привести до перетворення інтерпретації авторського тексту в процес, наближений до імпровізування. Останнє досягається шляхом оригінального залучення «засобів виконавського центру» – динаміки, артикуляції, агогіки та ін. (В. Холопова [166, с. 227]).

Повертаючись до питання про розширювальне трактування пункту «техніка» з класифікації імпровізацій Е. Феранда, слід зазначити, що він може бути доповнений наступними фактурними прийомами: 1) орнаментальним варіюванням; 2) ритмічним варіюванням; 3) додаванням (зняттям) фактурних голосів в їх різних функціональних значеннях (остинато, контрапункт, імітація, «контрмелодія» та ін.); 4) фактурним варіюванням у вигляді комплексу цих прийомів, відтворюваних солістом-імпровізатором на багатоголосому інструменті; 5) гармонічним варіюванням; 6) ладовою імпровізацією (на кшталт раги або макаму в східних культурах); 7) ладогармонічною імпровізацією у вигляді змальованої Дж. Расселом [233] джазової, коли певним акордам відповідають певні лади (С. Мальцев [102, с. 5 – 6]).

Більшість із цих прийомів (окрім гармонічного і ладового варіювання) укладаються в рамки внутрішньофактурного рівня розвитку, що співіснує з міжфактурним (Г. Ігнатченко [52, с. 6]). Тому до внутрішньофактурних імпровізаційних прийомів слід додати і міжфактурні, що уможливають корінні зміни викладу на рівні музичних складів – монодії, гетерофонії, поліфонії, гармонії.

Щодо «форми» імпровізацій, на яку вказує Е. Феранд у своїй класифікації [207], можна сказати наступне: будь-яка імпровізація поєднує в собі ознаки спонтанності і заданості, проте в різних пропорціях і поєднаннях. В імпровізації як специфічній формі, акті музичного мислення, завжди закладений певний естетичний зміст, тобто вона створюється на певну тему, що мислиться як у вузькому, так і широкому значенні цього терміна (Л. Казанцева [58]).

Темою для імпровізації може слугувати будь-який елемент музичної мови, а також логіко-змістовний феномен позамузичного змісту, наприклад, так звана екзистенціальна тема (Л. Гінзбург [34]). Як імпровізаційна «заготовка» може виступати певна інтонаційна модель (жанрова, стильова,

стилістична), представлена в трихотомії «інтонаційна модель – інтонація – інтонація» (В. Москаленко [108, с. 49]).

Чималу роль відіграє й слуховий аспект в імпровізації, який в системі музичної творчості завжди перебуває на пріоритетних позиціях. Музичне мислення є «мисленням слуху» або «слуховим мисленням» (Т. Чередніченко [169, с. 40]). Тому, а також завдяки симультанній природі музично-слухових уявлень, імпровізаційне «творіння» може бути усвідомленим його творцем завчасу, до того ж, аж до деталей. Такою якістю тезауруса (М. Калашник 59) – здатністю цілісного осягнення масштабних звукових полотен – володіли й володіють чимало відомих представників музичного мистецтва, котрі вміють імпровізувати немов на основі створеного в уяві тексту майбутнього твору.

Якщо розглядати мистецтво імпровізації загалом з урахуванням різних епох, країн і регіонів світу, то в кожному випадку в якості основи залучена певна етнослухова модель. Про наявність таких моделей йдеться в статті І. Земцовського [50], який, у свою чергу, спирається на дослідження американського етномузикознавця М. Худа (*Mentl Hood*), який запровадив поняття *bi musicality* [221]. Йдеться про випадки поєднання в слуховій свідомості музиканта двох моделей – етнічної, наділеної генною природою, і «набутої», пізнавальної, пов'язаною з тим інтонаційним матеріалом, який оточує індивідуума в процесі його життєдіяльності.

Про цей самий феномен – етномоделі імпровізації – йдеться і в дослідженні американського етномузикознавця Б. Хеттла (*B. Hettl*) [217]. Більшість згадуваних автором моделей стосуються імпровізації у фольклорі, втіленої в Індії в моделях *рага* і *тала*, в Ірані – в *дастгах*, в арабській і турецькій музиці – в *макам*, на Яві – в *патет* [217, с. 11–12]. Разом із подібними моделями, що походять від етнічних традицій, для імпровізування в фольклорній і «третьопластовій» практиці використовуються й інші виконавсько-стильові форми, серед яких блюз у джазі, аритмічний *таксим* в арабській музиці [там само].

Врешті, моделями (формами) імпровізації можуть слугувати й спеціально-складені зразки, наприклад, тема-стандарт в джазі, *krimi* в музиці Південної Індії, а також типові для певних імпровізаторських стилів ритмічні формули, серед яких: фігурований бас (*basso ostinato*) в європейській традиції, *абадья* і *кранлого* – в західноафриканському барабанному мистецтві, *алана* і *гам* – в Північній Індії (В. Hettl [217, с. 12]). В європейській професійній традиції імпровізації створювалися на основі «готової» (обраної наперед) мелодії, дорученої одному голосу, до якого приєднувалися інші голоси, імпровізовані з урахуванням нормативів у сфері інтерваліки і прийомів розвитку, зокрема, секвенціювання [там само].

Дані форми-моделі імпровізації не вичерпують можливостей імпровізаційного моделювання в цілому, оскільки це – розлога царина стильових і жанрових явищ, що не укладаються в певний нормативний ряд через відсутність загальних базових критеріїв. З таких критеріїв реальними є лише три, пов'язані з пластами музичного мистецтва: імпровізація фольклорна, «третьопластова», професійно-академічна. Решта класифікаційних підрозділів виникають лише всередині цих форм «пластових» і розрізняється за ознаками стилю, зокрема, видового (В. Холопова [166, с. 223]). На цьому рівні виникають специфічні риси таких видів імпровізації, як, приміром, фортепіанна (інструментально-видовий тип), мелодична, гармонічна, поліфонічна (фактурно-видовий тип).

Мистецтво джазу узагальнює всі види і форми імпровізаційного музикування, але в особливій стилістиці – історичній, національній, а також жанровій і «персональній». Джазова імпровізація, з одного боку, відноситься до «третьопластових» форм, з іншого боку, усередині цих форм підрозділяється на певні види, що пов'язані з вищевказаним рівнем стилю. В останньому при цьому можуть виникати різного роду «накладення» (С. Мальцев [102, с. 6]), зокрема, у вигляді поєднання гармонічної і фактурної моделей в строгих (класичних) варіаціях, котрі зіграли важливу роль у становленні принципу імпровізації на теми-стандарти в джазі.

Зв'язок джазу з академічною імпровізацією виявляється, зокрема, у вигляді спільності трьох моделей імпровізаційного мистецтва в музиці, вирізнених відповідно до європейської професійної традиції ще Г. Ріманом [128, с. 548]. Автор всесвітньо відомого «*Musiklexion*» в статті про імпровізацію визначає наступні її види:

1) пов'язану або строгу, в якій пріоритетній є задана модель, а імпровізований матеріал напряму залежить від неї (другий голос в органумі, підбір акомпанементу до мелодії в наперед заданій фактурі; вкажемо як приклад також навчальну гармонізацію мелодії);

2) відносно пов'язану, в якій спостерігається відносна свобода імпровізованого матеріалу, а константна модель «управляє» ним лише опосередковано (строгі або фактурні варіації віденських класиків; назвемо також імпровізаційні хоруси в стилі *bebop*);

3) вільну, в якій відсутня як така наперед задана текстова модель (назвемо як приклад неакомпановані форми імпровізації в стилі *free-jazz*).

Принципи, визначені Г. Ріманом, постають у класифікації форм імпровізації (в аспекті її «напередвстановленості» і «спонтанності») універсальними і поширюються не лише на академічний «пласт», джаз й інші «третьопластові» види, а й і на фольклорне музикування.

Посилаючись на твердження етномузикознавців (Б. Хеттла [217], Самха Ель Холі [135], Ф. Х. Аммара [6]; додамо до цього також дослідження Т. Джані-заде [47] та Є. Трембовельського [154]), можна констатувати, що принципи пов'язаної, відносно пов'язаної і вільної імпровізації виявляються і в народній музиці.

Це, зокрема [102, с. 7]:

– орнаментальна імпровізація в арабській музиці (тип пов'язаної імпровізації);

– імпровізація на основі певних мелодичних і ритмічних структур (відносно пов'язаний тип);

– вільна імпровізація, представлена в турецько-арабському *таксими* – інструментальній прелюдії до *макаму*, у вокальному варіанті він іменується *газель*.

У переліку критеріїв імпровізації можна відзначити і принцип, що формулюється як «характер заданого». Йдеться про те, який саме матеріал обирається імпровізатором за основу: а) привнесений ззовні, б) обраний (або створений) ним самим [там само]. Під «матеріалом» тут мається на увазі «тема», виражена не тільки музичною мовою, але й екстрамузично (Л. Казанцева [58]). В обох випадках матеріал мистецтва поступає як невіддільна складова образу, створюваного митцем (Г. Ігнатченко [55]).

Критерій матеріалу, залученого імпровізатором, збігається і з положенням Л. Мазеля про два типи творчого задуму [96]. Як і в композиції, про яку говорить автор, в якості основи і мети імпровізації можуть фігурувати:

– теми-образи, що виникають у свідомості митця на основі контактів з позамузичною дійсністю;

– теми-моделі та їх елементи, що відносяться до засобів виразово-конструктивного комплексу музики, до музичної мови і форми.

Ці два різновиди можна визначити, відповідно, як «імпровізація на образ» [102, с. 7] і «імпровізація на текст» (текстовий елемент).

Сутнісним критерієм у класифікації імпровізації є її співвіднесеність із композицією, що мислиться по горизонталі (тимчасова форма-структура) і вертикалі (фактура). Тут вирізняються наступні види [102, с. 8]:

– по горизонталі: а) повна імпровізація, коли форма і фактура імпровізується від початку до кінця, б) часткова, коли імпровізація впроваджується між розділами створеної композиції («імпровізація-вставка»);

– по вертикалі: а) імпровізація, що охоплює всі «поверхи» фактури, б) імпровізація в одному або декількох з цих «поверхів» за наявності

стабільного, наперед заданого компонента (змішана форма фактурної «імпровізації-композиції»).

Означені вище класифікаційні «блоки», що стосуються імпровізації й імпровізування, імпровізаційності як одного з глобальних принципів музичного мислення, в конкретних випадках поєднуються в єдиному стилістичному комплексі, утворюючи різні «міксти».

Так, «пов'язана імпровізація» (Г. Ріман [128]) може бути як повною, так і частковою. «Цілісно-безперервна» та «епізодична» імпровізація (Е. Феранд [207], С. Мальцев [102]) можуть поставати в таких самих структурних варіантах. Це представлено у всіх пластах музики, починаючи від «першого» фольклорного, «другого» академічного і завершуючи «третьім», до якого відноситься імпровізація в джазі.

Відома в академічному пласті техніка «алеаторики внутрішньої форми» (Ц. Когоутек [70]), коли одні інструменти виконують записану музику, а інші імпровізують у вказаних композитором параметрах, застосовується і в аранжуваннях для біг-бенда, тобто в музиці іншої «пластової» приналежності (С. Мальцев [102, с. 8]).

Тому, кажучи про імпровізацію в джазі, слід враховувати засадничі критерії класифікації імпровізації як явища музичного мистецтва загалом. Джазова імпровізація постає як своєрідний компендіум («зведення» нормативів і видів) процесів становлення цієї сфери музичного мислення, асимільованих в умовах мистецтва Новітнього часу (від межі ХІХ – ХХ століть).

Саме у джазі відбувся історично обумовлений ренесанс імпровізаційних форм музикування, пов'язаних, з одного боку, з традиціями європейської музики (від Античності до ХХ століття), з іншого боку, асимілювалися традиції позаєвропейських імпровізаційних культур.

Все те, що відноситься до імпровізації взагалі, складає методологічні засади дослідження і джазової імпровізації, чому присвячений наступний підрозділ даної дисертації.

1. 3. Джазова імпровізація: комунікація, естетика

Мовлене вище про імпровізацію як принцип музичного мислення не тільки цілком може бути застосовним до джазу як до імпровізаційного мистецтва за своєю природою, а й виявляється в нім по-особливому. Це пов'язано з цілим рядом детермінант естетико-комунікативного і психологічного порядку, з яких для джазу як «засобу залучення в одне місце нормальних людей» (У. Сарджент [137]) головним постає комунікативний чинник.

У феномені комунікації, якщо брати до уваги її прояв у сфері культури, відзначаються два рівні – зовнішній і внутрішній. Перший означає систему передачі інформації за напрямом «Я – ВІН» і ґрунтується на наступній схемі: 1) код; 2) уведення тексту; 3) передача тексту; 4) декодування тексту (Ю. Лотман [91, с. 667]).

Цей вид комунікації може бути застосовним і до імпровізації і до композиції, де в обох випадках діють закони інтерпретації. Проте даний вид комунікації більш властивий стабільній композиції, оскільки об'єм інформації в ній в ідеалі «на вході» і «на виході» збігається, хоча на практиці може йтись про «зменшення інформації» [там само]. Це пов'язано з тим, що виконавець «опусної» (композиторської) музики не може цілковито донести її текстову інформативність до слухача, оскільки його уявлення про задум автора часто є виключно інтуїтивним або гіпотетичним (В. Москаленко [109]).

Внутрішня комунікація типу «Я – Я», яка більшою мірою, аніж зовнішня відповідає самому «духу» джазової імпровізації, будується за схемою: 1) текст з певною системою коду; 2) введення іншого коду; 3) трансформація тексту по моделі нового коду [91, с. 667]. У цьому різновиді комунікації, на відміну від першого, перемінним значенням наділений код, а в тексті спостерігається «зростання інформації» внаслідок її взаємодії з новим кодом [там само].

Імпровізація, у тому числі і джазова, в якості своєї комунікативної основи має систему «Я – Я», оскільки, як вже наголошувалося, в ідеалі вона є вмінням «мислити і виконувати музику одночасно» (*Grove* [211]). Поєднання (симбіоз, збіг) ноуменального і феноменального в імпровізації наділяє першорядністю принцип самовираження (імпровізація «для себе»). Перехід в імпровізацію «для інших» у системі внутрішньої комунікації початково не передбачається, хоча на практиці майже завжди трапляється, наприклад, в естрадному джазі (В. Конен [76]).

Це стосується, в основному, вільної імпровізації, в якій діє принцип спонтанності і непередбачуваності, іноді навіть для самого імпровізатора. Пов'язані або частково пов'язані імпровізації знаходяться немов на межі двох рівнів комунікації, хоча початково тяжіють до другого з них – внутрішнього. На цьому рівні діють дві творчі установки, надзвичайно типові для імпровізації в джазі, що позначаються як «мнемонічна» й «інвенціональна», якщо перенести на джазову комунікацію термінологію Ю. Лотмана [91, с. 668].

Перша з них є своєрідним «вузликом» пам'яті, на основі якого виникає і будується імпровізація. Це, зокрема, *evergreens* в традиційному джазі, що не дає імпровізаторові забути вихідний текстовий образ, до якого в процесі імпровізації немов підбираються інші стилістичні коди (імпровізації-варіації на тему-стандарт).

Друга установка в системі внутрішньої комунікації, зокрема джазо-імпровізаційної, ґрунтується на принципі «винаходу» (*inventio*) – «повідомлення собі» з метою «приросту інформації» (Ю. Лотман [91, с. 667]). Збагачення вихідного матеріалу, що і є «приростом інформації», виявляється типовою моделлю джазо-імпровізаційного процесу, що протікає як би поліфонічно (у широкому, «буттєвому» значенні цього слова, а іноді – і в вузькому, фактурному).

Інвенціональність у внутрішній комунікації тісно пов'язана з медитацією – онтологічною основою імпровізаційності як принципу

«мислення музикою». У багатьох традиційних музичних культурах, відображених у джазі, медитація означає «уявне» або «озвучене» мовлення «під мірні удари інструментів», «мірні рухи тіла» (Ю. Лотман [91, с. 667]).

На відміну від «зовнішньої» мови, де діють побідні, однак відмінні за значенням «знаки-ланцюжки», «внутрішнє» повідомлення будується на основі «знаків-індексів» – елементів, що набувають значення лише як «складова деякої послідовності»; вони «еквівалентні один одному», а їхня синтагматика (послідовність) будується за принципом нескінченності [там само]. Тому будь-яка імпровізація, у тому числі і джазова, є особливим структурним різновидом – «відкритою формою», яка будується без видимого (чутного) завершення і містить в кінці не «крапку» (каданс), а немов «три крапки».

Стабілізаційним чинником у системі внутрішньої комунікації та її джазо-імпровізаційних проявів постає ритм, який в художніх текстах (а до них відносяться й імпровізаційні зразки) «не віднаходить паралелі в природних мовах» у зв'язку з чим і виникають «мови штучні» (Ю. Лотман [91, с. 667]), серед яких і мова музики, а як її різновид – мова джазу.

Ритм в джазі, що концентрується в глобальному понятті *swing*, означає не лише прийом синкопованого «розгойдування», але і стиль мислення джазменів, які не винаходять цей стиль, а перебувають немов усередині нього (А. Карягіна [62]). Поняття ритму в джазі охоплює всі різновиди і значення цього феномена – від стильового ритму (порядок зміни і характер взаємодії джазових стилів) до ритму як формоутворюючого засобу в конкретних імпровізаціях.

Ритмоформули в джазі часто стають автономним явищем, немов звільняючись від мелодичного малюнка і виконуючи роль безпосередньо основи імпровізації («імпровізація на ритм»). Більш того, ритмоформули, похідні з джазу, стають головними стиле- і формоутворюючими чинниками в таких зразках «третьої музики» (В. Сиров [153]), як *funk*, *disco*, *hip-hop*, *rap*. У цих стилістиках поняття імпровізації виходить за межі суто музичного

статусу і включає елементи театральнo-сценічної репрезентативності, котрі моделюють генетичні засади самого імпровізаційного принципу, закладеного в традиційному фольклорі і явищах «третього» пласта, що в процесі еволюції спостерігається і в самому джазовому мистецтві.

Разом із комунікацією, в джазовій імпровізації діє принцип естетичного сприйняття. Адже «створення-виконання» музики є художньо-естетичним актом, наділеного всіма ознаками «естезиса», – емоційно-чуттєвого сприйняття. Поєднання комунікативного та естетичного чинників в джазовій імпровізації виформовує явище, означене О. Соловйовим як «парадигми джазу» [145].

Саме поняття «парадигма», застосоване ще Аристотелем для означення уможливлення мислення по аналогії (І. Котляревський [82, с. 31]), в художній творчості означає спільність ідейно-стильових установок, якими керуються члени певної співдружності, в переліку яких може бути і співдружність джазових музикантів. Парадигми існують доти, поки не виникають передумови для їх докорінної зміни, носіями якої є особистості, котрі впроваджують у своє мистецтво нові ідеї і техніки.

Естетико-комунікативний аспект, формульований як «парадигми джазу», розуміється О. Соловйовим як система, що включає вивчення відповідного середовища й аудиторії, цінностей, ідеалів і світоглядних настанов, напрацьованих «людьми джазу» в процесі становлення і розвитку цього мистецтва [145, с. 45]. Вихідною парадигмою джазу автор вважає «реалістичну», в якій ще не відбулося розподілу учасників джазової комунікації на виконавців і слухачів, а музична специфіка джазової імпровізації ще не виокремилась із синкрезиса «театр, музика, гра», що характеризує джаз як «музику спілкування» [там само].

Джазова імпровізація як музичний феномен і надалі продовжує залишатися театральною за своєю внутрішньою сутністю, однак виявляється в процесі зміни парадигм джазу по-різному. Вона практично відсутня в авангардному джазі, заснованому на вільних імпровізаціях неакомпанованих

сольних видів і відроджується в змішаних «гібридних» формах, на кшталт джаз-року або фанк-року. У джазовій імпровізації якість театральності визначається не в запозиченні театральної атрибутики (декорації, грим, костюмовані шоу), а в тому, що сама комунікація будується як діалог-спілкування «вдумливих, живих людей», їхніх вчинків і відповідних на них реакцій [145, с. 45].

Поступ парадигм у джазовій стилістиці характеризується напрямом, означеним О. Соловйовим як феноменологізація. Спочатку відбувся розподіл вихідної «реалістичної» парадигми на «традиційно-реалістичну» і «конвенціонально-реалістичну». У першій з цих моделей джазової імпровізації діє фольклорний генезис джазу, наділений статусом естетичної реальності, коли сам процес імпровізаційної дії «продовжує і доповнює дію практичну» – побутову, культову, святкову [145, с. 47].

У межах конвенціонально-реалістичної парадигми, яка історично змінила традиційно-реалістичну, відбувається якісне зрушення стосовно зростання ролі музикантів-імпрівізаторів. Слухачі в цій ситуації підкоряються логічним законам конвенції у вигляді «контакту посвячених», які здатні піднятися на рівень «критичної рефлексії», усвідомлюючи межі між логікою практичної поведінки та алгоритмами вирішення «художніх ситуацій» [там само, с. 48].

В умовах даної парадигми джазова імпровізація була наділена стилістично-перехідним характером. Її зв'язаність поступово змінювалася на спонтанність, що увиразнено в стилі *bebop*, про який Ю. Панас'є говорить як про кінець епохи традиційного джазу – «... а чи був джаз після бібопу?» [122]. Творці цього стилю – Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк – у своїх імпровізаціях активно виступали проти «естрадизації» джазового мистецтва, у зв'язку з чим прагнули не стільки створювати його нову мову, скільки «здолати звичну логіку свінгу, який все більше і більше експлуатувався комерційною музикою» [145, с. 48].

«Стильове тиражування» (В. Холопова [166, с. 229]) – один з атрибутів «комерційного» джазу – є багато в чім визначальним у процесі зміни його естетико-комунікативних парадигм, які всередині себе наділені якістю «подвоєння», постаючи, водночас, і як «рекламні гасла», і як «віхи» засвоєння джазу «офіційною культурою» (Т. Адорно [2, с. 37]).

Комерціалізація джазу, яка завжди супроводжувала його історичний поступ, частково долається в рамках третьої (за рахунком) естетико-комунікативної парадигми – «конвенціонально-автономної» [145, с. 48]. В умовах цієї парадигми спостерігається процес розмежування «умовних» естетичних принципів від «безумовних» і «первинних», «практичних», таких, що визначали характер спілкування в «реалістичній» джазовій імпровізації [там само].

Йдеться про зростання ролі художньо-естетичних відкриттів (Л. Мазель [98]), які стають в джазовій імпровізації своєрідною альтернативою спонтанним (фактично, інтуїтивним) імпровізаціям на теми-стандарти, запозичені з масового ужитку. Відбувається розмежування всередині самої системи джазової комунікації, при якому «хитросплетіння» автономної реальності (самої джазової імпровізації) не можуть бути адекватно сприйнятими реципієнтами (слухачами), а залишаються на рівні спілкування самих артистів між собою (О. Соловйов [145, с. 48]), що і втілене в понятті *jam session*.

З виникненням даної парадигми, представленої в творчості майстрів 1950 - х – 1960-х років (М. Девіс, Б. Еванс, Дж. Рассел, Дж. Колтрейн) джазова імпровізація починає виявляти риси парадоксальності в царині естетики і техніки, що обумовлено соціально-економічними чинниками із їхнім сталим впливом на джаз у напрямі його трансформації в сферу легкої музики.

На перший погляд, «автономізація» джазової імпровізації, вдосконалення її технічного рівня і свобода вислову була спрямована на відродження самих засад джазу як нової форми музичного мислення,

співзвучної інтонаційним ідеям Сучасності (О. Маркова [103]). У цьому плані джаз вже на ранніх етапах його становлення (до середини ХХ століття) був наділений низкою ознак «високого стилю».

Порівнюючи джаз з легкою музикою, Т. Адорно, який на ранніх етапах своєї творчості ставився до джазу досить критично, відзначав, що він (джаз) «... беззаперечно має свої заслуги. В порівнянні з ідіотизмом легкої музики у нього є і технічні навички, і присутність духу, і зосередженість, зведена нанівець легкою музикою загалом, і здатність до тембрової і ритмічної диференціації» [2, с. 36].

Разом із тим, у джазі зазначених вище десятиліть, і навіть ще раніше, спостерігається процес, що формулюється як перетворення вільної імпровізації в особливий рід композиції, означуваний терміном «шлягер». Суть цього феномена, про який у його відношенні до джазу писав ще У. Сарджент [137] полягає в психологічному терміні *plugging* (букв. вдовблювання, нав'язування). Джазові імпровізації, котрі поглинаються комерційною індустрією, часто перетворюються на подібні шлягери, обрані в засобах масової комунікації на роль «бестселерів», які «... немов залізними молотками забиваються в голови слухачів доти, поки ті не починають упізнавати їх і тому (...) – любити» [2, с. 37].

Процеси інтонаційних криз (К. Руч'євська [132]) стосуються і джазу, що віддзеркалюється в характері і формах джазової імпровізації. Переінтонування, що пов'язане з вибором і способами розвитку інтонаційних формул, застосованих в імпровізації, вже в 70-і роки минулого століття постає у вигляді двох різноспрямованих тенденцій. З одного боку, відбувався процес розширення обріїв у сфері залученого для імпровізації матеріалу, в межах якого химерно поєднувалися елементи традиційних імпровізаційних культур (рага, макам і ін.) з новітніми техніками письма, пов'язаними з полістилістикою в академічному пласті музики ХХ століття.

У рамках новітніх естетико-комунікативних парадигм джазу, котрі сформувалися ближче до кінця ХХ століття, – «радикально-автономної» і

«радикально-феноменальної» – головним художнім принципом постає «незмінне благоговіння перед ідеєю нічим не стримуваного самовираження» (О. Соловйов [145, с. 49]). Йдеться про «музикування *free*», вільного від «прийнятих в музичному світі норм і умовностей» [там само], що визначає експериментальну спрямованість джазових імпровізацій таких майстрів, як, О. Коулмен, С. Тейлор, Дж. Колтрейн, Ч. Корія, Г. Рубалькаба. Відбувається і певне зближення джазу з академічною музичною практикою, що втілене в явищах «третьої течії» (основоположник – Р. Шуллер). Широко практикується залучення стилістики класичної і романтичної музики, тем із творів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шопена, композиторів ХХ століття, що об'єднується загальним поняттям, сформульованим У. Сарджентом [137] як *jazzing of the classic* (О. Воропаєва [28]).

Водночас, діє й альтернативна тенденція, спрямована ретроспективно, до відродження кореневих засад джазової імпровізації, доступної сприйняттю демократичної аудиторії, про що свідчать провідні теоретики новітнього джазу – Дж. Берендт [195] і Л. Фазер [208], міркування яких узагальнюються в оглядовій статті С. Карташової [60]. На джазову імпровізацію в цей період виявляють вплив інші «третьопластові» форми музикування, перш за все, рок-музика з її «всеїдністю» (В. Зінкевич [51]) у сфері мови і вибору імпровізаційних «тем», які, з одного боку, близькі джазовій практиці, з іншого боку, спрямовані на інший спосіб впливу на слухача, який стає співучасником виконавського дійства.

Джазові парадигми феноменологічного штибу є синтетичними, колажними в плані залучення в одній і тій самій імпровізації прийомів і ефектів, що походять не лише від різних видів і стилів самого джазу, але і від інших видів мас-культури, спрямованих на зближення музики, театру, гри, танцю – того споконвічного матеріалу, яким мистецтво «третього» пласта живилося з часів Античності (Й. Гейзинга [161]).

Джазова імпровізація в своїй еволюції, як уже наголошувалося, була тісно пов'язана і з чинниками видових стилів – «стилів яких-небудь видів

музики» (В. Холопова [166, с. 223]), серед яких слід виокремити, перш за все, вокальний (скет-імпрровізація) та інструментальний (імпрровізація на різних інструментах) різновиди.

В рамках інструментально-імпрровізаційних «саундів», у свою чергу, вирізняються такі рівні, як багатоголосна імпрровізація (колективна, представлена інструментальним ансамблем, і сольна, здійснювана на гармонічних інструментах – клавішних або струнно-щипкових, акустичних або електронних).

Як наголошується в «класичній» джазології (У. Сарджент [137], Дж. Колліер [72], Дж. Рассел [233], У. Хічкок [218]), саме мистецтво джазу було початково інструментальним, а його першоджерела (доджазові форми) були, навпаки, переважно вокальними (спірічуелс, госпел, блюз). Виняток становив регтайм – мистецтво «бродячих піаністів» (В. Конен [77]) і створений на його основі ранньоджазовий фортепіанний стиль *stride piano*, а також ансамблевий диксиленд, який походить із музики побуту і став одним з першоджерел джазу в його традиційній формі (нью-орлеанський джаз, представлений на рівні фактично побутового, «вуличного» музикування).

Органологічний аспект джазової імпрровізації належить до найменше розроблених в джазології. Це пов'язано з тим, що сама дисципліна, що отримала назву «органологія», лише нещодавно, в останні півтора-два десятиліття, набула статус теоретичного предмета, що прийшов на зміну усталеному традиційному інструментознавству.

Сама назва дисципліни походить від розуміння інструмента, у тому числі і голосу – природного інструмента людини, як «знаряддя», «органу» його музичного мислення. Формула «голос – це людина» (Є. Назайкінський [113, с. 81]) поширюється і на музичні інструменти, еволюція яких «йшла шляхом пошуків органоподібної, тобто органічної, що нагадує організми, конструкції» [там само].

Джазовий імпрровізатор (інструменталіст або вокаліст) оперує своїм інструментом з урахуванням всіх його органологічних особливостей,

осягаючи їх інтуїтивно або логічно. У теоретичному аспекті імпровізація в джазі, як і композиція в музичному мистецтві загалом належить до теорії діяльності. У зв'язку з цим виникає феномен антиципації, про який вже йшлося у зв'язку з психологічними аспектами імпровізаторського процесу (Б. Ломов, Є. Сурков [90]). Разом з тим, в імпровізації, у тому числі і джазовій, закладено і глибинніше гносеологічне коріння, пов'язане з філософськими категоріями «свобода» і «діяльність». У їх співвідношенні прийнято вирізняти три рівні.

На першому (фундаментальному) рівні «діяльність не вільна» і залежить від «потреби» (мотивації) і самого матеріалу, за допомогою якого ця діяльність реалізується (Т. Чередніченко [170, с. 79]). У джазовій імпровізації цей рівень діяльності можна визначити як «стандартизований», звідки і походить сам термін «тема-стандарт», який передбачає і враховує не тільки «готову» (чужу) музичну думку, але і способи її розвитку в рамках імпровізаційних «хорусів-квадратів».

Другий рівень у співвідношенні свободи і діяльності в межах імпровізаторського процесу складають уже не «готові» моделі і прийоми їхнього розвитку, а «навики», котрі репрезентують «середній культурний рівень» якого-небудь «уміння» [там само], в даному випадку, уміння імпровізувати. На цьому рівні в діяльність імпровізатора активно впроваджується чинник свободи, оскільки «уміти щось – означає перевести необхідність у вимірювання здібностей, що розвиваються» [170, с. 79]. Відзначимо, що на цій тезі вибудовано навчання мистецтву джазової імпровізації, про що йдеться в низці навчально-методичних посібників, зокрема, і таких спеціалізованих, як праця Р. Столяра [152], присвячена практиці сучасної фортепіанної імпровізації з відзначенням у ній джазової полістилістики.

Найвищим рівнем у співвідношенні свободи і діяльності постає «індивідуальна вправність діяння», яка є, в свою чергу, «продовженням» і, водночас, «перевищенням» готових видів діяльності [170, с. 80]. У джазовій

імпровізації тут діють ті ж загальні закони, що і в будь-яких інших видах творчої діяльності, коли виникає «неповторна майстерність» (індивідуальний стиль імпровізатора), коли причини діяльності (вони знаходяться у сфері необхідності) «перетворюються на цілі», котрі, в свою чергу, означають вже «царину свободи» [там само].

На цих засадах у джазовій імпровізації формуються феноменологічні парадигми (О. Соловйов [145]), в яких свобода імпровізатора не обмежується за двома параметрами: а) у виборі стилістики імпровізаційного процесу (він може бути як моно-, так і полістилістичним), б) в організації часопростору імпровізації, фактура і форма якої будуються спонтанно, найчастіше з періодичним виникненням якості антиципації, коли «вірогідність певного розвитку музичної тканини визначається поточним станом музичного мислення імпровізатора» (С. Мальцев [102, с. 12]).

Якщо йдеться про імпровізацію в джазі, то в ній формуються і постають нормативами свої власні іманентні стиле-видові закономірності, котрі впливають на семантику і синтаксис імпровізаційного процесу. Це увиразнюється, передусім, через фактуру як «художньо доцільну тривимірну музично-просторову конфігурацію звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі і глибині всю сукупність компонентів» (Є. Назайкінський [114, с. 73]).

Питання про наявність фактури в імпровізаційних формах музикування, в тому числі і джазі, не є однозначним. Доказу існування фактурної складової у фортепіанному джазі присвячена, зокрема, дисертація С. Давидова [43], де запропонована екстраполяція положень сучасної теорії фактури на комплекс проблем, які виникають в джазо-імпровізаційному інтонуванні. Автор базується на положенні сучасної теорії музичної фактури, в якій підкреслено її тісний зв'язок із виконавським чинником, що втілено у визначенні, запропонованому В. Москаленком: «Фактура – художня цілісність в побудові звучання музичної тканини, утворювана взаємодією її елементів» [112, с. 58].

Розглядаючи прояви фактури в імпровізаційних хорусах, слід враховувати і чинник фактурної динаміки, який в імпровізації є визначальним, провідним. Процесуально-динамічний аспект фактури втілений у визначенні, запропонованому Г. Ігнатченком: «Фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, що взаємодіє з синтаксичними структурами, але і що не зводиться до них» [52, с. 8].

Таке розуміння фактури як динамічного процесу, що не зводиться до параметрів композиційного синтаксису, є надзвичайно прикметним для джазової імпровізації. У ній завжди поєднуються два полярні за семантикою моменти – спонтанність і зумовленість, а також, якщо поширити ці категорії на звукову форму, фонічна барвистість і функціональна логіка. Це виявляється в двох сторонах музично-фактурно процесу, означуваних Г. Ігнатченком – функціонально-фонічному і функціонально-логічному [там само] – і реалізовано в типах фактурного плану музичного твору, який в узагальненому вигляді присутній і в свідомості джазового імпровізатора.

Незалежно від матеріалу, залученого в імпровізації (як і в композиції) фактурний план «кінцевого результату» (опусного, текстового або звукового, «усного») включає наступні чотири різновиди: 1) формульний; 2) варіаційний; 3) контрастний; 4) синтетичний (Г. Ігнатченко [53]). Розмаїття форм джазової імпровізації, пов'язаних з еволюцією джазових стилів, кількість яких зростала буквально в геометричній прогресії (хоч і спиралася на дві вихідні моделі – «традиційну» і «сучасну»), спричиняло появу відповідного цьому розмаїття імпровізаційних технік, що реалізуються у фактурі.

Полістилістичні засади сучасної джазової імпровізації можна виявити практично у всіх «фрі-стилях», що пов'язано, перш за все, з академізацією джазу, що став фактично одним з виражень музики «другого пласта», а також з уніфікацією форм суспільного музикування, що постали в сучасній ситуації

єдиним комплексом, означуваним як *no brow* (Дж. Сибрук [138]). Тому в підході до сучасної джазової імпровізації важливо враховувати таку якість, як «енциклопедичність», втілену в оперуванні джазменами різними стилемовними моделями, представленими як у самому джазі, так і в інших музично-інтонаційних пластах – у традиційному фольклорі різних народів і академічній «класиці».

Можна цілком погодитися з твердженням Р. Столяра – автора методичного посібника з сучасної імпровізації – про те, що нині необхідно «не просто вивчати історію музики ХХ століття», але і реально бути обізнаним про «останні музичні події і новації», оскільки все, що ми чуємо довкола, «може бути успішно використано в імпровізації» [152, с. 4].

Прикметно, що йдеться не лише про джазову імпровізацію, оскільки імпровізаційні форми нині актуалізуються і в академічному пласті, в його виконавській сфері, що спричиняє появу (і увиразнює) нові тенденції в музиці наших днів, де одним з основних новоутворень постає якість, означувана як «сонорність».

Визначаючи цю якість, Ю. Холопов класифікує її як «особливого роду гармонію ХХ століття» [40], що втілена і в джазі, який в царині гармонії наслідував відкриття у сфері професійної композиторської творчості, причому, Новітнього часу, звідки походить ціла низка закономірностей гармонії джазу з її опорою на дисонантність, функціонально-ладову свободу, фактурне розмаїття в подачі звукового матеріалу (акордика, поліфонія, гетерофонія у вигляді блок-акордів, пуантилізм, поліфонія пластів, кластери).

Всі ці й інші фактурні форми, віднайдені в академічному пласті, реалізуються в стилістиці новітнього джазу (приблизно з кінця 50-х років минулого століття), де представлений різнобарвний спектр гармоніко-фактурних закономірностей, що збагачуються якістю сонорності.

Її впровадження в «саунди» (темброво-звукові форми) сучасного джазу обумовлене прагненням імпровізаторів (як і їхніх сучасників – композиторів академістів) «...найповніше виявити і показати у всьому розмаїтті інтенсивно

розширювану картину навколишнього світу, бажанням більш безпосередньо увиразнити розмаїття його фарб, втілити все багатство емоційної і духовної подоби людини нашого часу» (О. Маклігін [99, ст. 130]).

Звукова якість (сонорність, мовою джазу – «саунд») стає провідною метою імпровізаторського процесу, в якому джазменіві потрібне володіння основами формо- і фактурутворення, похідними зі знання композиції. Зближення імпровізації і композиції в джазі – закономірний процес, який історично дзеркально відображає практику минулих сторіч, коли становлення композиції відбувалося через її зв'язок з імпровізацією (свого роду «стала» імпровізація, наділена цілим рядом перехідних форм – від часткової, «пов'язаної» до повної, такої, що реалізується окремо як письмова або усна форми).

Таким чином, питання про поетику джазової імпровізації може бути вирішеним на основі: а) загальних даних про природу імпровізаційного мислення в музиці, б) виявлення стиле-видових особливостей імпровізації – інструментальної, вокальної змішаної, в) з урахуванням стилістики окремих видових форм імпровізування (скет-імпровізація, фортепіанна, саксофонова, трубна, електрогітарна і т.д. імпровізації), г) вивчення індивідуально-імпровізаторських стилів окремих творчих постатей.

Розкриттю цих складових джазо-імпровізаційної творчості присвячено наступні два розділи даної дисертації, в яких розглядається, відповідно, стилістика джазо-фортепіанної імпровізації та її перетворення в індивідуальному стилі Ч. Коріа.

Висновки до Розділу 1

Мистецтво музичної імпровізації має багатотисячолітню історію. Найнадійнішими критеріями його класифікації виступають музичні пласти (за В. Конен) – перший (фольклорний), другий (академічний), «третій» (побутово-розважальний). На цій підставі в даній дисертації запропоновано

наступну класифікацію етапів становлення та розвитку музично-імпровізаційного мистецтва: 1) фольклорного; 2) перехідного (імпровізаторсько-композиторського); 3) новітнього (ренесанс та синтез двох попередніх).

Виходячи із сутності імпровізації, яка є процесом одночасного створення і виконання музики, у дисертації запропоновано дефініцію поняття «виконання-імпровізація» – акту музикування, що виникає на основі синерезису цих двох складових музичного мислення у їхній одночасній дії і не передбачає текстових позначень (нотних або будь-яких інших).

Homo ludens – Людина, що грає – є субстанцією, спільною для обох проявів музичної гри з тією різницею, що імпровізація охоплює і композиторську творчість, а виконання є суто інтерпретаційною системою, яка перманентно виходила на рівень співтворчості (композитор-виконавець, або виконавець-композитор). У історико-стильовому вимірі музична імпровізація пройшла два загальних періоди, перший з яких був шляхом від імпровізації до композиції, а другий – його дзеркальним відображенням, тобто зворотнім рухом від композиції до імпровізації. Останнє породжує дихотомію «імпровізація – композиція», яка є особливо актуальною для музики Новітнього часу.

В якості критеріїв розгляду видів музичної імпровізації виділяються (за Е. Ферандом) «технологічні» у вигляді: 1) засобів імпровізування; 2) виконавського складу; 3) фактурних координат; 4) виконавської техніки; 5) масштабів здійснення; 6) форм реалізації. До цього додається (за С. Мальцевим) ще й морфологічний критерій (власне музична чи поєднана з іншими видами мистецтва імпровізація). У даній дисертації запропоновано також розподіл імпровізацій за критерієм музичного складу: 1) монодичного; 2) гетерофонного; 3) поліфонічного; 4) гармонічного; 5) змішаного. Критерій «технології» доповнюється у даній роботі чинниками фактурного-гармонічного процесу у вигляді: 1) мелодичного орнаментування; 2)

ритмічних зрушень; 3) змін кількості компонентів фактурної вертикалі; 4) гармонічного варіювання; 5) ладової модуляційності.

Суттєвими для розгляду імпровізації є і стиле-видовий критерій – інструментальний, вокальний, вокально-інструментальний, а також властивості матеріалу, на якому вона будується, що узагальнено поняттями «імпровізація на тему-образ» та «імпровізація на тему текст».

Джазова імпровізація у цілому вкладається у всі ці критерії, але має і власну специфіку, відображану на рівнях комунікації та естетики. Перше (комунікація) у дисертації розглянуто на базі двох джерел: 1) «мнемоніки» (фактор пам'яті джазменів); 2) «інвенції» (фактор винаходу). Друге (естетика) у поєднанні з першим відображує рух джазових парадигм у напрямі від «реалістичних» до «феноменологічних» (за О. Соловйовим).

Зазначено, що джазова імпровізація у сучасних умовах не є автономним явищем, а асимілюється до процесів виконавсько-композиторського музикування, де вона набуває рис енциклопедії «всесвітньої музики» (за О. Лубяною), а її дослідження повинні базуватися на: 1) загальних даних про імпровізацію в музиці; 2) її стиле-видовому розподілі; 3) стилістиці окремих форм і різновидів; 4) вивченні ключових імпровізаторських стилів.

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИКА ДЖАЗОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

2. 1. Жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу: теорія питання

З-поміж варіантів інструментально-видових форм імпровізації в джазі вирізняється така особлива, як фортепіанна. Її типологічні характеристики полягають у цілому ряду констант і змінних значень, на які слід вказати окремо.

По-перше, фортепіано (у широкому розумінні – клавір) є універсальним інструментом гармонічного багатоголосного типу, однаковою мірою пристосований для виконання музики найрізноманітніших жанрових форм і фактур.

По-друге, фортепіано в руках одного виконавця є багатоголосним «міні-оркестром» (так цей інструмент називав і мислив один із видатних композиторів-піаністів – Ф. Ліст). Сам виконавець постає, водночас, в ролі немов диригента, керівника такого «оркестру».

По-третє, фортепіано в його класичному варіанті конструкції (Б. Крістофорі) є інструментом ударно-молоточкового типу, до якого лише через певний час було додано механізм подвійної репетиції (С. Ерар), що забезпечує можливість зв'язаної «легатної» гри.

Органологія фортепіано – інструмента, найбільш «віддаленого» від вокально-голосового прототипу, а звідси – і якість універсальності, містить і протилежну якість – специфіку. «Образ» фортепіано (Л. Гаккель [30]) містить зазначені дві сторони, що знаходяться в діалектичному співвідношенні: універсалізація інструмента відбувається шляхом «поглиблення» його специфіки і її «подолання» (Є. Назайкінський [113, с. 91]).

Фортепіано у своїй еволюції характеризується двома основними етапами, причому обидва відобразились і в джазі. Йдеться про два типи фортепіанного інтонування – а) ударно-акомпанементний, ритмічний і б)

співучо-мовний, мелодичний. Одним із перших композиторів-піаністів, хто створив образ мелодичного («співаючого», немов би говорить) фортепіано був Ф. Шопен, творчість якого не випадково привертає до себе увагу багатьох джазових піаністів, зокрема Б. Еванса (США), В. Неселовського (Україна, США), Л. Можджера (Польща).

Зокрема, Ф. Шопену належить узятий на озброєння джазменами 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 (С. Школяренко [181, с. 9]).

Проте це – лише «окремий випадок» втілення у фортепіанному джазі шопенівської фактури. Тут більш значуща інша якість, перейнята джазовим піанізмом від академічних зразків, приналежна до царини естетики і поетики художнього вислову. У руках піаністів, починаючи від романтиків ХІХ століття «... молоточковий клавішний інструмент немов “заговорив”. Його звучання набуло гнучкої, відповідної виразності людського мовлення пластичності, мінливості, щоякнайширшу амплітуду можливостей для передачі якнайтонших емоційних відтінків» (Л. Касьяненко [63, с. 71]).

Це втілюється через фортепіанну фактуру, представлену не тільки в композиторських текстах, але і в джазових імпровізаціях. Підхід до фактурного комплексу фортепіано в джазі є, як і в академічному фортепіанному виконавстві, реально-звуковим, оскільки «таємниці» фактурного викладу навіть в деталізованому композитором нотному тексті до кінця не розкриваються. Підхід до фортепіанної фактури з боку виконавства (як академічного так і джазо-імпровізаційного) представлено у визначенні С. Давидова: «Фортепіанна фактура – це художньо обґрунтована організація (об'єднання) інтонаційно-мовних компонентів багатоголосі музичної тканини в системі їх функціонування в координатах простору, глибини і часу, детермінована технолого-фонічною специфікою інструмента (фортепіано), а також особливим типом творчого мислення, обумовленого

досвідом виконавської практики і психофізичними якостями особистості піаніста як професійного композитора або імпровізатора» [43, с. 7].

У даному визначенні втілились, з одного боку, загальні уявлення про фактуру в музиці (Є. Назайкінський [114]; Г. Ігнатченко [52]; В. Москаленко [112]; В. Холопова [167]), з іншого боку, відомості про інструментально-видові стилі (стилі інструментів). Як приклад можна навести загальне визначення, запропоноване в дисертації О. Жерздева стосовно стилів інструментів: «Стиль інструмента – особливий різновид видового стилю, що визначається способом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими і виконавськими стилями, які в сукупності зберігаються в пам'яті інструмента як артефакту культури і відроджуються в конкретних композиціях та їхніх інтерпретаціях» [49, с. 8]. Автор визначення говорить про композицію, хоча все це стосується й імпровізації, імпровізаційно-видового інструментального стилю, зокрема, фортепіанного.

Важливим аспектом дослідження інструментального стилю є критерій, означений в назві даного підрозділу дисертації як «жанрово-стилістичний комплекс». Йдеться про феномен «жанрова стилістика музичного твору», що виникає немов би на перетині жанру як «категорії-екстраверта» і стилю як «категорії-інтроверта» (В. Холопова [166, с. 222]). «Стилістика», долучена до змістовної тріади «стиль – жанр – форма», лише на перший погляд є похідною від «стилю» і містить в собі властивості жанру, до того ж, навіть у значній мірі, оскільки будь-який автор (у нашому випадку – імпровізатор) орієнтується завжди на «загальне», втілюючи його особливості індивідуально.

В результаті виникає оригінальна дефініція даного явища і поняття, запропонована в дисертації Є. Чорної: «Жанрово-стилістичний комплекс музичного твору – явище, проміжне між жанром і стилем, що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних першоджерел музики, при якому жанр втілює стабільну, типологізовану, а

стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, який через слухове сприйняття відсилає до вищих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а в підсумку – до їх “концентрату” – стилів автора і виконавця» [172, с. 7].

Підключення до поняття «стилістика» прикметника «жанрова» відноситься не тільки до композиції та її інтерпретації, але і до імпровізації, у тому числі і джазової. Питання про жанрову форму джазових імпровізацій, про саму її наявність є достатньо мало дослідженим. Одним із небагатьох досліджень, в яких постає це питання, є дисертація О. Воропаєвої про джазінг як форму перетворення (оджазування) класики (академічної музики) в джазовому мистецтві. Автор відзначає, констатує факт недостатньої вивченості джазо-імпровізаційної жанровості, що «... незважаючи на багатоскладовість та нестійкість жанрових різновидів джазу як імпровізаційного мистецтва, вони все ж існують, хоча й у певній “третьопластовій” специфізації» [28, с. 5].

На думку автора наведеної цитати, до джазових жанрів можна зарахувати сольні та ансамблеві імпровізації в стилях *swing* і *bebop* (родовий підрозділ джазових жанрів за функціональним критерієм – способом виконання), а також саму структуру «теми з варіаціями», запозичену імпровізаційним джазом із практики академічної композиції і фольклорної інструментальної музики [там само]. Сюди ж можна зарахувати і свого роду первинні жанри, котрі складають у сукупності доджазові види «третьопластового» музикування – *blues*, *ragtime*, а у витоках – *spirituals* і *gospel*'s.

Жанри в умовах джазової імпровізаційної семантики не набувають свого академічного значення, до того ж, як у множині – жанри як роди, групи, «класи» музично-художніх явищ, так і в одиничному вимірі – жанри як «матриці», «моделі», за якими створюється музика (Є. Назайкінський [115, с. 94–95]). Специфіка жанровості в імпровізаційному джазі зближується з другим із цих значень (жанр як «матриця»), оскільки тут йдеться не про

«жанрову систему як таку», а про «семантико-структурні різновиди всередині цієї системи», означуваних як «жанрові форми» (О. Воропаєва [28, с. 5]).

У цьому понятті, на думку автора, фіксується певний зв'язок (або ознаки зв'язку) «сталих архітектонічних конструкцій» з тими жанрами, «крізь призму яких їх втілено» [там само]. Для імпровізаційного мистецтва джазу, як убачається, найбільш влучним є загальноестетичне уявлення про жанр як про «кристал, через який аналізується життя» (В. Шкловський [180]). В орбіту інтересів джазу і його представників спочатку потрапляли різні «теми», наділені як глобальним, загальнолюдським, так і конкретно-музичним, «технологічним» сенсом, а аналітична функція джазу виявляється в його «швидкому реагуванні» на зміни чинників, котрі впливають на нього, що і втілено в джазовій полістилістиці як атрибуті сучасної джазової імпровізації.

Два різноспрямовані процеси, спостережувані в мистецтві джазової імпровізації – з одного боку, «академізація», що зближує імпровізацію і композицію, з іншого боку, «естрадизація», що виводить джаз на рівень поп-музики з її масовою стандартизацією – вплинули на жанрово-стилістичний комплекс цього мистецтва, в якому складно переплелись різні першоджерела і складові, приналежні до системи стилістики музичного твору (під твором, як вже наголошувалося раніше, можна розуміти і його «усний» текст – імпровізацію-виконання).

У поєднанні понять «жанровість» і «стилістика» важливим є і момент розуміння значення другого з цих термінів, яке набуває значення, постаючи в одному ряду з таким категоріям глобального рівня, як «стиль» і «жанр». Тому, кажучи про джазо-фортепіанну стилістику, доцільно зупинитись на тих значеннях, які Є. Назайкінський [115, с. 139] виділяє в самому терміні.

Передусім, стилістика є наука про стиль, що охоплює всю сукупність пов'язаних із ним знань, понять, методів. Йдеться не про вчення про стиль взагалі, а про теорію, що відноситься до внутрішньої будови якого-небудь

конкретного стильового об'єкту. Під стилістикою розуміються «формально-мовні» засоби втілення задуму автора (композитора, виконавця, імпровізатора), перш за все його жанрової сторони як найбільш узагальненої й естетично значущої.

Продовжуючи характеристику змісту терміна, варто вказати, услід за Є. Назайкінським [115, с. 140], на три його «грані», котрі постають рівні як самого об'єкта, так і його вивчення. Перша «грань»: стилістика – певна сторона художнього тексту (у тому числі і джазового). Друга «грань»: стилістика – сукупність прийомів і методів, характерних для творчості автора, який створив текст (додамо – й автора-імпровізатора). Нарешті, третя «грань»: стилістика – теоретична дисципліна, яка вивчає явища і процеси стилістичного змісту музичного твору (у тому числі і імпровізаційного фортепіанно-джазового).

З усіх цих «граней» стилістики для вивчення музичного тексту – нотного або звукового – найбільш значущою є перша. Кажучи про це, Є. Назайкінський наводить приклади саме фортепіанної музики: «У кожній фортепіанній п'єсі Бетховена, в будь-якій мініатюрі Ф. Шопена стиль і жанр проявляють себе і як загальне в частковому (що безпосередньо втілюється у визначеннях типу «бетховенська соната», «шопенівська мазурка») і як часткове в загальному, якщо смислова структура твору визначається не тільки тональним планом, тематичними процесами, але і варіаціями жанрових і стильових нахилів» [там само].

Для аналізу джазових фортепіанних імпровізацій, що розуміються як жанровий-стилістичний комплекс, важливим є сам принцип укладеного в них авторства – імпровізатора, який постає як творець і виконавець в одній особі, причому, одночасно. Важливо підкреслити, що йдеться в цих випадках не про «стильовий», а про «стилістичний» аналіз, оскільки сам суфікс «іст» «напрямку відноситься до творчої індивідуальності, до майстра, який оперує жанрами та стилями у своїх творах» [115, с. 141].

Кажучи про фортепіанний джаз в аспекті теорій імпровізації та інтерпретації, слід торкнутися і такого питання, як полістилістика. Йдеться про те, що, як наголошується І. Севериною – автором вступної статті до методичного посібника Р. Столяра з техніки сучасної імпровізації [152] – це мистецтво нині вбирає в себе найрізноманітніші першоджерела і форми вислову, включаючи розширену тональність, пуантилізм, сонористику, алеаторику, мінімалізм, додекафонію, серіалізм, симетричні лади, музику бароко, індійську класичну музику, мугам і власне джаз [152, с. 4].

У комплексі все це і складає полістилістику, визначення якої було запропоновано Ал. Шнітке в доповіді на VII Міжнародному музичному конгресі [184]. У понятті «полістилістика» вирізняються дві сторони – стильові цитати і стильові алюзії. Перша означає технічний прийом, заснований на колажі – свідомому виборі автором (або імпровізатором) послідовності музичних фрагментів, організованих за принципом мозаїки. Друга (алюзії) означає лише «натяк» на «чужу» стилістику, що не виходить на рівень цитування, а немов би розчинений у тексті твору (або імпровізації).

У останньому випадку будь-які музично-художні зразки є полістилістичними, оскільки вони не можуть не включати тих елементів жанрово-стилістичного комплексу, які є в слуховій свідомості і пам'яті композитора, виконавця або імпровізатора. Лише на перший погляд (завдяки етимологічній схожості слів «стиль» і «стилістика») видається, що музикант у своїй творчості репрезентує виключно свій «персональний» звуковий світ. Насправді (особливо – в «чистій» інструментальній музиці) «... особиста манера заміщається найчастіше більш узагальненим жанровим стилем, а тому для музичної персоніфікації виявляється достатньо жанрової “індивідуальності”» [115, с. 142].

«Стилістична палітра» (вислів Є. Назайкінського [там само]) музики, у тому числі, і в фортепіанному джазі, складається з наступних елементів: 1) тем-персонажів (сюди відносяться теми-стандарти та авторські теми), представлених в певних жанрових «шатах»; 2) «вкраплень» стилістики

(цитат) музики інших авторів (або народної музики), включаючи імпровізаторів, які є авторами звукових текстів, зафіксованих на електронних носіях; 3) автоцитат, заснованих на фрагментах власних імпровізацій або композицій, як правило, добре відомих слухачам.

У наявних працях стосовно фортепіанного джазу виразно простежуються три дослідницькі лінії: 1) розгляд джазової фортепіанної імпровізації і композиції в річищі загальних тенденцій імпровізаційного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть (Р. Столяр [152], Н. Широкова [179], І. Бриль [22], Ю. Чугунов [174]); 2) акцент на сучасній творчій ситуації в даній сфері музикування, в якій, немов у дзеркалі, відображені провідні стилістичні лінії попередніх етапів історії джазового фортепіанного мистецтва (О. Лубяная [94], Б. Гнилов [36; 37], *E. Kriss* [224], *J. Mehegan* [229], *J. Valerio* [240; 241; 242; 243], *M. Harrison* [213; 214; 215], *O. Diaz* [202]); 3) увиразнення ключових персоналій у фортепіанному джазі, причому, не лише сольному, але і різних видах ансамблевого (Ю. Кінус [67; 68], С. Давидов [39; 41; 42; 43], Л. Аускерн [12], *B. Dobbins* [204], *J. Reilly* [232], *R. Kelly* [223], *G. Solis* [237], *M. Herzig* [216], *D. A. Duke* [206]).

Автори зазначених праць сходяться на думці про те, що джазо-фортепіанна імпровізація увібрала в себе розмаїтий досвід академічної клавірно-фортепіанної (а раніше – органної) практики, що втілено, зокрема, в області фактури. При цьому фактура, яка у фортепіанному джазі представлена в імпровізаційно-звуковій формі (можливі, щоправда, і різні письмові заготовки та, навіть, нотні тексти, приміром, як у п'єсі Дж. Ширінга «*Get Off My Bach*»), містить завжди тісний зв'язок із жанрово-стилістичним комплексом. У будь-якій джазо-фортепіанній імпровізації за законами музичної стилістики видового рівня можуть бути втіленими «образи» цього інструмента в музиці клавіру і власне фортепіанної різних епох і різного авторства.

Фортепіанний джаз в царині стилістики вбирає в себе «жанрові індивідуальності» (вислів Є. Назайкінського [115, с. 142]) музики найбільш

видатних композиторів-піаністів XIX століття (Ф. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон-Бартольд), проте не у «безпосередній» стилізації, а немов би у вторинному віддзеркаленні, через «п'єси для фортепіано», які у великій кількості творилися і виконувалися в салонах та були означені або сентиментальним або псевдовіртуозним характером (Ю. Кінус [68, с. 4]).

Формування фортепіанної фактури нового типу, де поєднувалося б «оркестровість» і «віртуозність» зобов'язано і численним транскрипціям, що виникали тоді ж на основі переопрацювання найрізноманітнішої музики, включаючи оперну і симфонічну. Прикметно, що в рамках салонної європейської традиції (О. Антонєць [7]), перенесеної на американський ґрунт, виникав і регтайм як передвісник джазового піанізму (Ю. Кінус [68, с. 4]).

Фортепіано як універсальний багатоголосний інструмент гармонічного типу, в принципі, не відразу адаптувалося в джазі. У першоджерелах джазу, означуваних поняттям «регтайм», представлені дві інструментально-жанрові форми – духовий оркестр або брас-бенд (англ., *brass band*) і танцювальний оркестр (англ., *dance orchestra*) [68, с. 5], де фортепіано з цілком природних причин не було присутнім. Місцем його побутування були «салони», в яких виступали мандрівні піаністи, а фортепіано (і модна тоді «піанола» – механічне, «самограюче» піаніно) замінювало ансамбль або оркестр.

За своїми технолого-акустичними властивостями (ударно-клавішна природа, нетемперований лад) фортепіано виявилось мало придатним і для другого першоджерела джазу – блюзу – з його «парадоксальним саундом» (О. Степурко [146]) у вигляді «брудних тонів» (англ., *dirty tones*). Фортепіано інтегрувалося в джаз епохи свінгу на засадах цілого ряду компромісних рішень, наприклад, використання кластерів замість «блюзових нот» (Ю. Кінус [68, с. 4–5]).

У свінгуванні, представленому в бендах «класичного» джазу (Д. Еллінгтон, К. Бейсі), фортепіано виконувало дві фактурні функції, постаючи: а) як гармонічний і ритмічний інструмент, який підкреслює

тактові долі акордами, – «ліва рука аналогічно басу і великому барабану, права рука аналогічно банджо або гітарі», б) як сольо-мелодичний інструмент, такий, який долає вихідну «перкусивність», що надалі стало «домінувати в сучасному джазі» (Ю. Кінус [68, с. 6]).

«Мелодична гра» (Ю. Кінус) слугувала основою формування трьох параметрів розгляду джазового піанізму, що заявив про себе повною мірою в епоху раннього свінгу. Це: 1) аспект різних джазових стилів (регтайм, блюз-піано, бугі-вугі, «Гарлем-піано-стиль»); 2) чинник «технології» фортепіанної гри, безпосередньо не пов'язаний з жанровими стилями (страйд-піано, стomp-піано, фортепіанний стиль труби, стиль «зв'язаних» рук); 3) чинник «персони» – стилю конкретного джазового піаніста, що став чи не провідною складовою джазо-фортепіанної імпровізації, починаючи з представників «нью-орлеанського фортепіано», які прагнули до синтезу регтайму і блюзу (Ю. Кінус [68, с. 6]).

Всі вказані три тенденції означали, з одного боку, засвоєння джазовим піанізмом стилістики класичних зразків, з іншого боку, формування власних «інтроджазових» закономірностей фортепіанної фактури, яка в творчості кожного видатного джазмена-піаніста збагачувалася новими стилістичними прийомами.

Врешті фактуроутворення у сфері джазо-фортепіанної імпровізації (а також і композиції, якщо йдеться про які-небудь види її фіксації) зводиться до трьох основних типів (С. Давидов [43, с. 9]): 1) іманентно-фактурного (специфічного), властивого безпосередньо джазовому жанру (фактурні формули бугі-вугі, деякі прийоми страйд-піано і бібопу); 2) адаптованого (специфікованого), такого, що походить із перетворення в джазовому піанізмі фактурних прийомів, пов'язаних з традиційним фольклором та іншими інструментами – як академічними, так і фольклорними; 3) «трансдукційно-редукційного», запозиченого з академічної художньої системи.

Застосований С. Давидовим термін «трандукція» у поєднанні з «редукцією» означає, фактично, стилізацію під відповідні зразки академічної фортепіанної фактури. Наприклад, у ранніх зразках фортепіанного джазу (перші три десятиліття ХХ століття) в імпровізаціях превалював принцип гомофонно-гармонічної фактурної диспозиції у вигляді ведучої мелодії та акомпанементу. Проте він одразу ж виявлявся «переінтонованим», немов переозвученим (звідси термін «трандукція»), що наочно втілено в техніці страйд-піано, де представлена похідна з фольклору «крокуюча» формула акомпанементу, а у верхньому пласті викладу чергуються акорди та орнаментальні мікроімпровізації на їх основі.

Підкреслюючи значення фактури в джазовій фортепіанній імпровізації не слід забувати і про те, що будь-які фактурні рішення імпровізатор здійснює спонтанно, оскільки фактура не є його головним об'єктом уваги: «Процес фактурного оформлення в імпровізаціях видатних віртуозів зазвичай відбувається підсвідомо, свідомість зайнята у той момент іншими, важливішими речами: випередженням подальшого перебігу, оцінкою того, що відзвучало і звучить у даний момент, згадкою найімпровізованого раніше розділу у випадку його повтору, врешті, образними уявленнями» (С. Мальцев [102, с. 21]).

Відмінна особливість фортепіанно-імпровізаційної фактури – поєднання складності і зручності, обумовлене стилем піаніста-віртуоза, який береться за імпровізацію на певний матеріал – чи то запозичений, а чи власний. У цьому плані важливим є аспект компенсаторики, ознаки якої присутні в будь-якій фортепіанно-імпровізаційній фактурі, чим вона і відрізняється від неімпровізаційної, складеної, за твердженням С. Мальцева, «за столом» [там само].

У такій фактурі важливим є позиційний аспект, втілений у положенні рук імпровізатора: якщо в одній з партій, зокрема, в партії правої руки піаніста, спостерігаються реєстрові перенесення і «пурханья», то інша рука (інша партія) «знаходиться у контакті з клавіатурою, “тримається” за неї»

[102, с. 21]. Такий принцип фортепіанно-фактурної організації надзвичайно характерний для поліфонічного джазу (бароко-джаз, фортепіанний диксиленд-джаз), де, разом із традиційними формулами (регтайм, блюз-піано, бугі-вугі, «Гарлем-піано-стиль», страйд-піано, стонп-піано, фортепіанний «стиль труби», стиль «зв'язаних рук»), вагому роль відіграють особисті знахідки видатних майстрів.

Наприклад, наводячи зразок нотної розшифровки фрагмента з фортепіанної імпровізації Б. Еванса, С. Мальцев [102, с. 53-54] відзначає, що при дотриманні імпровізатором принципу «строгих варіацій» на гармонічну сітку і незмінну синтаксичну структуру, він будує свою імпровізацію за принципом «запитання-відповідь», збагачує фактуру прихованими голосами, обираючи з акордових поєднань ті звуки, які уможливають утривалення і урізноманітнення імпровізаційного процесу, створюючи «мережану» поліфонічну тканину.

Фортепіано як універсальний багатоголосний інструмент надає імпровізатору-джазмену широкі можливості створення «багатоповерхової», «стереофонічної» по загальному саунду фактури. Для цього потрібна велика індивідуальна майстерність, пов'язана з особливим феноменом – «слухаючою рукою» піаніста-імпровізатора (термін, що вживається С. Мальцевим, [102, с. 13]), здатного одночасно (симультанно) представити подумки і втілити в реальному звучанні свій інтонаційний задум.

Кожен із видатних джазових піаністів додав свій внесок до цього мистецтва: «Джелі Ролл» Мортон вперше поєднав регтайм і блюз; «Каунт» Бейсі створив стиль точно вивіреної фортепіанної гри; А. Тейтум один із перших відобразив на фортепіанній свінг з піаністичною віртуозністю. До цього переліку знахідок і досягнень можна додати, услід за Ю. Кінусом [68, с. 6], блискучий піанізм О. Пітерсона, контрапунктичну камерно-музичну манеру Л. Трістано, «затягуючі» мелодії правої руки Е. Гарнера, синтез академічної і популярної музики у Д. Брубєка.

Сучасні джазо-фортепіанні стилі, не зважаючи на їх позірну еклектичність, також в основі містять творчі знахідки видатних піаністів – Т. Монка, Дж. Льюїса, Х. Сильвера, Б. Еванса, С. Тейлора, М.-К. Тайнера. Сюди ж можна зарахувати і «найуспішніших піаністів сімдесятих років» [там само], котрі є лідерами в створенні «енциклопедії» (Л. Аускерт [12]) фортепіанного джазу і до нині – К. Джарретта, Ч. Корія, Х. Хенкока.

Можна назвати також імена Г. Рубалькаба, Р. Гласпера, Б. Мелдау, В. Неселовського, згадуваного Ю. Кінусом французького піаніста Р. Клайдермана, який створив сольні «інтимно-ностальгічні» п'єси, що перебувають немов на межі між імпровізаціями і композиціями [68, с. 7]. У сучасному фортепіанному джазі, особливо американському (музикознавці США, зокрема, У. Хічкок [218], вважають джаз приналежністю академічної національної музики) відбувається процес зближення імпровізації і композиції, який може бути представлений як у домінантно-композиторському варіанті (як *Rhapsody in Blue* Дж. Гершвіна), так і в домінантно-імпровізаторському (імпровізації за «заготовками», зокрема, джазінг-імпровізації Ч. Корія на моцартівську тему, В. Неселовського на теми Й. С. Баха і Ф. Шопена та ін.).

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 (Ю. Кінус [68, с. 7]).

Весь такий багатоликий «сплав», а іноді й еклектичний конгломерат, є в сукупності матеріалом сучасного фортепіанного джазу, дослідження якого на аналітичному рівні можливо лише в умовах індивідуально-особистісного чинника – «персоналізації». Разом із тим, у фортепіанному джазі, як і в інших сферах музичної практики, особистісні прояви завжди пов'язані з колективними, у зв'язку з чим необхідним постає не лише теоретичний, але і

історіографічний підхід до досліджуваного феномена, про що йдеться в наступному підрозділі даної праці.

2. 2. Еволюція джазової фортепіанної стилістики: історіографічний екскурс

Як вже наголошувалося, в сучасній джазології представлені різні підходи до мистецтва джазу, його естетики й поетики, видових стилів у вигляді інструментального, вокального і змішаного музикування. Найменше розробленим представляється питання щодо історичної стилістики і похідних від неї критеріїв класифікації джазової фортепіанної імпровізації, що складає основний предмет вивчення в даному підрозділі дисертації.

Історія джазу і його фортепіанної складової свідчить, що дане мистецтво, з одного боку, стрімко розвивалося і дуже швидко набувало різних форм виразу, з іншого боку, внаслідок такої стрімкості багато явищ (особливо, в сучасному джазі) навіть не встигали закріпитися, оскільки «не вистачало часу на відповідне засвоєння попередніх досягнень» (Ю. Кінус [68, с. 55]).

Першоджерела фортепіанного джазу зазвичай пов'язуються зі стилем, означуваним терміном «регтайм» (англ. *ragtime*; буквально «розірваний час»). Цей жанр (саме як жанр визначає регтайм у своїх коментарях у книзі Дж. Коллієра В. Озеров) склався в останній чверті XIX століття в США на основі фольклорного музикування «під впливом деяких архаїчних різновидів негритянської інструментальної музики, а також менестрельних пісень (*кунсонг*) і танців (*кейкуок*)» [72, с. 370]. Первинно цей жанр не був ще джазовим за стилем, а входив до групи «третьопластових» явищ, що розглядаються як першоджерела джазу.

Саме у плані першоджерел джазового мистецтва характеризується регтайм у відомій статті (і розділі книги) В. Конен [77; 78]. Дослідниця вказує навіть на «епоху регтайму», яка тривала всього лише два десятиліття – з середини 90-х років минулого XIX століття до періоду першої світової

війни [78, с. 134]. Регтайм у цьому його історичному варіанті був надбанням, загалом, білих музикантів – «мандрівних піаністів» (англ. *itinerant pianist*), які були і залишаються безіменними, але про творчість яких можемо судити у наш час по роликах для механічного фортепіано, де збереглися записи імпровізаційних регтаймів, що вже тоді стали близькими до професійних композицій, презентованих немовби в усній формі.

У такому, вже, так би мовити, «готовому» виді регтайм до 20-х років минулого століття став активно впроваджуватися у власне джаз, вплинувши на всю його стилістику, зокрема, на диксиленд і новоорлеанський стиль [72, с. 370]. Завдяки своїй оригінальності й «третьопластової» за генезою яскравості, регтайм швидко «естрадизувався», став одним із найбільш популярних жанрів естрадного джазу, що зникається за стилістикою з поп-музикою.

Водночас, основні параметри регтайму в сфері технології (поетики жанру) здійснили вагомий вплив на всю царину фортепіанного джазу, починаючи від стилю, відомого як страйд-піано і завершуючи сучасними ретроспекціями в історію джазу (особливо, американського). В історії джазу регтайм розглядається як головний напрям у музиці і культурі США на порозі ХХ століття (В. Конен [78, с. 134]).

Адаптація цього «третьопластового» явища до сфери джазу як самобутнього мистецтва, що перебуває на межі між професіоналізмом і маргінально-побутовою специфікою, було органічним і природним завдяки цілому ряду закономірностей, властивих як безпосередньо регтайму, так і зразкам джазових імпровізацій класичного типу. Важливо підкреслити, що це були саме фортепіанні імпровізації-варіації, виконувані за нормативами регтайму, згідно з його естетикою і фактурною «технологією».

У сфері естетики регтайм акумулював цілий ряд характерних особливостей музики «третього» пласта, актуальної для межі ХІХ – ХХ століть, причому, не лише на його батьківщині, в США, але і в Європі. Це: «загальна естрадна подоба»; «блискуча віртуозність», похідна з

танцювальних і інструментальних номерів менестрельних комедій; «панування гумору» в його характерному, найчастіше гротесково-іронічному виразі; «об'єктивність вислову», свого роду емоційна відчуженість; «завершеність форми», що зближує регтайм з академічною композицією малої форми; «прийоми, спрямовані на театральну-декоративний ефект», що характеризують обставини і загальний антураж у виконанні регтаймів (В. Конен [78, с. 150-151]).

У фортепіанному регтаймі, а надалі і в похідному від нього стилі страйд-піано, здійснена комплексна універсалізація самого інструмента, що поєднав функції виконання соло та акомпанементу в єдиній фактурі, прообразами якої були: «мелодії менестрельних банджоїстів»; «ударно акцентовані ритми», «синкопування і поліритмія», запозичені з інструментального супроводу до танців [там само, с. 151].

Весь цей стилістичний «конгломерат» немов переплавлявся у фактурі фортепіанного регтайму і його джазового аналога – стилю страйд-піано. Її відмінними рисами стали поєднання академічної салонної фортепіанної музики, відомої в Європі ХІХ століття в межах стилю *brilliant*, з «естрадністю», трактованою не в широкому сенсі – як подача з концертної естради музичного твору, а в сенсі більш вузькому, – як американський «легкожанровий» різновид, що виявлялося безпосередньо в характері звучання – переважно гучному, зумисне грубуватому, динамічно-напористому, «розрахованому на миттєве сприйняття найширшою аудиторією» (В. Конен [78, с. 165]).

До переліку першоджерел регтайму як сукупного явища доджазової і ранньоджазової стилістики відноситься не лише творчість білих «мандрівних піаністів», але і музика піаністів афроамериканців, відома під назвами «*barrelhouse*» (від англ. *barrel* – «бочка») і «*honky-tonk(y) piano*» (на американському сленгу *honky* – «гудіти, галасувати», *tonk(y)* – «побити, побитися»). Ці види «третьопластового» музикування відносяться, з одного боку, до сфери «тупикової культури» (Ф. Гісматов [35]), що перебуває на

маргінесі або навіть за межами художньої творчості, з іншого боку, вони характеризують певний історичний і соціальний «зріз» у суспільному розвитку, в даному випадку, музику американських міських околиць, яка звучала ще на початку ХІХ століття різних розважально-питущих закладах і слугувала єдиним джерелом музичних вражень для міської бідноти.

В царині не тільки фортепіанного джазу, але і всього світового піанізму регтайм і пов'язаний з ним стиль страйд-піано вперше продемонстрували ударне, «перкусійне» трактування інструмента, котре стала провідною в практиці традиційного джазу з його долученням фортепіано як учасника ритм-секції в комбі-складах і симфоджазі. Разом із тим, віртуозна сольна фактура, генетично похідна від регтайму, містила цілий ряд мелодико-ритмічних закономірностей, відмінних від принципу, сформульованого в терміні «реально-безпедальне фортепіано» (Л. Гаккель [30]; В. Сирятський [141]). У фортепіанній стилістиці традиційного джазу представлено й інший «образ» фортепіано, який також закладений в генезі регтайму з його підкресленою віртуозністю в техніці відтворення мелодичних ліній на тлі акомпануючих басів і акордів, сформульований як «ілюзорно-педальне фортепіано» [там само].

Цей образ народжувався у фортепіанному джазі на основі відповідної йому фактурної атрибутики – басів, що «скачуть», у фактурі типу «бас – акорд» (партія лівої руки піаніста); послідовностей октав і акордових паралелізмів (прообраз «блок-акордів»), різних видів арпеджіо, широко «розтягнутих» по клавіатурі інструмента (партія правої руки піаніста).

Як наслідок, складалася стереофонічна картина джазо-фортепіанного звучання, «ядром» якого були потужні октави в басах і, як такі, що відповідають їм, тихіші акорди (початкова фактурна формула), які немов огорталися ажурними пасажами й іншими видами дрібної техніки при збереженні і постійному підкресленні ударності зі зміщеними акцентами та поліритмією, що дозволяє вважати фортепіанний регтайм «моноінструментальною» комплексною моделлю загального стилю *swing*,

який вважається одним із двох мейнстрімів джазового мистецтва, разом зі стилем *bebop*, що змінив його.

Одним зі зразків джазо-фортепіанного регтайму, точніше, стилізації під регтайм, є джазінг-композиція А. Тейтума – одного з творців сольного стилю фортепіанного джазу, виконана на матеріалі фортепіанної «Гуморески» А. Дворжака. Характеризуючи дану композицію, необхідно мати на увазі, що сам по собі джазінг – явище, яке для джазу у прямому розумінні є мало типовим. Як відзначав ще У. Сарджент [137], якого Т. Адорно [2] йменує одним із «найбільш надійних знавців джазу», неможливо оджазувати фугу або симфонію, в яких діють інші, відмінні від джазу стилемовні норми.

Зближення джазінг-композиції з оригіналом можливо лишень на певних загальних підставах, що і продемонстрував у своїй композиції-імпровізації «за мотивами» п'єси А. Дворжака А. Тейтум. Отриманий у результаті «двоавторський» (М. Борисенко Про жанр транскрипції [21]) твір сполучає риси імпровізації в стилістиці регтайму і страйд-піано та композиції в жанрі гуморески як академічної п'єси-мініатюри.

Спорідненість даних жанрових форм є очевидною, що дозволяє О. Воропасвій вважати досвід А. Тейтума органічним перетворенням в джазо-фортепіанному вираженні особливого різновиду джазінга, означуваного як «джазінг-обробка» [28, с. 11]. Формою цієї «обробки» слугували інструментальні «куплети-варіації», похідні від регтайму та які стали основою варіацій-імпровізацій на матеріалі «третьопластових» *evergreens*.

За рівнем вагомості у формуванні першоджерел фортепіанного джазу, крім мистецтва регтайму у широкому розумінні, слід вказати на вже згадувані стилі «барел-хауз» і «хонкі-тонк(і) піано», а раніше – стиль, що існував на початку XIX століття на півдні США, під назвою «джиг-піано», що заклав підвалини стилістики бугі-вугі (Ю. Кінус [68, с. 27]).

Ці стилі і відповідна їм фактурна «технологія» мали одну головну відмінну особливість своїх саундів – опору на афроамериканський «ідеал звучання» (Ю. Кінус [там само]), що характеризується гучною і ритмічною музикою зі змінною акцентністю, тривалими повторами остинатних ритмоформул, ефектними тремоло і репетиціями на окремих звуках і акордах, достатньо повільними і помірними темпами у відтворенні маршів і танців на інструменті, який, до того ж, втілював маргінальне походження виконуваної ним музики. Це були «розхитані», погано настроєні піаніно і навіть роялі, які, до того ж, часто застосовувались як «приготовані», але не в академічному сучасному сенсі (Р. Столяр [152, с. 100]), а в побутовому – на струни клали різні предмети, папір або картон, а якщо це був рояль, то навіть і пивні кухлі [68, с. 29].

Надалі елементи цих стилів у безпосередньо джазі стали поєднуватися з блюзовими формулами вокального походження, а в цілому, в сфері свінгового саунду вони слугували основою формування такого його атрибуту, як фразування *off-beat*, що втілює афроамериканську генезу багатьох доджазових і власне джазових форм музикування, у тому числі і фортепіанного.

Слід підкреслити і зв'язок доджазового і ранньо-джазового «препарованого» фортепіано з явищем «парадоксального саунда», властивого для вокально-джазової скет-інтонації, проте представленому і в інструментальній сфері. Синтези блюзу і регтайму як першоджерел джазу, варіанти поєднання стилів доджазового піанізму, в яких передбачалися прийоми подальшого функціонування вже власне джазового мистецтва фортепіанної гри-імпровізації, істотно збагатили фактурну стилістику і техніку даного мистецтва.

«Рецидиви» (у доброму сенсі цього слова, у вигляді творчих римейків) ранніх форм джазо-фортепіанного музикування характерні для американського джазу перших двох десятиліть ХХ століття. Зокрема, стиль

«*honky-tonk piano*» тоді став визнаватися вже як джазовий, що сполучає риси регтайму і раннього блюзу.

Відсутність демаркаційної лінії між фортепіанними стилями доджазової і власне джазової епохами – характерна особливість цього мистецтва, що визначає його перехідну функцію від «третьопластовості» (і навіть фольклору) до нової форми професійного академічного музикування, якою став джаз, починаючи з другої половини ХХ століття. Саме тому в джазі, у тому числі і фортепіанному, з самого початку відбувалось поєднання різних стильових і стилістичних першоджерел, що періодично відроджуються надалі вже як стилізації.

Першим зразком джазової репрезентації зазначеної стилістики вважається композиція «*honky Tonk Train Blues*» Мід «Лакс» Льюїса, записана в 1927 році. В ті роки в США сформувалася ціла плеяда афроамериканських піаністів, які працювали в цьому змішаному стилі. Серед них – Р. Перрімен («*Speckled Red*»), «Кау Кау» Давенпорт, Ю. Монтгомері («*Little Brother*»), «Чемпіон» Дж. Дюпрі; білі піаністи – Дж. Зак, Ф. Мелроуа [68, с. 29].

Ранні «формули» (мають на увазі назви) стилів фортепіанного джазу багатозначні за змістом і вживаються зазвичай в досить відстороненому значенні, без комплексного уявлення про саме явище. Це пов'язано, з одного боку, зі специфікою джазу як імпровізаційного мистецтва, що містить як провідний компонент спонтанність, з іншого боку, з особливостями особистостей джазменів, більшість з яких були самоучками і займалися практикою, мало утруднюючи себе її теоретичним осмисленням.

До переліку таких «розмитих» за змістом понять зі сфери джазо-фортепіанної термінології початку і перших двох десятиліть ХХ століття відносяться «стомп-піано» (*stomp-piano*). Англійське слово «*stomp*» означає «тупати», в даному випадку, «відбиваючи такт» музики, що звучить. У сфері технології даний стиль, представлений у «класичному» варіанті в творчості лідера чиказького джазового об'єднання «Джеллі Ролл» Мортон, відрізнявся

тривалими повторами характерних ритмічних фігур, які реально супроводжувалися притупуванням як самих виконавців, так і слухачів-танцюристів [68, с. 30].

Надалі даний стиль як би розчинився в техніці джазового свінгу і став означати в ньому «стомпінг» (*stomping*) – прийом, спрямований на динамічне нагнітання і посилення внутрішньої метроритмічної конфліктності, що означає немовби «тупання на місці» перед кульмінаційним «вибухом» [там само, с. 31].

Як бачимо, в характеристиках стилів і стилістик фортепіанного джазу слід вирізняти не лише чітко окреслені етапи, що свідчать про єдність естетики і поетики, але й окремі тенденції, представлені як внутрішні «вектори», шляхи формування джазо-фортепіанної фактури, які надалі стали інгредієнтами власне джазо-фортепіанних стилів. У цьому плані після періоду, в якому провідною естетикою і поетикою був регтайм в його фортепіанному вирішенні, вирізняється стильовий період, означуваний як блюз-піано (*blues piano*).

Значення блюзу (цим терміном позначаються в джазології, з одного боку, світські пісенні жанри в творчості афроамериканців, з іншого боку, створені на їх основі структурні моделі для джазових імпровізацій, що складаються з 12-ти тактів і типових гармонічних схем усередині них) у фортепіанному блюзі, як і в більш ранніх зразках цього мистецтва, увиразнюється в цілому комплексі художніх і технічних прийомів, які склалися немовби колективно.

Блюзове інтонування на фортепіано було процесом досить тривалого становлення, в якому жоден зі стилістичних елементів не досяг «утвердження відразу», не був «відкриттям якого-небудь одного артиста» [68, с. 33]. Блюзовий «спів на фортепіано» як стильова тенденція формувалося зусиллями багатьох джазових піаністів, кожний з яких у своїх імпровізаціях відкривав в ньому щось своє, індивідуально-характерне, що здобувало потому «іменне» позначення.

Разом з тим, блюз був і залишається дотепер сукупним і різностороннім явищем, в якому поєднуються першоджерела фольклорної афроамериканської культури («сільські» блюзи) її міських варіантів, «естрадного блюзу», що виник на пісенно-танцювальній основі шляхом комерціалізації, яка завжди супроводжувала джаз на шляху його становлення і розвитку. Все це втілено і в технології стилю «блюз-піано», який може бути представленим у двох варіантах – а) сольному, б) у вигляді акомпанементу вокалістові (або іншому інструменталістові).

Найстійкішими в стилістичному плані у фортепіанному блюзі є формули акомпанементу, напряму похідні з першоджерел блюзу як вокально-інструментального жанру. Вони міцно ввійшли до арсеналу джазового фортепіанного викладу, а їх використання завжди виявляє орієнтацію імпровізаторів на блюзову стилістику, до того ж, навіть у тих випадках, коли про це безпосередньо не думає сам музикант, який працює, як йому видається, спонтанно.

До переліку джазових фортепіанних, акомпанементних за генезою, фактурних формул, представлених в партії лівої руки піаніста, відносяться наступні: 1) «крокуючий бас» у вигляді окремих звуків або октав; 2) ламані октави», вживані в більш швидких темпах для надання швидкості руху музики; 3) «бас октав, що котяться» (*rolling-octave bass*), заснований на пунктирних ритмах, який зближує «блюз-піано» з бугі-вугі; 4) бас, представлений однаковими восьмими тривалостями, що виконуються як фон-фігурація; 5) акомпанемент у виді дечим, плавно рухомих і утворюючих контрапункт із блюзовою мелодією, виконуваною правою рукою піаніста (Ю. Кінус [68, с. 36]; С. Давидов [43, с. 9-10]).

Естетика та поетика ще одного джазового фортепіанного стилю – «бугі-вугі», виформованого за першоджерелами і тенденціями, а також у часових параметрах по тих самих «каналах», що і «блюз піано», є, багато в чім, унікальною. Походження цієї назви важко звести до певного одного етимологічного коріння. За витокami цей стиль і означуване його слово

«бугі», пов'язане з фольклором афроамериканців, а у фортепіанній музиці США цей стиль виявив себе на початку ХХ сторіччя, ще в творчості представників стилю «барел-хауз» [68, с. 40].

Надалі стиль «бугі-вугі» поширився і на оркестровий джаз, а його основним «розпізнавальним знаком» стала характерна ритмічна фігура остинатного баса, переміщувана в 12-ти тактових хорусах по висотах I, V і IV гармонічних ступенів. Одним із реальних звукових першоджерел цієї формули вважають стукіт коліс потягу на стиках рейок [там само, с. 39-40], а сам термін «бугі-вугі» став повсюдно вживаним завдяки однойменному танцю, що підтверджується текстом популярної на початку ХХ століття в США танцювальної пісні Дж. Майєра і С. Льюїса «*Syncopated Boogie-Boo*» (ноти і слова пісні були надруковані в 1912 році). У 1928 році з'явилася і фортепіанна п'єса К. «Пайнотоп» Сміта «*Pinetop's Boogie Woogie*», що закріпила назву цього стилю.

Початкові зразки фортепіанного «бугі-вугі» – *fast western piano* – були результатом адаптації до фактури цього інструмента блюзових гітарних імпровізацій і композицій. «Третьопластові» (доджазові) форми фортепіанного «бугі-вугі» представлені в творчості цілого переліку маловідомих нині американських піаністів межі ХІХ – ХХ століть, котрі входили до складу групи, відомої під назвою «*Santa Fe*» (Ю. Кінус називає такі імена, як: «Сон» Беккі, «Блек Бой» Шайн, К. Кастер, Р. Шоу та ін.), які грали в привокзальних кав'ярнях і портових ресторанах [там само, с. 40].

Як і в інших джазових фортепіанних стилях, в історії бугі-вугі спостерігаються свої «вершини» і «падіння». Його розквіт пов'язують із, так званим, чиказьким періодом (друга половина 1920-х – початок 1930-х років). Осередком побутування цього стилю в його сольо-фортепіанному варіанті були вставки в програмах кабаре, в яких «... піаністи повинні були розважати відвідувачів короткими виступами, дотепністю і, перш за все, співом. Тому більшість виконавців зі стильового кола бугі-вугі одночасно були і співаками» [68, с. 41].

Традиція бугі-вугі відродилась в творчості музикантів нью-йоркського Гарлема, які, разом із використанням основної стилістики жанру, похідної від його фольклорних і напівфольклорних першоджерел, збагачували його досягненнями тогочасного піанізму, причому, не виключно джазового, але й академічного. В переліку таких майстрів вирізняється постать одного з корифеїв джазового піанізму – «Каунта» Бейсі, який зумів підпорядкувати стилістику «барел-хауз» і «хонкі-тонк-піано», представлених в «третьопластовому» бугі-вугі, вишуканому і тонкому авторському імпровізаційному фортепіанному джазу як мистецтву професійно-академічного гатунку.

Основним досягненням цього піаніста в стилі «бугі-вугі» вважається «економне використання лівої руки» (Ю. Кінус [68, с. 42]), що уможливило віртуозну імпровізацію у верхніх «поверхах» фактури і виформування на цій основі блискучої техніки правої руки, що стала одним із головних атрибутів сучасного джазового фортепіанного стилю концертного напрямку.

У 50-і роки минулого століття стиль «бугі-вугі», який на певний час втратив популярність у масовій аудиторії, відродився в новій якості. Це було пов'язано з двома чинниками – 1) відродженням бугі-вугі як модного танцю, цього разу, акробатичного; 2) формуванням шляхом розмаїтих першоджерел стилістики нового «третьопластового» феномена – рок-н-ролу, для якого естетика і поетика бугі-вугі була однією з провідних нормативних засад.

Стиль «бугі-вугі» став одним з основних в гармонічній джазовій фортепіанній імпровізації. Він легко адаптується під будь-який інший фортепіанно-імпровізаційний стиль і відповідну до цього стилістику. Достатньо лише ввести облігатну басову ритмоформулу, представлену найчастіше восьмими, зокрема, в пунктирному ритмі (*eight-beat-playing*). До того ж, «стереотипність» басових формул у фортепіанному бугі-вугі відкриває можливості яскравого прояву техніки *off-beet* у верхньому голосі, що будується як фактурні варіації на *basso-ostinato*.

У подібних формах, що походять із практики фольклорного та академічного музикування, будь-яка зміна ритму, темпу, динаміки, фактури, завжди сприймається як оновлення і примушує нас активніше стежити за поступом музичного руху (В. Медушевський [105 с. 162]).

Кажучи про стилістику і формоутворення у фортепіанному джазі не можна оминати увагою і школу, відому під назвою «Гарлем-піано-стиль» (*Harlem-piano-style*). Основною прикметною особливістю цієї школи є її перехідне значення. З одного боку, представники гарлемського фортепіанного джазу знаходилися ще в межах регтайму як доджазової форми музикування. Йдеться про таких відомих на початку ХХ століття піаністів-імпровізаторів, як Лакі Робертс і Джеймс П.Джонсон, які були «останніми видатними представниками минаючої епохи» [68, с. 46].

З іншого боку, в гарлемській школі сформувався вже власне джазовий фортепіанний стиль, що увібрав в себе не лише традицію регтайму, але і елементи таких «маргінальних» стилістик, як «барел-хауз» і напівфольклорне (до того часу) «бугі-вугі», перетворених у новій манері. Її суть полягала, передусім, у відході від стандартів і «кліше», індивідуалізації стилів музикантів, яким завданням мали включення джазу (у даному випадку, фортепіанного) в систему актуального суспільного музикування.

Цей новітній на той час (йдеться про початок ХХ століття) стиль означав суміщення ознак цілого переліку джерел, що втілилось навіть у його різних назвах. Разом із «Гарлем-піано-стилем» його йменують іноді «*Harlem stride style*» і «*Harlem ragtime style*» [там само]. Проте, як представляється, в цих назвах мова йде не про цілісне стильове явище, а лише про його основні складові. Таке розмаїття «імен стилів» у цілому є властивим джазовому лексикону, який формувалася в різних регіонах і країнах, а автори вживаних термінів часто мало піклувалися про їхню наукову точність. Наприклад, термін «страйд» означає не власне стиль, а лише вид техніки лівої руки піаніста (формула «бас-акорд»), представленої і в регтаймі, і в похідних від

нього безпосередньо джазових стилях, що розглядаються в даному підрозділі дисертації.

Першим зразком фортепіанного «гарлем-стилю» був своєрідний сплав блюзу і регтайму, що здобув назву «*Harlem jump*». Це був, фактично, ритмізований різновид свінгу, що вже тоді культивувався афроамериканськими джазовими піаністами. Сенс нової манери виконання-імпровізації полягав у своєрідному співвідношенні акомпанементу, що здійснює функцію *ritmico* (партія лівої руки піаніста) і провідної мелодичної лінії, гостро ритмізованої, однак такої, що в основі має традиційну функцію *cantabile*.

Про ці функції говорив ще один із творців опери – Дж. Каччині, який означав їх співвідношення терміном *spressatura* (див. про це: [222]). Ще при виконанні оперних арій *da capo* співаки дозволяли собі активні імпровізаційні «вторгнення» в композиторський текст, а також, певною мірою, темпову і ритмічну свободу, яку необхідно було стримувати в акомпанементі. Звідси і походить професійна імпровізація в інструментальній музиці, у тому числі, у фортепіанній.

У «гарлемському» фортепіанному стилі, найбільш видатними представниками якого були такі майстри, як У.«Лайон» Сміт і, особливо, Т. «Фетс» Уоллер, набуло довершеності поєднання обох технік: «страйда» в партії лівої руки піаніста (функція *ritmico*) і мелодичної орнаментики, заснованої на блюзовому *cantabile* (партія правої руки).

Традиція такої фактурно-виконавської стилістики, доведеної Т. «Фетсом» Уоллером до довершеності (він, зокрема, першим став залучати децими і повні акорди в акомпанементних формулах «страйда»), була і залишається однією з найбільш знаменних віх в еволюції фортепіанного джазу, про що свідчить творчість таких знакових постатей, як К. Джексон, Дж. Тернер, Ю. Блейк, Д. Еллінгтон, Х. Дункан, Л. Робертс, Д. Лемберт, Р. Саттон (Ю. Кінус [68, с. 47]).

Значення фортепіанного «гарлем-стилю» полягає і в остаточному відході від регламентованих правил регтайму, які «затмарювали» імпровізаційну свободу музикантів, не давали можливості розкритися їхньому індивідуальному уявленню про джаз як мистецтво спонтанної імпровізації. Це стосувалося не лише розмаїття варіантів акомпанементних формул «страйда», але і техніки правої руки джазового піаніста, де сповна втілювався *swing* із його синкопами і своєрідним метроритмічним *rubato*, що відрізняється від академічної темпової агогіки.

Техніка, а також пов'язана з нею естетика фортепіанного «гарлем-стилю», попри те, що вже до 30-х років минулого століття на зміну йому прийшли інші стильові тенденції, здійснили вагомий вплив на всю палітру джазо-стилістичних фарб і нюансів, що охоплюють «трьох китів» будь-якого музичного висловлювання – мелодію, гармонію, ритм. У кожній із цих сфер були віднайдені і затверджені типові якості, розвинені, іноді і заперечувані, в таких стилях, як фортепіанний «стиль труби», «свінговий фортепіанний стиль» і стиль «зв'язаних рук».

У цих стилях, а також у подальшому *modern style*, виформовувався, поруч з їхніми окремими стилістичними особливостями, універсальний джазо-фортепіанний стиль, в якому панівною тенденцією було трактування інструмента як «малого оркестру». Як вже наголошувалося, відношення до молоточкового фортепіано з механізмом подвійної репетиції як до «міні-оркестру», зосередженого в руках одного виконавця, – характерна особливість композиторів і виконавців доби Романтизму, що і було взято на озброєння піаністами-джазменами епохи свінгу.

Виокремлення темброво-регістрової складової в джазовому піанізмі означало, свого роду, повторення академічної європейської традиції, новий «виток» історичної спіралі, коли специфіка інструмента в його достатньо обмежених функціях замінилася на універсалізм, заснований, зокрема, на своєрідному запозиченні саундів і технік гри на інших інструментах.

Для джазового фортепіано, репрезентованого в камерних комбі-складах у межах ритм-секції, таким інструментом була труба – яскравий і повнозвучний інструментальний «соліст», на якій було можливим відтворення різних відтінків вокальної інтонації, покладеної в основі джазової мелодики (блюз). На цих засадах наприкінці 1920-х років у джазовому піанізмі формується «стиль труби» (*trumpet piano style*), вперше представлений у творчості учасника груп «*Hot Five*» і «*Hot Seven*» Л. Армстронга – Е. «Фазера» Хайнса, для якого взірцем була труба цього знаменитого музиканта [68, с. 50].

Відмінними особливостями «стилю труби» були: 1) особливе фразування, що імітує дихання на духових інструментах з типовими октавними або, рідше, акордовими тремоло наприкінці порівняно невеликих побудов; 2) переважання в партії правої руки піаніста одноголосся (або октавних дублювань), що здобуло назву *single note*; 3) встановлення особливого «свінгового» способу гри, який докорінно відрізнявся від попередніх ударно-ритмічних технік, афроамериканських за генезою.

В історії джазу не випадково вирізняється таке поняття, як «ера свінгу». В естетико-комунікативній якості свінг був принципово новим феноменом, що виник на основі: а) визнання джазу як мистецтва «масового споживання», що обумовило превалювання в його стилістиці танцювальних елементів, б) розвитку аматорського фортепіанного музикування, яке вже не могло обмежуватися академічним репертуаром, а віртуозні сольні парадигми автономного типу у виді страйд-композицій були надто складними для любителів (О. Соловйов [145], Ю. Кінус [68]).

Поступ у напрямі певного редукування фактури в стилі «свінг-піано» супроводжувався, за законом компенсації, вишуканішою гармонією і примхливою ритмікою, зокрема, інтенсивним упровадженням хроматики (аж до розширеного ладу), а по вертикалі – елементів політональності (шлях до стилістики *free jazz*). Паралельно, в практику фортепіанного свінгу активно залучається аранжування у вигляді адаптованих перекладень популярної

джазової фортепіанної літератури, що повсюдно видаються у виді нотних збірників.

Чергове зближення імпровізації і композиції, що неодноразово спостерігалось в історії фортепіанного джазу, втілилось в особливому стилі, що здобув назву «Стиль зв'язаних рук» (*locked hands style*). По-іншому цей стиль іменують «стилем блок-акордів», оскільки в ньому широко застосовується «стрічковий» рух (термін Ю. Тюліна [156]) у вигляді різноманітних паралелізмів – інтервальних, а також акордових.

«Винахідником» цього стилю вважається піаніст М. Бакнер, а закріпив його в джазовій практиці знаменитий Дж. Ширінг в п'єсі «*Lullaby Of Birdland*». Сама назва – «стиль зв'язаних рук» – походить від відповідного ефекту, що утворюється акордовими паралелізмами в партії правої руки піаніста у поєднанні з мелодичними дублюваннями в партії лівої руки, даними в синхронному ритмічному русі, немовби у вигляді «зв'язаних рук» [68, с. 52]. Даний стиль є, фактично, фортепіанною адаптацією таких джаз-бендових ансамблів, як відомий квінтет Дж. Ширінга.

Нове трактування фортепіано у всіх трьох стилях 30-х – 40-х років минулого століття – «стилі труби», «стилі свінг», «стилі зв'язаних рук» – було зумовлене переосмисленням самих засад джазового мистецтва, зміною інтонаційних орієнтацій і навіть національно-ментальних домінант у цьому мистецтві. Тоді у фортепіанному джазі виформувалися дві досить контрастні лінії – Гарлема (афроамериканський джаз з його традиційною ритмоударною основою і технікою страйд) і Канзас-Сіті (джаз білих музикантів, орієнтований на танцювальні першоджерела й естрадну стилістику).

Перша з цих стилістик (*jump*) суттєво відрізнялась від другої (*bounce*) за цілим рядом ознак. Це, зокрема, використання фортепіано, що походить із практики джаз-оркестрів, де на той час, завдяки творчості таких майстрів, як «Каунт» Бейсі, усталилась нова функція фортепіано в ритм-секції, яку можна означити як імпровізаційно-мелодичну (сам «Каунт» Бейсі у складі ритм-секції застосовував іноді гру лишень правою рукою) [68, с. 53].

«Нові» тенденції в джазі, що передували формуванню стилю *bebop*, знову, як і раніше, немов накладалися на «старі». Суттєво зростала, зокрема, роль окремих яскравих творчих постатей, які ставали об'єктом наслідування. Так, представник фортепіанного «стилю труби» Т. Уїлсон був визнаним кумиром для таких музикантів, як М. Пауелл і Дж. Бушкін, а також для знаменитого Н. «Кінг» Коула, а своєї кульмінації цей стиль досягнув уже в межах бібопу – у Бада Пауелла [68, с. 53–54].

Середина ХХ століття ознаменувалася в джазі не лише докорінним зламом в його естетиці і поетиці, а також комунікації, але і новою імпровізаційною технікою, яку приніс з собою бібоп. Відоме запитання Ю. Панас'є [122] – «а чи був джаз після бібопу?» – характеризує принципово нову позицію в стилістичному оформленні імпровізацій, починаючи від їхнього матеріалу (авторські теми) і завершуючи синтаксисом (вільні форми, що виходять за межі блюзових «квадратів»).

Зі стилю бібоп розпочинається ера сучасного джазу, що охоплює досить строкату картину явищ, стилістика яких відрізняється головною якістю, означуваною терміном «плюралізм». У мисленні джазменів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть поєднуються різні першоджерела та інтонаційні моделі, які створюють у результаті їхнього поєднання нову комбінаторику. Провідну роль часто відіграють експерименти, спрямовані на пошук нових саундів (електронні інструменти), а також на залучення до джазової фортепіанної імпровізації традиційних фольклорних елементів, похідних від творчості народів світу (мугам, рага і т. д.).

Водночас, широко практикуються стилізації у вигляді «реставрації» традиційних джазових стилів, які, за твердженням ряду джазологів (*J. Berendt* [195; 196], *L. Feather* [208; 209]), утілюють засадничі ознаки джазу як демократичного мистецтва, яке не може бути переведеним у царину сучасного академічного авангарду або поставангарду. Ця думка висловлюється багатьма музикантами і є відповідною самому принципу

взаємодії «пластів» (В. Конен [79]), «рівнів» (Дж. Сибрук [138]), «музик» (В. Сиров [153]), які не повинні перетинатися, замінювати один одного в процесі такої взаємодії (не випадковою є «третя течія», що виникла в 60-і роки минулого століття, не стало загальноновизнаною стилістикою, оскільки мало штучний характер).

2.3. Імпровізація у сучасному фортепіанному джазі: основні тенденції

З погляду музично-історичного процесу, в межах якого розвивалося мистецтво джазу, що стало в ХХ столітті невіддільною складовою системи суспільного музикування, джазова фортепіанна стилістика періоду після бібопу характеризується кількома ключовими моментами.

По-перше, фортепіанний джаз, означений як сучасний (Р. Столяр [152], О. Лубяная [93]), відрізняється подальшим зближенням з академічним пластом, його різними стилістичними моделями, як «старими» (Бароко, Класицизм, Романтизм, Імпресіонізм), так і «новими» (Авангард-І, Авангард-ІІ, Поставангард).

По-друге, на основі цієї взаємодії і в її рамках виникає безліч внутрішньо стильових «образів» самого інструмента, використовуваного у фортепіанній музиці, як академічної, так і неакадемічної, до якої відносяться джаз, рок-музика, а також різні їх «сплави» і різновиди, включаючи естрадизовані форми (поп-стилістика).

По-третє, триває процес взаємодії імпровізації і композиції, в якій джазове фортепіанне мистецтво відіграє одну з провідних ролей, що пов'язано: а) з академічною освітою, яку здобувають багато сучасних піаністів-джазменів у сфері різних музичних професій – композиторської, виконавської, а також диригентської, б) з необхідністю тиражування джазо-фортепіанних взірців у вигляді повних або редукованих (*directions*) нотних текстів, що видаються з навчальною метою і для любительського ужитку

(таку практику було розпочато ще в 30-і роки минулого століття, коли фортепіанний джаз набув статус маскультури).

Подальший виклад матеріалу в даному підрозділі дисертації будується на основі відзначених тут положень. Перш за все, це – питання про саме поняття «сучасний джаз» в його фортепіанному прояві. Відразу зазначимо, що у даній дисертації тенденції, які тут спостерігаються, пропонується визначати поняттям *концертуючий стиль сучасного піанізму*, яке відображує сукупне явище – поєднання «класики» та джазу у цілісній стильовій системі.

Термін «сучасний джаз», що протиставляється в джазології «джазу традиційному», є досить широким за об'ємом охоплюваного ним явища. Еквівалентами цьому поняттю є вживані західними дослідниками джазу терміни «*world music*», «*contemporary jazz*», «*inside jazz*» (J. Berendt [196], L. Feather [208]), зміст яких збігається за семантикою з загальними процесами глобалізації в соціумі і культурі епохи інформаційного «буму» (мережа ЗМІ, інтернет).

Як видається, сам прикметник «сучасний», що постає як денотат до іменника «джаз», варто розуміти в двох значеннях: 1) як «сучасний за стилістикою», такий, що відповідає змісту поняття «*modern music*» або «музика Новітнього часу» (від межі ХІХ – ХХ століть); 2) як «сучасний за часом», тобто для дослідників, які апелюють до оточуючої їх «інтонаційної ситуації» (вислів А. Мілки, цитований у статті Б. Каца [65, с. 44]), що сформувався у певних сферах (і техніці) джазового мистецтва, в даному випадку, у фортепіанній.

Перша точка зору характерна для автора методичної роботи з сучасної фортепіанної імпровізації Р. Столяра [152], який обирає як засадничу «полістилістику», явище, що, однаковою мірою, властиве всім видам фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть, як академічним, так і неакадемічним, зокрема, джазу. У спонтанній імпровізації, що виконується на фортепіано сучасними піаністами, автор бачить свідоме або інтуїтивне перетворення ними двох ефектів – «напруга – розслаблення» [152, с. 18].

Перший із них реалізується через поєднання (супряження) досить контрастних між собою елементів музичної тканини. Другий ефект, навпаки, пов'язаний з чергуванням однорідних елементів [там само]. Сама по собі така логіка імпровізаційного формоутворення в сучасному фортепіанному джазі не є новою і відповідає відомій формулі Г. Рімана «схожість розділяє, відмінність – поєднує» [128]. Проте переклад багатьох видів фортепіанної музики на «рейки» імпровізаційності, здійснений у другій половині ХХ століття, робить принцип «напруга – розслаблення» не лише універсальним, але й по-особливому сучасним, що і підтверджує експліцитне трактування поняття «сучасний джаз», запропоноване Р. Столяром.

Інше, більш вузьке трактування поняття «сучасний фортепіанний джаз» представлено в праці О. Лубяної [94]. Дослідник мислить цей термін у виключно часовому контексті, відзначаючи, що основні риси цього явища «... складаються на рубежі ХХ–ХХІ століть» [94, с. 3], тобто, фактично, в наші дні. Наголошується, що в цей період особливо виразно виявляється провідна роль представників джазового фортепіанного «цеху», які виступають з сольними концертами, активно видають альбоми, визначають стратегічні напрями у царині джазового мистецтва на новому етапі його буття [там само].

Прикметною ознакою сучасного фортепіанного джазу, на думку О. Лубяної, є поєднання в ньому стилів визнаних майстрів старшого покоління (Ч. Корія, Х. Хенкок, М. Тайнер; до цього переліку додамо також К. Джарретта) зі стилями піаністів молодшої генерації (Е. Джангіров, Х. Уехара, Б. Гочиашвілі, Т. Амасян, В. Айєр, А. Л. Нусса, Р. Гласпер; сюди ж необхідно зарахувати і Г. Рубалькаба, В. Неселовського і Дж. Александера).

Вихід фортепіанного джазу на сольні-концертні позиції – ще одна риса сучасного етапу його розвитку, означувана О. Лубяною. Автор підкреслює тут момент взаємопроникнення академічного і джазового піанізму як явища, характерного саме для сучасності – «... популярні на світовій сцені

академічні піаністи-віртуози охоче й успішно імпровізують, грають джазовий репертуар, виступають в “змішаних” презентаціях» [94, с. 3].

У свою чергу, сучасні джазові піаністи виконують не тільки оригінали академічного фортепіанного репертуару різних епох і стилів, але і демонструють власні аранжування-імпровізації на основі творів широкого стильового спектра – «від Баха до Булеза і Штокхаузена» [там само].

В цілому, варто зазначити наявність у сучасному фортепіанному джазі двох різноспрямованих стильових «векторів», про які частково вже мовилося вище. Вони походять із формули Астора П'яццолли, що наводилася раніше, з приводу того, що «сучасна музика повинна бути складною для виконання і легкою для сприйняття». У фортепіанному джазі межі ХХ – ХХІ століть втілені обидві ці тенденції, які складають стилістичні «полюси» в його семантиці.

З одного боку, процес зближення фортепіанної імпровізації з авторською композицією призводить до поєднання високого рівня техніки джазового піаніста-віртуоза (ця традиція була властива піанізму першої половини ХХ століття загалом – як академічного, так і джазового, про що свідчать численні виконавські транскрипції, наближені до імпровізацій, наприклад, транскрипції В. Горовиця) та прагнення імпровізаторів до створення «концептуального тексту», в якому на першому місці знаходиться «інтелектуальний розрахунок» (О. Лубяная [94, с. 4]). Ця лінія в сучасному фортепіанному джазі успішно поєднується (часто навіть в одного і того ж піаніста) з традиційними «спонтанними» віртуозними обробками тем-стандартів, у дусі джазових *piano styles* 1920-х – 1930-х років, з тією лише відмінністю, що «нова» імпровізаційність тяжіє до «структурної довершеності форми» [там само].

З іншого боку, виникає цілий «корпус» джазових фортепіанних зразків, в яких представлена стилістика «естрадного джазу» (В. Конен [78, с. 12]). Тут, поруч із рисами поп-музики (в основному, у сфері танцювальних жанрів, як в стилях *funk*, *disco* і *hip-hop*) культивується програмна «етнічна екзотика»

(О. Лубяная [94, с. 4]), знана ще по стилю «джунглі» в симфоджазі Дюка Еллінгтона.

У складному і суперечливому художньому «конгломераті», характерному для сучасного («за стилістикою» і «за часом») фортепіанного джазу, інколи складно відзначити певні провідні напрями і тенденції. Проте, тут дослідникові стає в нагоді врахування спадкоємності джазових фортепіанних стилів, які не тільки «чергувались», але і «накладались» один на одного у процесі становлення цього відгалуження джазового мистецтва.

«Кумулятивна» природа джазової стилістики, при якій віднайдене раніше не заперечується (або заперечується виключно декларативно), виразно простежується на прикладі джазового фортепіано. Важливу роль у його сучасному трактуванні відіграють співвідношення двох «образів» цього інструмента – традиційного (ординарного) і нетрадиційного, заснованого на застосуванні неординарної техніки гри (Р. Столяр [152, с. 95]).

На думку Р. Столяра, нове трактування фортепіанної гри зобов'язане своїм походженням академічним авторам ХХ століття – Дж. Кейжду, Г. Кауеллу і Дж. Крамбу [там само]. Останньому належить термін «розширене фортепіано» (*extended piano*). Разом з тим, у джазі і в академічному піанізмі процеси використання «приготованого (препарованого)» фортепіано відбувалися фактично синхронно. Вище вже згадувалося про доджазові фортепіанні стилі типу *barrelhouse* і *honky-tonk*, де стихійно виникали нові фортепіанні саунди. У них для створення ефекту «брудних тонів» (*dirty tones*) застосовувалися не тільки «природні» властивості старих, «розбитих», погано настроєних інструментів, але і спеціальні способи їх «приготування» – на струни інструмента клали папір або картон, а якщо це був рояль, то навіть пивні кухлі (Ю. Кінус [68, с. 29]).

Сучасні джазові піаністи, хоч і в обмежених масштабах, послуговуються ресурсами «розширеного фортепіано» (тут слід розрізнити піаніно і рояль) у вигляді наступних прийомів гри (Р. Столяр [152, с. 95 - 108]):

1) гри на струнах (сюди входить гра щипком, гліссандо, перкусивна техніка, подовжнє ковзання по струнах, окремі види цих прийомів із застосуванням або без застосування педалізації, а також з урахуванням відмінностей конструкцій піаніно і рояля);

2) використання «препарованого фортепіано» (в академічних композиціях це передбачено текстом автора, а імпровізатор, зокрема, джазовий, тут обирає власний варіант «приготування», який може змінюватися в невеликих перервах в грі або залишатися незмінним до кінця імпровізації);

3) застосування фортепіано як ударного інструмента (йдеться не про саму природу ударно-клавішного молоточкового інструмента, а про спеціальні нетрадиційні прийоми звуковидобування у вигляді ударів по корпусу, педальним стійкам, ніжкам, рамі, кришці, а також педальної «луни», ударів пальців по деці рояля, до якої можна дістатися через отвори в рамі);

4) комбінованої техніки (сюди входять поєднання традиційної і нетрадиційної техніки гри, зокрема, гліссандо на «беззвучному» акорді, демпфування рукою, подовжнє ковзання з флажолетами);

5) залучення сторонніх предметів (сюди входять вже згадувані вище об'єкти «позамузичного» ужитку – листки паперу, картону, кнопки, шматочки дерева і металу та ін., а також предмети з інших інструментальних практик – ударні палички і колотушки, струнний смичок);

6) використання голосу (йдеться про спів із текстом або без нього, мелодекламацію, різні шумові звуки-вигуки, виконуваних піаністом у процесі імпровізації, що є властивим для джазу, де блюзове першоджерело є саме вокальним, як це демонструє один із представників джазового піанізму епохи свінгу – Ерролл Гарнен).

Ще однією з стилістичних прикмет сучасного фортепіанного джазу слід вважати нові принципи імпровізаційного формоутворення. «Чиста» інтуїтивна імпровізація, яка вже сама по собі є абстракцією (оскільки імпровізація завжди будується за моделями), особливим чином взаємодіє з

класичними формами, які раніше (доджазова і ранньо-джазова музика) були невідомі імпровізаторам, а, відтак, і не відтворювались. Єдиною формою імпровізування (якщо мати на увазі його структурні параметри) були імпровізаційно-варіаційні на визначену, наперед задану тему. Принцип розвитку в цій формі був, фактично, єдиноможливим і полягав у безлічі варіантних повторів, що іноді поєднувались за допомогою бріджів (*bridges*) – «містків-переходів» між імпровізаційними хорусами.

Така форма імпровізування була відповідною принципам колективної гри, що була основою джазового мистецтва. Проте і сольний фортепіанний джаз, включаючи і його ранні форми, котрі ще не вийшли з надр «третього» пласта, переймає форму варіацій фактурно-фігураційного типу. У ній зосереджені можливості, необхідні піаністові-імпровізаторові для створення ефекту, з одного боку, свободи інтонування, з іншого боку, – його певного впорядкування. Варіаційна форма в цьому сенсі а) монотематична (якщо йдеться про варіації на одну тему), б) структурно «відкрита», оскільки кількість варіацій не регламентується, а процес варіювання завершується немовби не «крапкою», а «багатокрапкою».

Інтелектуалізація джазового мистецтва, спостережувана в творчості багатьох сучасних джазменів, котрі здобули академічну освіту, причому, часто поліпрофільну (виконавець, композитор, диригент), як, наприклад Г. Рубалькаба, який закінчив Гаванський інститут мистецтв по класу фортепіано і композиції або В. Неселовський, який закінчив Одеську консерваторію, пізніше Вищу музичну школу Ессена (Німеччина), а потому – *Berklee College of Music* в Бостоні (США) і *Thelonius Monk Institute* в Нью Орлеані (США), спряла освоєнню різноманітних форм «класики», а також їх модифікацій.

З другої половини ХХ століття в джазовому мистецтві, у тому числі і в його фортепіанному «відгалуженні», спостерігається ряд знаменних тенденцій, про які вже частково йшлося вище. Це, перш за все, заперечення бібопу з його абсолютною імпровізаційною свободою, а паралельно, відмова

від техніки «стандартів» свінгу з їх кліше, що уже настирилися. Вихід із цієї кризової ситуації був знайдений на засадах двох стилістичних «векторів»: 1) залучення нового фольклорного матеріалу (передусім, афро-кубинського, що демонструє *latin-jazz*); 2) звернення до формул і конструкцій академічної музики, що втілено в стилі «*mainstream*».

Індивідуальні якості джазового піанізму, високо поціновані в бібопі, змінюються при цьому прагненням джазменів до універсалізації власних стилів, одним з увираженням якої стає, так звана, «оперативна композиція» (термін В. Чекасіна [152, с. 112]). *Mainstream* і *latin-jazz* постають своєрідними полюсами в процесі «індивідуалізації-універсалізації» джазових фортепіанних композицій.

Перша з зазначених стилістик означає свого роду «джазову неокласику», таку, що полягає у відродженні свінгових стандартів з їх збагаченням елементами академічних прийомів фортепіанного письма і гри. Найбільш видатним представником цього «відгалуження» сучасного фортепіанного джазу був О. Пітерсон – «... універсал, який поєднує в своїй творчості не лише винайдення сучасного джазу, а й елементи академічної фортепіанної фактури» (О. Лубяная [94, с. 13]). В їхньому числі «барокові мелізми», «романтичні пасажі», «фактурні формули в дусі Шумана, Ліста і Шопена», «барвистість» зіставлення тональностей, запозичена у композиторів імпресіоністів [там само].

Другий стилістичний нахил можна визначити як «джазовий неофольклоризм», що полягає в «заготовках» іншого кшталту – музичних «ідіомах», залучених у фортепіанний джаз з народних джерел, що наочно демонструє «комерційний» напрям усередині латин-джазу – *salsa*. У нім піаністи-імпровізатори керуються *clave* – двотактовими остинатними танцювально-ритмічними формулами, переміщуваними «поверхами» тканини і такими, що містять *montuno* – різновид *clave*, заснований на синкопах у латиноамериканському дусі.

В результаті сумісної дії цих двох стилістичних нахилів, бібоп з його «ідеями індивідуалізації музиканта через імпровізацію» змінюється раціональнішими й уніфікованими «вест-коуст-джаз» і «кул-джаз» із характерним для цих жанрів використанням «підготовлених елементів (риффів, контрапунктів)», що стають основою для імпровізації [94, с. 14].

Працюючи в зазначених жанрах (саме жанрах, оскільки йдеться про типологізацію), сучасні піаністи-джазмени знаходять можливість прояву свого власного виконавсько-імпровізаторського стилю. До їх переліку відноситься такий відомий майстер, як Б. Еванс, у творчості якого виразно виявляється вплив академічної фортепіанної «класики» (О. Лубяная виокремлює тут музику романтиків, а також стилі Дебюссі і Равеля [94, с. 14]). Йдеться, зокрема, про «класичну» манеру звуковидобування, перейнятою джазовим піаністом із цих стилів в сфері фортепіанного письма і гри, а також про здобуте на цих засадах зближення фортепіанної композиції та імпровізації (приклад – «*Waltz for Debby*», що став хітом, а тому в авторських «дублях» більш набував характеру «компонування»).

Інтелектуалізація, поширювана в джазові фортепіанні імпровізації з арсеналу виразово-конструктивних засобів академічного піанізму, означає і можливість прирівнювання композиції й імпровізації на рівні креативного мислення їх авторів, про що йдеться в статті М. Арановського [9]. Автор розглядає поняття «тип творчості», відзначаючи в ньому два моменти: 1) спосіб відображення в музиці цілісної Людини; 2) спосіб присутності в ній самого автора [9, с. 17].

В джазовому мистецтві, означеного наявністю в стислому вигляді етапів еволюції, спільних із музичним академізмом, втілено обидва моменти, до того ж, в діалектичному взаємозв'язку, у вигляді єдності «дедуктивного» (від загального – до індивідуального) та «індуктивного» (від індивідуального – до загального) (М. Арановський [там само, с. 18]). Поширюючи цю категоріальну пару понять (вони ж – методи наукового і художнього пізнання) на стилістику джазу, зокрема, його фортепіанної сфери, можна

вбачити її прояви на двох рівнях: 1) співвідношення «напередвстановленого» і «імпровізаційного» (Є. Трембовельський [154]); 2) загальностильового (у комплексному значенні) та «особистого», індивідуально-авторського.

В обох випадках на рівні конкретного імпровізаторського тексту йдеться про його особливості, що постають специфічними для такого інструмента, як фортепіано. Фактурні формули письма і гри на цьому інструменті, в принципі, є спільними для академічного і джазового музикування, але імпровізація накладає на них свій особливий відбиток. У найпоширенішому виді джазової фортепіанної імпровізації – так званих строгих орнаментальних варіаціях на задану гармонію – присутній дуже важливий момент у вигляді утворення в слуховому мисленні піаніста певної «одноголосної приховано-поліфонічної лінії» (С. Мальцев [102, с. 53]). На її основі виникає, не зважаючи на розмаїту орнаментику та фігурації, що «провідна горизонталь» (Л. Дис [48]) у виді умовної послідовності одиничних тонів як відправних точок ладо-мелодичного руху. В джазо-фортепіанній імпровізації на задану гармонічну схему і форму, як засвідчує розшифрований фрагмент імпровізації Б. Еванса, наведений С. Мальцевим, самим розвитком мелодичної фігурації увиразнені моменти «послідовної одноканальної звуковисотної перебудови внутрішнього слуху на ті або інші вузлові точки гармонії й голосоведення, в процесі чого народжується виразна імпровізаційна лінія», і результатом чого стає прихована поліфонія, «всередині якої проглядаються діалогічні репліки “запитання-відповіді”» [102, с. 53].

В будь-яких джазо-фортепіанних стилістиках присутня логіка принципу “запитання-відповіді”, стрижнем якої, немов слуховою матрицею, постає квазі-вокальне одноголосне інтонування в різних фактурних «убраннях» – гомофонно-гармонічних або поліфонічних. Подібна картина меншою мірою властива академічному «компонуванню», де мелодичні лінії і пласти є результатом внутрішнього учування композитором (і виконавцем) цілісної фактури і постають лише як її окремі компоненти. Спонтанна

імпровізація (вона є спонтанною лише в тому сенсі, що народжується водночас і як творення, і як виконання музики) передбачає міцнішу опору на інтонаційно-мелодичний чинник слухового мислення імпровізатора. Не випадково, багато джазових піаністів «співають», фіксуючи в реальному звучанні хід руху «провідної горизонталі» (Л. Дис), на якій заснований імпровізаційний процес.

Характеризуючи сучасний джазовий піанізм, варто ще раз указати на його «полістилістику», при якій інтеграційні тенденції поступаються місцем індивідуальному диференціюванню. Виявити щось спільне в стилях багатьох сучасних піаністів-джазменів виявляється достатньо важким завданням – вони працюють, як правило, в декількох стилях одночасно, «освоюють нові прийоми гри, рухаються до універсалізму виконавства» (О. Лубяная [94, с. 15]).

Під універсалізмом, у даному випадку, йдеться не лише про стилістичну «всеїдність», а й про конкретне співвідношення двох фортепіанних технік і зумовлених ними образних компонентів – академічної і джазової. Зразком подібного універсалізму є Д. Брубек (1920 – 2012) – постать, у творчості якого синтезувалися багато рис сучасного фортепіанного джазу у вигляді впливів традиції і новітніх напрямів. Йдеться, передусім, про «бароко-джаз», основоположником якого він справедливо вважається, а також про охарактеризований нами раніше напрям «мейнстрім». Ознаками цієї стилістики є пріоритет «інтелектуального» над «віртуозним» (О. Лубяная [там само, с. 15 – 16]), втілений у філігранній мелізматичній обробці музичної тканини (форшлаги, морденти, групето), а також у такій інновації, як непарні розміри, що виводять джаз із царини прикладної танцювальної.

Серед ключових постатей в новому джазовому піанізмі вирізняється і Дж. Льюїс (1920 – 2001) – творець і соліст «*Modern Jazz Quartet*». Орієнтуючись на стилістику джазових ансамблів, цей піаніст створює власний імпровізаторський стиль, заснований на академічному контрапунктуванні (поліфонічна джазова фортепіанна імпровізація). Ним

записані, разом з аранжуваннями для свого ансамблю, численні сольнопфортепіанні обробки творів Й.С. Баха, побудовані наочно з двох частин: спочатку експонується бахівська тема в її оригінальному варіанті, а ндалі пропонується її розвиток у джазовому дусі. Найчастіше це – елементи стилю «страйд-піано», які, проте, у Дж. Льюїса немов ушляхетнені і «слухаються інтелігентніше» [94, с. 16]. Це зумовлене відтворенням традиції, що походить від академічної освіти цього музиканта – прагнення втілити в своїй творчості не зовнішні експериментальні моменти, пов'язані з «радикальними парадигмами» (О. Соловйов [145]) новітнього джазу, а бажанням виявити в межах змішаного «джазового академічного піанізму» глибинні змістовні шари, що включають фортепіанний джаз у систему «високих» образів академічного музичного «пласта».

Що стосується впровадження стилемовних новацій (*free jazz*), заснованих на синтезі досягнень академічного авангарду ХХ століття і традицій двох етапів джазової еволюції – класичного (до бібопу) і сучасного (після нього), то вони представлені в піанізмі Л. Тристано (1919 – 1979). Ним були створені нові зразки «тем-композицій» для джазового секстету за участі фортепіано – «*Digression*» і «*Intuition*» – без фіксованих (тобто наперед оговорених) формул мелодії, гармонії і ритму.

Окремою тенденцією в джазовому піанізмі в цей самий період стає власне «джазінгова (класика в джазі)», що зближується з естрадним джазом. До такої стилістики наближені композиції французького піаніста Ж. Ж. Лус'є, який виступає у складі створеного ним тріо. У переліку аранжувань-імпровізацій даного автора центральне місце відведено серії альбомів під загальною назвою «*Play Bach*», в яких представлені «строгі» орнаментальні варіації на бахівські теми, забарвлені джазовими ритмами і колористичними гармоніями.

Досліджуючи тенденції сучасного фортепіанного джазу, не можна оминати постать Дж. Ширінга (1919 – 2011) – музиканта, який активно працював над вдосконаленням джазової фортепіанної фактури шляхом

поєднання її академічних формул і стилістики раннього фортепіанного джазу, зокрема, техніка «зв'язаних рук» (*locked hands*), що реалізовується в широкому використанні блок-акордів [94, с. 17]. Зразком такої змішаної стилістики є записана самим автором у вигляді нотного тексту п'єса «*Get Off My Bach*», в якій виклад у дусі бахівських клавірних інвенцій періодично чергується з блок-акордовими «бриджами» (О. Воропаєва [28, с. 11]).

Як вже наголошувалося, разом з активним освоєнням фортепіанної «класики» – традиційної (стилі минулих епох) та авангардної (музика Новітнього часу – від модернізму до двох авангардів ХХ століття), в сучасній джазовій фортепіанній стилістиці спостерігається ренесанс традиційних форм імпровізації, пов'язаних виключно з афроамериканськими першоджерелами. Йдеться про відродження «достеменного джазу» (Ю. Панас'є [122], *L. Feather* [208], *J. Berendt* [196]), апологетами якого стали афроамериканські піаністи середини і кінця ХХ століття – А. Джамал, М. Тайнер, Х. Сильвер, у творчості яких практично не відчутний вплив «класики», а також інших, інонаціональних імпровізаторських культур, окрім своєї власної (О. Лубяная [94, с. 17]).

Така «моностилістика» поєднується, однак, із вже згадуваною «полістилістикою», в якій працюють більшість представників сучасного фортепіанного джазу середньої вікової генерації, стиль яких вийшов з бібопу і був його своєрідним «продовженням-запереченням». До «полістилістів» в сучасному фортепіанному джазі належать такі видатні майстри, як Ч. Корія (його стиль розглядається нами далі окремо як своєрідний компендіум сучасної джазо-фортепіанної стилістики), Х. Хенкок, К. Джарретт, М. Каміло, Ч. Валдес, Г. Рубалькаба, Б. Мелдау та ін. Попри різницю у віці (іноді вона досягає понад 30 років) всі ці музиканти сповідають різноманітні стилі фортепіанної імпровізації, залучають в її арсенал класичну фортепіанну техніку, багато типових прийомів традиційного джазового піанізму, напрацьованих ще на ранніх стадіях його становлення, численні стилістичні запозичення з традиційних музичних культур народів світу. В більшості

випадків такі стилістики представлені немов окремо, у вигляді зібрання у відповідні ним альбоми. В інших випадках спостерігається їх взаємопроникнення в рамках «універсальних», стилістично не означених «імпровізацій-інтерпретацій», до того ж, як сольних, так і колективних.

Тому однією з сутнісних рис сучасного джазового піанізму можна вважати аранжувально-обробкову лінію, де провадяться експерименти із суміщення фортепіанного, інших інструментальних, а також вокальних саундів. Мета таких експериментів – пошук нових виразових можливостей у самому фортепіанному джазі, який немов живиться впливами інших видових стилів, переймає їхні методи і прийоми звуковидобування і звуковедення, особливості артикуляційно-штрихового комплексу.

Як уже раніше наголошувалося, академізація фортепіанного джазу ближче до кінця ХХ століття тісно пов'язується з поставангардом в академічному музикуванні (Н. Широкова [179]). Йдеться не про пряме копіювання стилів минулого в царині піанізму, а відзначення тих принципів фактурно-тематичної і фактурно-гармонічної організації матеріалу, які були властиві фортепіанній «класиці» (фактично, мається на увазі неокласицизм у його джазовому перетворенні). Нагадаємо в зв'язку з цим, що американський фортепіанний джаз є багато в чому продовженням європейського академічного піанізму, адаптованого на афроамериканському ґрунті. Не випадково, музикознавці США, зокрема У. Хічкок [218], мислять джаз у річищі національної академічної традиції.

Разом з поставангардними тенденціями у фортепіанний джаз 1980-х – 1990-х років проникало концептуально-раціональне академічне мислення за моделями, представленими як принципи, а не конкретні стильові цитати (Ал. Шнітке такі принципи іменує «стильовими алюзіями» [184, с. 289]). Зразком такого симбіозу класики і джазу на новому «витку» історико-стильової спіралі представляється творчість Б. Мелдау (народ. у 1970 році). Характеризуючи основні риси фортепіанного стилю цього майстра як композитора, виконавця й імпровізатора в одній особі, слід вказати (частково

це вже здійснено в статті С. Давидовим [42, с. 423]) на наступні моменти: 1) синтез джазових і академічних традицій; 2) опору на мотивну розробку (а не орнаментальне варіювання, як у традиційному джазі) вихідного фактурно-тематичного комплексу, як правило, власного авторського (як у бібопі); 3) загальну тенденцію до тотальної поліфонізації (і тематизації) звукової тканини, похідну від стилів Л. ван Бетховена та, особливо, Й. Брамса.

У стилі Б. Мелдау, поруч із ретроспекцією наявними є завжди супутні їй новації (що позначаються префіксом «нео»), які за своїм статусом означають не просто створення нового, а перенесення раніше залученого в нові умови. В якості прикладу можна навести досить мало типове для джазової гармонії застосування консонансів (частіше – з побічними тонами), а також обернень акордів, що збагачує фактурно-гармонічний комплекс новими функціями і фарбами у дусі фортепіанної музики романтиків ХІХ століття (у поєднанні з дисонансами блюзового ладу, в яких об'єднується вся ладо-мелодична структура).

В рамках такої синтетичної (джазово-академічної) стилістики виникають і нові жанри – п'єса-мініатюра ліричного змісту (зразки – п'єси-імпровізації «*Number 19*» і «*Bard*»), своєрідні прелюдії-токати (зразок – п'єса «*Unrequited*»). Характерна особливість даних жанрів – принципове уможливлення їхніх імпровізаторських трансформацій, при яких сам автор-імпровізатор може вільно змінювати фактуру, увиразнюючи в ній або лінійно-мелодичну, або вертикально-гармонічну якість, що відбивається на жанровості – в першому випадку кантиленної, а в другому – ударно-моторної (С. Давидов [42, с. 423]).

На прикладі стилю Б. Мелдау можемо констатувати, що загальні тенденції сучасного фортепіанного джазу є лише умовними «векторами» і втілюються мобільно, з урахуванням індивідуальних особливостей кожного піаніста-імпровізатора, який володіє своїм підходом до «компонування» (композиторське першоджерело) та «імпровізування» (виконавсько-імпровізаторське першоджерело). У творчості джазових піаністів початку

нового тисячоліття (2000 – 2010-і роки) внутрішнє стилістичне розшарування стає ще відчутнішим, а рівень суміщення імпровізаторських, композиторських та виконавських моментів – ще складнішим, аніж раніше. У «шарах» сучасного джазового піанізму виявляються постійно нові грані і нові комбінаторики, які до цього часу або не акцентувались, або були взагалі відсутні.

У переліку представників нового стилю в сучасному фортепіанному джазі (сучасному в значенні «сьогодення») вирізняється постать В. Неселовського (народ. у 1977 році). Нині він представляє джазовий піанізм США, проте першоджерела його майстерності слід шукати в Україні, де він закінчив як академічний піаніст і композитор Одеську національну музичну академію імені А.В. Нежданової. В. Неселовський, судячи з наявних оглядово-публіцистичних матеріалів ([23];[239]), мислить себе композитором-піаністом універсального зразка. Це стосується, в першу чергу, тих інтонаційних «складових», на які він орієнтується в «компонуванні». Відчуваючи себе, перш за все, композитором і вважаючи імпровізацію «творенням у реальному часі», В. Неселовський відзначає серед них класичну музику, особливо П. Чайковського, а також В. А. Моцарта, Й. С. Баха і «взагалі німців», рок-музику в репрезентації групи «Акваріум» Б. Гребенщикова, західний рок, починаючи з «Beatles», джаз в особі К. Джарретта [23].

Кажучи про це, піаніст доходить висновку, який багато що прояснює: «У певний момент я зрозумів, що не повинен обирати і ставати академічним композитором, що відхрестився від життя, або рок-музикантом (...). Не повинен бути і суто джазовою людиною. Можу говорити мовою, яка складається зі всього, що запало в душу. (...). Це навіть не стиль, а мова, що складається з музичних запасів» [там само].

Працюючи у складі групи «*Vadim Neselovskyi's "Bez Granitz" Trio*» з басистом Д. Лумісом (*Dan Loomis*) і барабанщиком Р. Ітциком (*Ronen Itzik*), а також сольо і в дуетах із вокалістами та інструменталістами –

португальською співачкою С. Серпою (*Sara Serpa*), українкою вірменського походження Л. Марті (*Laura Marti*), з відомим валторністом А. Шилклопером і саксофоністом А. Прозоровим і навіть з оркестрами (як, наприклад, з оркестром *INSO* на фестивалі «*Alfa Jazz*» у Львові в 2017 році), В. Неселовський демонструє стиль, який можна визначити як «програмний фортепіанний джаз».

Серед зразків даного стилю – сольний альбом «*Music for September*» (2013), в якому, на наш погляд, представлені не лише параметри стилю В. Неселовського як композитора-імпровізатора, але і багато характерних тенденцій джазового піанізму сьогодення. Альбом складається з десяти п'єс-імпровізацій, кожна з яких має програмну назву (ряд п'єс створені безпосередньо В. Неселовським, інші ж є обробками-римейками зразків інших авторів). Уже перелік назв свідчить про створення В. Неселовським нового типу програмної джазової фортепіанної сюїти, прообразами якої були романтичні твори, наприклад, численні «пори року», «листки з альбому», «пісні без слів», «ліричні п'єси» і навіть вокальні цикли.

Ось перелік номерів джазової сюїти В. Неселовського: «*Spring Song*» (тема автора); «*Mazurka op. 67 no.4*» (транскрипція-імпровізація мініатюри Ф. Шопена); «*All the Things You Are*» (імпровізація на популярний джазовий стандарт із мюзиклу Дж. Керна); «*Sinfonia No. 11 in G minor BWV 797*» (імпровізація на триголосну інвенцію Й.С. Баха); «*Birdlike*» (імпровізація на блюзову тему-стандарт Ф. Хаббарда); «*Body and Soul*» (імпровізація-обробка популярної джазової балади Дж. Гріна); «*San Felio*» (авторська композиція); «*My Romance*» (імпровізація на оригінал Р. Роджерса), «*Andantino In Modo De Canzona*» (вільна обробка відомої теми гобоя з Четвертої симфонії П. Чайковського, до якої імпровізатор навіть створив і виконав особисто поетичний текст); «*Epilogue*» (авторська тема).

Очевидним є «поєднання несумісного»: вільно поєднуються і комбінуються, по-перше, як говорить сам В. Неселовський, п'єси «писані» і «імпровізаторські» (з авторського вступного слова до виконання ряду п'єс

циклу «*Music for September*» на концерті в рамках фестивалю «*Virtuosos of the Planet*» у Києві в 2010 році); по-друге, чергуються три типи джазових фортепіанних творів – а) на авторські теми, б) на теми-стандарти, в) на «класичні» теми (джазінг композиції).

Такий стилістичний «конгломерат» є властивим, як уже зазначалося, сучасному фортепіанному джазу загалом (якщо мати на увазі два його етапи – другу половину ХХ століття і початковий період ХХІ століття). Поруч із загальними тенденціями, означеними в даному підрозділі дисертації, слід враховувати і чималу зростаючу роль індивідуальних композиторсько-імпровізаторських стилів піаністів, кожний з яких прагне бути оригінальним і неповторним як стосовно творчих ідей, так і в сфері їх технічного втілення (техніка імпровізації-творення, виконавська віртуозність тощо).

Тому необхідним є розгляд окремих стилів, з яких слід обирати ті, в яких, з одного боку, вирізняється високий рівень «свого» – індивідуально-неповторного, з іншого боку, є представленим «чуже» – сприйняте з традицій і від інших майстрів. Таким стилем, на наш погляд, наділений Ч. Коріа – «універсальний» майстер фортепіанного джазу, для якого всі його стилі в сукупності постають «відкритою книгою», де він вільно орієнтується й використовує будь-яку можливість для їх нової комбінаторики. Про це йдеться в наступному Розділі даного дослідження.

Висновки до Розділу 2

Виділяючи фортепіанну джазову імпровізацію з поміж інших різновидів, слід відзначити наступне: 1) універсальну природу фортепіано як оркестру і мініатюрі (за Ф. Лістом); 2) його придатність до відтворення будь-яких музичних складів та фактур; 3) уособлення багатоголосся в партіях рук одного і того ж виконавця; 4) наявність у його «звукообразі» двох складових – ілюзорно-педальної (кантиленної, зв'язної) та реально-безпедальної

(дискретної, «ударної»); 5) його розповсюдженість у побутовому музикуванні, з яким тісно пов'язаний джаз; б) здатність піаніста відтворювати на фортепіано вокальну інтонацію, що є суттєвим для моделювання вокальних витоків джазу, зокрема блюзу. У сукупності все це складає жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу, у якому виділяються фактурний чинник, котрий і забезпечує єдність матеріалу імпровізації з її жанровим змістом та формою.

Зазначено, що фортепіанному джазу взагалі властива полістилістика представлена у діахронії (послідовність стильових компонентів) та синхронії (їх одночасне існування в рамках твору або стилю). Перше відображується у історіографії фортепіанного джазу, друге – в індивідуальних стилях піаністів-джазменів та окремих зразках їх творчості.

У плані історико-еволюційної динаміки джазова фортепіанна стилістика містить два етапи – «свінговий» та «боповий». Перший характеризується: а) адаптацією ознак доджазових форм (регтайм, блюз тощо), б) формуванням специфічних рис джазової фортепіанної гри (страйд-піано, стиль «зв'язаних рук» тощо), в) виокремленням стилів видатних піаністів-імпровізаторів (А. Тейтум, О. Пітерсон, Дж. Ширінг та інші). Другий етап вирізняється: а) трансдукцією (за С. Давидовим) академічних формул фортепіанної гри, б) подальшою персоніфікацією джазової фортепіанної стилістики у вигляді різноманітних синтезів (Т. Монк, Б. Пауелл та інші).

Еволюція фортепіанного джазу відображувала процес внутрішньо пластової взаємодії до джазових і власне джазових форм музикування, серед яких як ключові виділяються *ragtime*, *blues piano*, а також такі власне побутові, як *barrelhouse* та *honky-tonk*. До цього слід додати стиль «крокуючих басів», а також вишукану фортепіанну адаптації *boogie woogie* – своєрідної альтернативи регтаймовій стилістиці. Своєрідним поєднанням обох цих витоків та стилістик був *Harlem-piano-style* (інша назва цього стилю

– *Harlem jump*) – сукупне художнє явище, в рамках якого існували такі фактурно-виконавські різновиди, як *trumpet piano style* та *locked hands style*.

Зазначено, що у плані етнослухової (за І. Земцовським) ментальності американський фортепіанний джаз ґрунтується на двох інтонаційних лініях, які умовно можна позначити як «Гарлем» (творчість піаністів-афроамериканців) та «Канзас-Сіті» («білий» фортепіанний джаз). На перетині цих ліній, які в цілому зберігаються, виникає і функціонує явище сучасного фортепіанного джазу, ознаками якого постають: 1) стилістичний плюралізм; 2) пріоритет «індивідуального» на «колективним» (лідер та його «оточення»); 3) нова комбінаторика фактур та прийомів гри; 4) пошук нових саундів – акустичних, електронних, змішаних, 5) тяжіння до експериментів, парадоксально поєднуване з ретроспекціями; 6) поєднання принципів імпровізації та композиції, обумовлено виникненням та розповсюдженням таких змішаних форм, як *barocco-jazz* та *romantic jazz*. Це становить зміст двох протилежних тенденцій, які актуалізуються (за Л. Фазером), починаючи з 1980-х років у вигляді *contemporary piano jazz* (комбінаторика джазу та «класики») та *inside piano jazz* (повернення до «чистого» фортепіанного джазу).

На цій основі виникає якісно нове явище, яке у даній дисертації визначається поняттям «концертуєчий стиль сучасного піанізму», що сполучає: а) академічні на джазові начала, б) імпровізацію та композицію, в) виконавську та композиторську складові (приклади – стилі таких нині діючих майстрів різних генерацій, як Ч. Коріа, Х. Хенкок, К. Джарретт, Г. Рубалькаба, Р. Гласпер, Т. Амасян, В. Неселовський та інших).

У дисертації запропоновано стислу характеристику стилю В. Неселовського (Україна, США), в якому унаочнюються (у сполучені з оригінальністю творчої манери) такі типові риси фортепіанного джазу 2010-х років як: а) традиційну (імпровізації на теми-стандарти), б) новітню (*post-bop* з рисами *fusion*), в) синтетичну (*jazzing the classics*).

Здійснений у роботі аналіз композицій та імпровізацій з альбому «*Music for September*» (2013) показав, що його автор репрезентує стиль, який визначається в даному дослідженні як «програмний фортепіанний джаз», структурований моделлю концертної сюїти з десяти номерів, яка включає: а) оригінальні композиції, б) оджазування «класики» (Й. С. Бах, Ф. Шопен, П. Чайковський), в) імпровізації на відомі теми-стандарти (Дж. Керн, Ф. Хаббард, Дж. Грін, Р. Роджерс).

РОЗДІЛ 3

ПОЛІСТИЛИСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ ДЖАЗІ

Ч. КОРІА

3. 1. Ч. Коріа як джазовий енциклопедист та полістиліст.

У сучасному музично-художньому просторі спостерігаються процеси, які можна визначити поняттям «енциклопедія». Йдеться про багатогранний феномен, що відображає, з одного боку, розмаїття музичної картини миру, з іншого боку, множинність засобів її втілення.

Розглядаючи саме поняття «енциклопедія» (у найбільш загальному значенні – зведення, «цикл» знань, накопичених людством у різних сферах, зокрема, в мистецтві), слід спиратися на дослідження останніх років у цій «пограничній» царині, де зосереджені дані з різних галузей епістемології, зокрема, на монографію О. Рощенко (Авер'янової) [131].

Як відзначає автор, у новому міфологічному трактуванні (починаючи від епохи Романтизму) ідея «енциклопедії» постає як «відродження середньовічного трактування поняття *art*», пов'язаного як із наукою, так і з мистецтвом [131, с. 81]. У царині мистецтва, зокрема, музики, йдеться у дослідженні про «твір майбутнього» (це – скоріше філософська категорія, аніж конкретний музичний опус або імпровізація), в якому «синтезовано і перетворено» досвід, накопичений попередніми поколіннями [там само].

Похідне від «енциклопедії» поняття «енциклопедист» застосовується у філософії і теорії літератури до поетів епох Просвітництва і Романтизму – «трансцендентальних геніїв», «новоміфологічних енциклопедистів, романтиків-енциклопедистів» (О. Рощенко [131, с. 82]). «Енциклопедія» безпосередньо в музичній творчості (як і в науці, а також як і в мистецтві загалом) є «штучно сконструйованим хаосом», який в онтологічному сенсі є найвищим вираженням Абсолюту (засаднича категорія середньовічної науки). Він охоплює «в символічно-всеосяжній експериментальній формі», заснованій на «ентузіазмі» та «іронії» [131, с. 83], всю сукупність, якщо

можна так сказати, «енциклопедичного глосарію», тобто, стосовно музики, того «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв [11]), котрий сприяв зародженню і розвитку даного музично-художнього феномена.

Якщо екстраполювати поняття «енциклопедія» та «енциклопедист» на мистецтво джазу, то виникає досить цікава аналогія з «романтиками-енциклопедистами» (О. Рощенко). Річ у тім, як уже зазначалося, розвиткові джазу (у тому числі і фортепіанному) властиві в стислому вигляді стадії, аналогічні багатовіковій історії європейського музичного мистецтва, котре поступово вирізнялося із загальних основ «*art*» (мистецтво і наука разом) у сферу початково анонімної (колективної), а згодом персональної (індивідуального) творчості, що характеризується всіма закономірностями «стилю-енциклопедії».

Ставлячи питання про способи реалізації новоміфологічного змішання «впорядкованого» твору і первинного «хаосу», О. Рощенко наводить у приклад жанр арабески, що трактується не як п'єса-мініатюра химерної «геометричної» форми, а як вираз естетичної ідеї «гротеску (Ф. Шлегель)», у якій втілена категорія іронії як одна з засадничих у семантиці музичних форм «Новітнього часу» (Т. Адорно про музику М. Равеля [3]).

Наведене дослідницею О. Рощенко визначення арабески дивовижним чином збігається з естетикою і поетикою джазової імпровізації, хоча остання і має власну етно-специфіку і не вкладається цілком у систематику європейських нормативів. Поняття арабески пов'язане з «шуканням нової універсальної символічно-всеосяжної форми», що увиразнює відчуття «чогось вільного, орнаментально-грайливого, примхливо-звиваного, такого, що складається майже саме по собі на противагу пластичної закінченості і продуманості форми» (Ф. Шлегель [182 с. 474]).

Джаз не випадково мислиться авторами, що зверталися до теорії інтонації Б. Асаф'єва в її історичному аспекті, як одна з ключових інтонаційних ідей Сучасності (О. Маркова [103]). Ключове слово в джазі – «імпровізація» (Е. Денисов [45]) – тісно пов'язане з новоміфологічним

мисленням, оскільки «імпровізування» означає дещо протилежне до «моделювання» (у вузькому розумінні – «компонування» за заданими схемами). Імпровізацію в тому ж фортепіанному джазі (з урахуванням універсальності самого інструмента) можна вважати відображенням ідеї арабески як «впорядкованого хаосу», в якому розкривається якість «енциклопедії» як суміщення стихійного «ентузіазму» та «професійної іронії» (О. Рощенко [131]).

Самобутність джазу як «нової енциклопедії» виявляється в процесі його еволюції, етапи якої пролинали чи не з калейдоскопічною швидкістю (за історичними параметрами). Як наголошувалося раніше, при характеристиці розвитку фортепіанного джазу, темпи цієї еволюції виявлялися настільки швидкими, що, починаючи з другої половини ХХ століття, вони стали вимірюватися буквально десятиліттями.

Тому необхідні були своєрідні «стабілізатори», котрі могли би зберегти *mainstream* джазового музикування, а також розвинути його у напрямі естетично виправданого експерименту. Серед митців, яким це вдалося, варто назвати Армандо Ентоні «Чик» Корія (народився в 1941 році), який став знаковою постаттю на сучасному етапі розвитку, перш за все, фортепіанного джазу.

Дана характеристика особистості Ч. Корія обумовлена цілим рядом обставин, відповідних до самої сутності джазового мистецтва. Як уже відзначалось, джаз – багатовимірне і стилістично розмаїте явище у сфері «третього» пласта. Разом із тим, розгляд джазу в межах такого роду музики було б одностороннім. Зародившись в умовах реалістичної естетико-комунікативної парадигми (О. Соловйов [145]), поступ розвитку джазу означений достатньо складним шляхом, на якому він зазнав впливу інших музичних пластів (фольклорного – у витоках, академічного – в епоху розквіту).

Тому загальноприйнятий розподіл історії джазу на дві «ери» – традиційну і сучасну – є досить умовним і не визначає сутності джазових

творів в особі їхніх творців – джазменів, творчість яких є поєднанням композиторського і виконавського першоджерел. Як вже наголошувалося, «імпровізація» і «новий ритм» (Е. Денисов [45]) – основні особливості джазової стилістики, що усталились в академічному музичному мистецтві Новітнього часу з легкої руки представників джазу.

Разом із тим, це були лише елементи технік письма, запозичені академічною музикою із джазу. Враховуючи наявність взаємозалежності і взаємозв'язку, пласти музичної творчості ніколи не перетинаються (В. Конен [79]), вони не можуть естетично підміняти один одного. У випадках такої штучної підміни завжди виникає ситуація інтонаційної кризи (Б. Асаф'єв [11]) та відповідна їй проблема переінтонування (К. Руч'євська [132]).

Сакраментальне питання Ю. Панас'є – «а чи був джаз після бі-бопу» [122] – слушно характеризує кризову ситуацію, що склалася в джазовому мистецтві в другій половині ХХ століття. Історія новітнього джазу, відомого під назвами «*fusion*», «*free jazz*», «неакомпанований джаз», свідчить, що імпровізація з її «вільним», непередбачуваним характером чи не повністю стала витіснити з семантики цього мистецтва теми-стандарти, через які воно комунікативно було пов'язане з тим інтонаційним середовищем, що зумовило його появу – музикою масового «попиту».

Завданням, яке вирішувалося джазменами в новітню «еру» джазової комунікації, був пошук певного компромісу, стилістичного консенсусу між традиційними і новими формами вислову. Тут і слід звернути увагу на творчість таких «універсалів», як Ч. Корія, який лише на перший погляд не створив власної оригінальної концепції джазового мистецтва.

Річ у тім, що в умовах стильового плюралізму як глобальної особливості музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть (це стосується і джазу) «нове» часто є результатом синтезу усталених зразків «старого». Деколи такий синтез, що є не до кінця продуманим і чітко реалізованим, постає у формі «конгломерату» – простого поєднання різних стилів і стилістик. Згадуваний термін «полістилістика», упроваджений у музикознавство

А. Шнітке [183; 184], цілком прийнятний і до джазу в його сучасних репрезентаціях. Це стосується, передовсім, таких творчих постатей, як Ч. Корія, який поєднує в своїй особі «енциклопедиста джазу» і «джазового полістиліста».

Вказане свідчить, що зміст поняття «енциклопедист», затребуване у контексті дослідження творчості цього музиканта, на рівні стилістики поєднується з терміном «полістиліст». Йдеться про особливе значення цього терміна, яке не укладається в межі уявлень про полістилістику як про техніку композиції, представлену в музиці другої половини ХХ століття, зокрема, у самого А. Шнітке, який узяв на озброєння академічно перетворений прийом колажу.

Полістилістика в джазі Ч. Корія є результатом дії різних видів стилістичних нахилів (Є. Назайкінський [115, с. 139-149]), серед яких вирізняються жанровий, національний і «персональний». При цьому 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 (досить рідкісні приклади – згадувані вище джазінг-композиції Дж. Льюїса на матеріалі бахівських оригіналів, в яких початково звучить запозичений текст, а згодом – хоруси на нього «від імпровізатора»).

Поняття «полі», що означає «множину», тут застосовується в іншому значенні – як вказівка на наявність в творчості музиканта різних стилістичних ліній і тенденцій, що виникають на різних етапах становлення авторського стилю і під впливом різних детермінант. Тому Ч. Корія – «полістиліст джазу» в тому узагальненому сенсі, який зближується з поняттям «джазовий енциклопедист». Різниця у даному випадку полягає лише в спрямованості першого («полістиліст») на конкретні приклади музики, а другого («енциклопедист») на естетичні узагальнення, що стосуються тенденцій і ліній в творчому стилі автора як представника й

одного з лідерів сучасного музичного мистецтва, в якому джаз посідає місце, що по праву належить йому.

Стильовий зміст творчості Ч. Корія є досить розмаїтим. Як один із «законодавців мод» у мистецтві фортепіанного джазу він є універсальним митцем широких стилістичних симпатій. Його творчість завжди пов'язана зі створенням і реалізацією кількох різних музичних проектів, між якими часто не простежуються внутрішні зв'язки, проте, які в сукупності складають цілісний стиль видатного музиканта.

В одній з небагатьох праць сьогодення, спеціально присвячених творчості Ч. Корія – статті Л. Аускерна [12], – музикант названий «джазовим енциклопедистом». Це формулювання точно характеризує принцип, яким керується Чик Корія в своїй діяльності. Адже, як вже наголошувалося, «енциклопедія» означає «збірність», іноді навіть якусь хаотичність представленого матеріалу, що апелює до різних стилістик. Як засвідчує аналіз творчої біографії Ч. Корія, цей музикант достатньо часто змінював стилістику і жанри своєї музики. Це стосується, перш за все, складу й інструментарію створюваних ним композицій. В один і той самий період митцем могли здійснюватися декілька різних проектів, не говорячи вже про різні періоди творчості, що увиразнюють у повному розумінні «калейдоскоп» художніх ідей.

На рахунку музиканта близько сімдесяти альбомів; він працював із багатьма, вкрай різними за стилем музикантами-джазменами – від Л. Хемптона і Д. Гіллеспі до Б. Флека та Б. МакФерріна. Нині Ч. Корія є власником фірми грамзапису ("*Stretch Records*", з 1992 року), сучасно обладнаною студією ("*Mad Hatter*" в Лос-Анджелесі), проте при цьому він, як і на початку кар'єри, «живе творчістю і його нові проекти як і раніше не перестають дивувати» (Л. Аускерн [12]). Це підтверджує його репутацію як «енциклопедиста» в царині джазу, проте поєднання різних інтересів і стилістик у творчості митця завжди є інноваційним, оскільки Ч. Корія щоразу розкриває різні грані сучасного джазу, перш за все, фортепіанного.

Елементи «художнього відкриття» (Л. Мазель [98]) завжди присутні в імпровізаціях і композиціях Ч. Корія, що є, як наголошувалося, однією з характерних рис сучасного джазу, де цінується саме індивідуальність і неповторність майстерності джазмена, причому, в двох аспектах – імпровізаторсько-композиторському (техніка імпровізації як синтетичного феномена) і віртуозно-виконавському (майстерність імпровізатора як концертуючого музиканта).

Прикметно, що Ч. Корія як провідний представник і один із «живих класиків» фортепіанного джазу на різних етапах своєї творчості постійно звертається до колективних форм музикування. Сольна фортепіанна імпровізація, як вже наголошувалося в попередньому розділі даної дисертації, не була автономним явищем джазової стилістики. Всі форми і різновиди фортепіанного джазу постійно поєднувались із колективним музикуванням, представленим камерними комбі-складами, котрі й склали «ядро» джазової імпровізації.

Це була «чесна гра» – *fair play* (Т. Адорно [1]), що увиразнює в камерній музиці правило: «зіграв сам – дай зіграти іншому». Не випадково, характеризуючи камерну музику (яка репрезентована і джазовим музикуванням), Т. Адорно відзначає провідну роль виконавського чинника у ній, що уможливорює особливий тип її «фактурного устрою» у виді принципу «дроблення тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку» [1, с. 79].

Це означає, з одного боку, цілісність камерного ансамблю, де всі партії є рівнопотенціальними й утворюють єдиний, сукупний «саунд» (звукову форму імпровізації в цілому). З іншого боку, всередині ансамблю між «людьми, які сумісно музикують» (Т. Адорно), виникає конвенція – домовленість про право кожного «висловитися» на своєму інструменті (чи за допомогою голосу).

Чим вищою є майстерність ансамблів як якість сумісної гри, тим ефектніше, яскравіше і більш різноманітно звучатимуть сольні-віртуозні

«вставки» при чергуванні імпровізаційних хорусів, заснованих чи на темах-стандартах, чи на авторських темах. У сольному фортепіанному джазі всі партії ансамблю зосереджені в руках одного виконавця, а це означає, що принципи «дроблення» і «рівнопотенціальності» голосів і пластів фактури у фортепіанному багатоголосі виявляються аналогічними ансамблевому.

У колективній імпровізації, що слугувала одним із витоків сольної фортепіанної, виформовується і своєрідна «програма», що визначає хід подій у джазовому творі. Йдеться про різні види діалогу, який виникає між партіями і голосами як у реальному ансамблі, так і у фортепіанному багатоголосі. Тому джерелом джазового піанізму як концертного стилю, нарівні із мистецтвом мандруючих піаністів епохи регтайму, був диксиленд.

Його стилістика була znana Ч. Корія з раннього віку, оскільки «його батько грав на трубі в диксилендових складах» [12]. Проте коло дитячих музичних вражень Ч. Корія не обмежувався цим: «Разом із класиками бібопу – Гіллеспі, Паркером, Пауеллом – в будинку постійно звучали і класики інші: Моцарт, Бетховен» [там само]. До деяких із цих імен, що запам'яталися з дитинства, Ч. Корія звертатиметься в своїй творчості пізніше. Достатньо назвати один із його джазінгових проектів у співпраці з Б. Макферріном, – композицію «*Song For Amadeus*», створену на матеріалі експозиції *Adagio* – другої частині Другої фортепіанної сонати *F-dur* В. А. Моцарта.

Разом зі своїм напарником – Б. Макферріном – Ч. Корія в оджазуванні музики В. А. Моцарта постає як полістиліст, поєднуючи «класику» і джаз в єдиному звуковому тексті. Як відзначає О. Воропаєва, при цьому «...змінюється жанрове “обличчя” оригіналу, залишаються тільки деякі загальні витoki жанровості (танцювальна основа), суттєво модифікується темброво-артикуляційна сторона внаслідок уведення скет-вокалу та синхронної імпровізації у вокальній і фортепіанній партіях» [28, с. 11].

«Класика» в її джазовій адаптації, що визначається терміном «джазінг», не входить до переліку стильових пріоритетів Ч. Корія. Проте, як джазовий піаніст, він багато що почерпнув із фортепіанної фактури в її академічних

репрезентаціях. У цьому полягає «енциклопедичність» фортепіанного мислення Ч. Корія, який початково орієнтується на принцип спорідненості джазових і академічних фактурних формул. Це стосується, наприклад, остинатної фігури «блукаючого баса», першоджерела якої С. Давидов [43, с. 7] вбачає в старовинній практиці *basso continuo*, перейнятою першими джазовими піаністами, зокрема, А. Метьюзом у п'єсі «*Ragtime Rag*» (1913 р.).

Зв'язок академічного та джазового піанізму в творчості Ч. Корія виразнено з вагомою перевагою останнього. Митець довершено володіє всіма типовими прийомами джазової фортепіанної гри, всіма її стилями (див. про це у згадуваному нами дослідженні Ю. Кінуса [68]), достатньо легко їх комбінує в сольних і ансамблевих імпровізаціях.

Водночас, у стилі Ч. Корія як «енциклопедиста» можна виявити прояв різних «образів фортепіано» (Л. Гаккель [30]), точніше – виконавських «звукообразів» (Н. Рябуха [133]) цього інструмента, що виявляють спадкоємність із багатовіковою практикою його застосування, включаючи і його попередників – орган і клавесин. З-поміж них провідним убачається образ «реально-безпедального» фортепіано, запозиченого з барокової практики клавесина і відродженого в академічному піанізмі М. Мусоргським (В. Сирятський [141]), а в ХХ столітті – Б. Бартоком і С. Прокоф'євим.

Характеризуючи такий «образ» інструмента, дослідники [30]; [141] підкреслюють його особливу природу, що значно відрізняється від романтичного «ілюзорно-педального» фортепіано. Ці відмінності позначаються і на фортепіанно-джазовій імпровізації, культивованою Ч. Корія. Суть цієї техніки полягає в 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.

У рамках такої організації фортепіанної фактури, де реально чутні всі її вертикальні «поверхи» і горизонтальні «секції» Ч. Корія як джазового «енциклопедиста» цікавить універсалізм самого інструмента, здатного

виконувати різні функції як в ансамблі, так і у виконанні соло. Його цікавить, перш за все, сам принцип «спілкування» тембрів і фактур фортепіано та інших інструментів, включаючи і такий специфічний, як «інструментальний» і «неінструментальний» скет-вокал (О. Федорченко [157]), яким досконало володіє Б. Макферрін. У процесі такого «спілкування» збагачується сам інструмент, котрий стає увиразником різних тембрів і артикуляційних засобів, немов запозичених від голосу та інших інструментальних саундів, наприклад, гітари, банджо, ударних інструментів різних типів тощо.

Відома формула Ф. Ліста – «фортепіано – це малий оркестр» – береться Ч. Корія на озброєння як імпровізатором і виконавцем. В останньому випадку йдеться про інтерпретацію Ч. Корія фортепіанної класики. Спираючись на біографію музиканта (див. про це в статті Л. Аускерна [12]), констатуємо, що безпосередній досвід спілкування з класикою був у Ч. Корія, з одного боку, нетривалим, з іншого – він виявився вирішальним у виборі митцем основних напрямів в царині фортепіанно-джазової стилістики, зокрема, її фактурної реалізації.

Як і багато інших джазменів, Ч. Корія в своїй освіті був скоріше самоуком, а його контакти з академічною школою були короткочасними. Відомо, зокрема, що він вступив у престижний Колумбійський університет, проте навчався там лише місяць. Його цікавила не загальна «університетська», а спеціальна музична освіта, яка в США на найвищому професійному рівні репрезентована знаменитою Джульєрдською школою, куди Ч. Корія вступив, але вчився там також не тривало – всього два місяці [там само].

Як «енциклопедист» (звідси – і просвітитель у царині джазу) Ч. Корія неодноразово звертався до питань навчання джазових музикантів. Про це свідчать його вислови у ряді інтерв'ю, в яких він «не є прихильним до загальноприйнятої системи навчання й ідеальним варіантом вважає просто вільне спілкування музикантів поза формалізованими структурами» [12]. Ч. Корія згадує і про приватні джазові «школи» (це були фактично

«зібрання» більш досвідчених і джазменів-початківців з виокремленням «наставника»), одну з яких – «школу» Майлза Девіса – митець сам відвідував наприкінці 1960-х років, на початку кар'єри.

Позитивними якостями М. Девіса як досвідченого джазмена-наставника Ч. Корія вважав тісний зв'язок навчання з практикою імпровізації, надання музикантам цілковитої свободи самовираження в здійсненні задуманого [там само]. Цей підхід він, уже як «метр» джазового мистецтва, зберіг у власній практичній діяльності, яка неминуче включала і компонент навчання більш молодих і менш досвідчених партнерів.

Повертаючись до характеристики процесу формування Ч. Корія як джазового «енциклопедиста» і «полістиліста», відзначимо, що вже на кінець 1960-х років, попри досить молодий вік, він був уже достатньо досвідченим джазменом-практиком, знаним у середовищі музикантів і публіки, яка цікавиться джазом, в основному, його колективними формами. Свідченням тому є сумісні проекти митця з Блю Мітчеллом, Хербі Менном, кубинським перкусіоністом Монго Сантамарією. Тоді він був учасником ансамблю Стена Гетца, акомпанував відомій джазовій співачці Сарі Воен, а також випустив декілька платівок як піаніст-соліст і ансамбліст (тоді ще на акустичному фортепіано). Як видно, в стилістичному вимірі це був скоріше «конгломерат», аніж «синтез», проте сам факт значного «розкиду» творчих інтересів Ч. Корія свідчить про початок його шляху до «енциклопедії джазу».

3. 2. Етапи і тенденції становлення стилю Ч. Корія

«Полістилістика» та «енциклопедизм» стилю Ч. Корія утрудняють періодизацію його творчості, хоча деякі загальні тенденції все ж таки можуть бути виявленими. Як вже наголошувалося, Ч. Корія з самого початку своєї кар'єри джазмена знаходився як би «всередині стилю» джазу, з яким митець співвідносив свої художні інтенції і характер обраних ним виконавських амплуа.

Під першими розуміється безпосередньо стиль, точніше – стильові тенденції, на які спирався Ч. Корія як на провідні, константні (це був, наприклад, *bebop*, а також синтетичний стиль *jazz-rock*). До других – виконавських амплуа – можна віднести практику його гри як соліста, ансамбліста, акомпаніатора, що в сукупності становить універсальну спрямованість виконавського почерку цього музиканта.

Загалом же, як засвідчує історико-стилістичний подальший, здійснений нами у дослідженні, огляд творчості Ч. Корія, який перебуває до нині у вирі актуальних тенденцій джазового (і не лише джазового) музикування, його творчість можна умовно поділити на три основні етапи.

Перший із них класифікується як адаптаційний, накопичувальний, підготовчий (або початковий). Він охоплює кінець 1960-х – першу половину 1970-х років. Його прикметними ознаками є: 1) творчість «за зразками»; 2) вдосконалення техніки – імпровізаторської і фортепіанно-виконавської; 3) здебільшого музикування у складі ансамблів; 4) застосування двох різновидів інструмента – акустичного та електронного.

Другий етап, що охоплює період із кінця 1970-х до перших двох третин 1990-х років, слід схарактеризувати як стабілізаційний, коли повною мірою увиразнюються творчі симпатії Ч. Корія в їхньому стилістично розмаїтому втіленні. Рисами даного періоду власне і постають «енциклопедизм» в осягненні джазових (і не лише) стилів і жанрів, а також «полістилістика», реалізована в синхронії (майже одночасна робота над альбомами в різній стилістиці) і діахронії (послідовне звернення до різних стилістичних витоків і моделей).

Третій період можна визначити як ретроспективний, а також автодескриптивний. У першому випадку (ретроспекція) йдеться про залучення митцем стилістики і жанрових форм, напрацьованих практикою як традиційного, так і сучасного джазу (джаз пост*bebop*'у). У другому випадку (автодескрипція – термін, запропонований у дисертації І. Ігнатченка [54]) йдеться про римейки, створювані Ч. Корія на основі власних попередніх

імпровізацій і композицій, інтерпретованих по-новому з урахуванням актуальних тогочасних тенденцій.

Даний період (у самому умовному його виразі) охоплює кінець 1990-х, «нульові» і нинішній відтинок 2010-х років. Характерними ознаками ретроспекції в нім постають знову ж «енциклопедизм» і «полістилістика» (риси другого, стабілізаційного періоду), втілені, однак, у новій комбінаториці, а деколи і з підключенням експериментальних форм музикування в стилі *free jazz* і *fusion*. Останній термін можна визначати не лише як стиль джазу, але і як «суміш» стилістичних елементів – складових власного стилю Ч. Корія, що охоплює основні чинники і тенденції, узагальнені терміном «сучасний фортепіанний джаз».

3. 2. 1. Адаптаційний (кінець 1960-х – перша половина 1970-х років) та стабілізаційний (друга половина 1970-х – перші дві третини 1990-х років) етапи

Як було зазначено, первинною ознакою цього етапу для Ч. Корія було «залучення до стилю» – джазового загалом і джазового фортепіанного, зокрема. Слід було також заявити про себе, навіть до певної міри епатувати публіку певними оригінальними новаціями. Саме тому, під впливом «школи» Майлза Девіса та під його безпосереднім керівництвом, Ч. Корія разом із колегами, такими, як Х. Хенкок, Дж. Маклафлін, У. Шортер, Де Джонетт, Т. Уільямс, бере участь в освоєнні електрофортепіано, на якому були виконані композиції з альбомів «*In A Silent Way*» (1969) і «*Bitches Brew*» (1970), котрі набули широкого розголосу у той час.

Це був стилістичний «гібрид» – джаз-рок, який став із цієї миті одним із провідних у сфері «третьої музики» (В. Сиров [153]). Проте, як відзначають дослідники, зокрема Л. Аускерн [12] і О. Лубяная [94], в уявленні таких джазменів, як Ч. Корія, шлях джаз-року не був магістральним у подальшій еволюції джазового мистецтва.

У даний період (початок 70-х років минулого століття) необхідним було подбати про збереження «чистоти» джазового стилю, хоч і в новій його якості. Інакше могли б бути втраченими самі засади джазового музикування, що, по-перше, завжди повинно бути доступним для широкого загалу, по-друге, попри новації, імпровізаційним і орієнтованим на виконавців-віртуозів високого класу. Саме до категорії таких віртуозів – професіоналів джазового мистецтва і належить Ч. Корія, який став одним із символів сучасного джазу (у двох значеннях цього поняття – стильовому і безпосередньо часовому).

Після колективних форм імпровізування і джаз-рокових експериментів 1960-х років, Ч. Корія як джазовий «полістиліст» звертає увагу на ансамблевий фрі-джаз, представлений акустичними інструментами та який демонструє зближення джазових форм музикування з камерно-ансамблевою практикою академічного авангарду. Незважаючи на мовні, фактурні й структурні новації, пов'язані з безпосередньою організацією імпровізаторського тексту, це були ансамблі досить традиційного складу, близькі до стилю «комбі» традиційного джазу.

Зразком ансамблевої складової даного етапу стилю Ч. Корія є заснований митцем спільно з ударником Баррі Альтшулем, басистом Дейвом Холландом і саксофоністом Ентоні Брекстоном квартет під назвою «*Circle*» (альбом «*Circulus*», випущений в 1978-му році). Судячи з відгуків тодішньої преси (американської та європейської, оскільки квартет успішно гастролював), це був «високолобий» (*high-browed*) джаз для «обраних», де «рояль Чика взаємодіяв з іншими інструментами на рівні майже нематеріальному (...), такому, що немов із Касталії Германа Гессе» (цит. за: [12]).

Успішні гастролі «*Circle*» сприяли здобуттю Ч. Корія замовлень на сольні фортепіанні альбоми, які він у 1970-і роки записує на провідних студіях Європи. Це були два альбоми в стилі *Post-Bop – Piano Improvisation Vol. 1* (1971) і *Piano Improvisation Vol. 2* (1972), записані на фірмі ECM Манфреда Ейхера. Це вже був цілком інший джаз, який цілком був відмінним

від стилю *combi* і заснованим на «неакомпанованій фортепіанній імпровізації» (*uncompounded piano improvisation*), де імпровізаторові надавалася повна свобода самовираження, нерегламентована межами ансамблевих *riff*'ів.

Як відзначає американський дослідник джазу Й.-Е. Берендт, безпосередньо в цих альбомах Ч. Корія було прокладено міцний «місток» між джазом і романтичною фортепіанною музикою: «Корія – це романтик сучасного джазового фортепіано не лише як піаніст, але і як композитор» [194, с. 289]. Це був фортепіанний «романтичний джаз» (*piano romantic jazz*), який за стилістикою нагадує фортепіанні опуси Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, але відрізняється від них «іманентним, дуже тонким, майже невловимим джазовим напруженням, котрим Корія “навантажує” свій романтизм» [12].

Сольні альбоми Ч. Корія продовжував видавати і надалі, проте в них власні фрі-джазові експерименти митець більше не повторював, повернувшись до імпровізації на теми-стандарті, або на спеціально створені власні теми у дусі стилю постбібоп. Водночас, відбувалося повернення до ансамблевих форм джазового музикування, що для стилю Ч. Корія означало постійне оновлення запасу інтонаційних вражень, сприйнятих від спілкування з іншими музикантами та їхніми інструментами (наприклад, дуетні композиції Ч. Корія з вібрафоністом Г. Бертоном, початком яких слугував альбом під назвою «*Crystal Silence*» – «Кришталева тиша», 1973).

На першому етапі творчості Ч. Корія паралельно з фрі-джазовою представлена ще одна складова – стилістика *latin-jazz*'у, репрезентована створеним митцем у ті ж 1970-і роки гуртом з показовою назвою «*Return to Forever*» («Повернутися до вічного»). У складі гурту, крім самого Ч. Корія: саксофоніст Джо Фаррел, басист Стенлі Кларк, а також бразильський сімейний дует – перкусіоніст Аїрто Морейра і співачка Флора Пурім. Це не був «латино-джаз» у тому виді, в якому його втілював ще трубач-бопер Д. Гіллеспі.

В альбомі «*Return To Forever*» та диску «*Light As A Feather*», що побачив світ майже відразу за «*Return To Forever*», представлений фактично особливий синтез стилів – латино-джаз-рок. Як наголошувалося в тогочасній пресі, другий із вказаних дисків не лише підкріпив досягнення першого, але і подарував світові новий хіт – тему-стандарт гітариста Хоакіна Родріго «*Spain*» – «... мов удачливий парфумер, який відкрив нову формулу парфумів, Чик розпочинає експериментувати над співвідношенням її компонентів: латинське приглушується, посилюється вплив рок-музики» (цит. за: [12]).

Стилістична переорієнтація вимагала змін в ансамблевому складі. Замість вокально-інструментального ансамблю, як у гурті та альбомі «*Return To Forever*», Ч. Корія в альбомі «*No Mystery*» (1975) знову повертається до апробованого раніш (альбом «*Circulus*») складу джаз-квартету, що складається з ритм-секції (С. Кларк – контрабас, Ел Ді Меола – гітара, Л. Уайт – барабани) і соліста-піаніста, – самого Ч. Корія. Водночас, упроваджується і стилістика року, репрезентована гітаристом Елом Ді Меолою, який з однаковим успіхом грав на акустичній і електронній гітарі.

Завдяки визнанню альбому «*No Mystery*» (1975) Ч. Корія стає володарем своєї першої премії «*Grammy*», а його ім'я постає одним із перших у рейтингу видатних клавішників, поряд із такими визнаними майстрами рок-музики, як К. Емерсон і Р. Уейкман. Відзначаючи цей факт, а також ту роль, яку в подальшій еволюції стилю Ч. Корія відіграла джазова співачка Гейл Моран, яка стала не лише учасницею подальших проектів музиканта, але і його дружиною, слід відзначити особливу строкатість (за виразом Л. Аускерна – різновекторність [12]) його творчого стилю, що виявляється до 1980-х років.

Поєднання фольклорних впливів, джазової і рок-стилістики сприяло виходу стилю музиканта за межі не лише традиційного джазу, але і вузько трактованого джазового мистецтва загалом. Йдеться про те, що джаз завжди вирізнявся певною «всеїдністю» у виборі інтонаційного матеріалу, а

жанрово-стилістичні «кліше» затверджувалися в джазі лише в процесі його «поглинання» мас-культурою з її комерційною основою (Т. Адорно [2]). У роботі О. Лубяної джазове мистецтво у тому його вигляді, який склався на зламі ХХ – ХХІ століть, характеризується як напрям, котрий асоціюється з «всесвітньою музикою» [93, с. 50]. Цю тенденцію на індивідуально-стильовому рівні втілює у своїй творчості Ч. Корія.

Так, його захоплення Ч. Корія електронними інструментами – головним атрибутом рок-музики – обумовило подальший синтетичний напрям його стилю як клавішника-імпровізатора і джазового композитора. Це був початок стабілізаційного етапу його творчості, що охопив два останні десятиліття минулого століття. Рок-стилістика сприяла створюваній музикантом музиці знайти масовою аудиторію, передусім, молодіжну, завдяки чому ім'я музиканта опиняється на верхніх сходинках в анкетах «*DownBeat*» [12].

Клавішні інструменти (переважно, електронні), якими «оточив себе» Ч. Корія в 1980-і роки минулого століття, були розмаїтими, проте, на думку його партнера – гітариста Ела Ді Меоли, їх застосування зображало стилістику музики для електрогітар, завдяки чому вже самі композиції альбому «*Return To Forever*» сприймалися як «щось могутнє», що створює ефект «піднесення на вершину» (цит. за: [12]).

Ч. Корія прагне до універсалізму не лише в стилістиці власної творчості, але й упроваджує даний принцип в інструменти, які він застосовує як імпровізатор і композитор. Нові виконавські «звукообрази» (Н. Рябуха [133]) фортепіано, що розробляються митцем в альбомах 1980-х років, свідчать про те, що, завдяки своєму таланту, Ч. Корія долає деяку «фрагментарність» і «конгломерати» власної попередньої творчості, об'єднуючи подекуди непок'єднане в новому синтезі, що виявляє спільний вектор універсалізму, а через нього – «енциклопедію» його авторського стилю.

Одним із перших і найбільш яскравих зразків стабілізаційного етапу творчості Ч. Корія, завдяки якому ім'я стало широко знаним у всьому світі, став альбом «*My Spanish Heart*» (1976), зокрема, його головний хіт

«*Armando's Rhumba*». В альбомі представлена своєрідна антологія *latin jazz*'у в його трактуванні Ч. Корія як носія даного ментального різновиду етнослуху (І. Земцовський [50]).

Спілкування піаніста з ритмами і мелодикою іспанського й латиноамериканського генезису істотно вплинуло на стилістику його творчості в цілому. *Latin jazz* став для Ч. Корія «дороговказом» у плані повернення до демократичних засад джазового мистецтва. Феноменологічні парадигми *free jazz*'у (О. Соловійов [145]), апробовані ним наприкінці першого стильового етапу творчості, відходять на другий план, а на першому плані постає (разом зі стилістикою румби, сальси, фламенко й інших жанрів іспано-латиноамериканського генезису) ще одна традиційна «гілка» джазу – програмний симфоджаз.

У цій стилістиці, зразком якої для Ч. Корія була творчість Д. Еллінгтона, вирішені симфоджазові композиції, в яких «...як і раніше багато електроніки, але ще і з духовими і струнними, а також з вокалом Гейл Моран» [12]. Ці альбоми – «*The Leprechaun*» (1976 рік; за мотивами кельтського фольклору) і «*The Mad Hatter*» (1978 рік; за мотивами «Аліси в країні Див» Л. Керролла) – свідчать про ще один аспект полістилістики Ч. Корія, цього разу в сфері національного стилю (майже одночасно за хронологією створюється музика за двома етно-лініями – романською і кельтською).

Альбоми побудовані за зразком моделі сюїтного жанру, де частини-номери, з одного боку, досить самостійні, з іншого, – немов вплетені в загальну оповідальну структуру цілого. В області жанрової стилістики тут наявні і риси кантати, чому сприяють вокальні номери у виконанні Г. Моран, голос якої відрізняється більшою відповідністю до оперного, аніж до джазового саунду [12].

У партитурах цих творів, де повною мірою виявився таланти Ч. Корія як композитора й аранжувальника, представлено синтез, який можна визначити терміном «симфо-джаз-рок» (навіть з елементами рок-опери). Тогочасні критики відзначали в цих «великоформатних» композиціях (особливо, в

другій із них), риси неофольклоризму, представлені в академічній музиці ХХ століття, зокрема у Б. Бартока й І. Стравінського (*M. Herzig* [216]).

Разом із такими новими віяннями на стабілізаційному етапі творчості Ч. Корія виникає і нове стилістичне «нашарування». Йдеться про чергове *return* – «повернення» (Д. Ухов [157]) – у даному випадку, до традиційного для джазу інструментального ансамблю. Це були, зокрема, творчі тандеми з різними музикантами – піаністами Н. Економом, Ф. Гульдом, Х. Хенкоком, флейтистом С. Куялою, вібрафоністом Г. Бертоном.

Найбільш показовим тут є дует двох видатних клавішників – Ч. Корії та Х. Хенкока, які представили дві концертні програми. Одна з них – «*An Evening With Herbie Hancock & Chick Corea In Concert*» (1978) – існує в запису безпосередньо з концерту; інша – «*CoreaHancock*» (1979) – в студійному запису. Обидва піаністи, на підставі даних ними тоді інтерв'ю (див. про це: [12]), сходяться на думці про те, що, по-перше, особливу цінність для джазового музикування представляє акустичне фортепіано, по-друге, в нім надзвичайно важливим є чинник віртуозного виконавства.

Наведемо в зв'язку з цим слова самого Ч. Корія, мовлені з приводу співвідношення твору і виконання музики в класичному стилі, хоча це стосується і джазу: «Творення музики означає дуже багато, проте істинним актом її народження є виступ. Лише у цьому випадку музика оживає. Теоретично, блискучий композитор на століття фіксує ноти на папері, але тільки жива гра вдихне в них життя. Саме тому традиція виконання власних творів завжди викликає в мені душевний трепет» (цит. за: [12]).

«Однодумність» піаністів у вказаному плані обумовлена тим, що обидва митці є вихідцями з «школи» М. Девіса, де вони вже колись грали разом, проте, цього разу, їхній дует мав характер, означений нами як своєрідна енциклопедія джазового піанізму. У даних альбомах представлено цілий спектр джазової фортепіанної стилістики. Її «полюси» складають імпровізації на теми-стандарти з музики Дж. Гершвіна і композиції в стилістиці *fusion*, де відсутніми є не лише рок-впливи і «театралізована сюжетика» альбомів за

участю Г. Моран, але і почасти нелегко вирізняється стилістика самого джазу, а загальний звуковий ефект зближується з академічною алеаторикою і сонористикою.

Дещо забігаючи наперед, відзначимо, що Ч. Корія з Х. Хенкоком і надалі творчо співпрацювали (в дуеті). У 2005 році митцями був записаний альбом під назвою «*Piano Fiesta*», в якому втілені ностальгічні, забарвлені подекуди в елегійні тони, спогади видатних джазменів-піаністів про свою і «чужу» творчість, представлені немов коментарі до різних манер гри і обраних імпровізаторських «заготовок».

У межах другого періоду творчості Ч. Корія прикметною особливістю є і своєрідний рецидив *free jazz*'у в його парадоксальному симбіозі з джаз-роком. Для втілення цієї ідеї Ч. Корія створює новий гурт (1985), що має, у відповідності до того, що грав сам Ч. Корія, два варіанти назви – «*Chick Corea Electric Band*» і «*Chick Corea Acoustic Band*». У складі цього джазового квінтету були: сам Ч. Корія (соліст-клавішник), Д. Вейкл (барабани), Дж. Патітуччі (бас), Е. Марієнтал (саксофон-альт), Ф. Гамбале (гітара).

Розмежовуючи створений музикантом ансамбль на категорії «електрик» і «акустик», Ч. Корія, за його власним визнанням, керувався, на перший погляд, дещо наївною ідеєю про характер уподобань і смаків аудиторії, що сприймає подібну музику. Він вважав, що доросліша аудиторія тяжіє до акустичного джазу, а молодша – до електронного року або синтезу джазу і рок-музики (з інтерв'ю Ч. Корія з Г. Манделем – журналістом відомого в США видання «*DownBeat*») [12].

Ч. Корія на рубежі 1980-х – 1990-х років експериментує в царині програмної музики, задіюючи для цього ресурси джаз-рокових композицій. Він продовжує створювати сюїти, використовуючи цього разу сюжетуку в дусі *fantasy* Р. Желязни – тогочасного модного американського письменника-фантаста польсько-ірландського походження. Ч. Корія навіть створює літературні сценарії до своїх сюїтних композицій, серед яких найбільш популярним є альбом під назвою «*Time Warp*» – «Викривлений час» (1995).

У сюїту входять 11 номерів, призначених для виконання джаз-квартетом у стилістиці *post bop*.

Ось перелік назв номерів, за яким можна судити про ще одне втілення ідеї «енциклопедії» як ключової настанови творчості Ч. Корія:

№ 1 – «*One World Over (Prolog)*» – звучить лише 52 секунди;

№ 2 – «*Time Warp*» (початок оповіді) – час звучання 3:17;

№ 3 – «*The Wish*» («Бажання» – своєрідний ліричний монолог) – час звучання 7:39;

№ 4 – «*Tenor Cadenza*» («Каденція тенора» – соло саксофона, немов інтермедія-вставка) – час звучання 1:46;

№ 5 – «*Terrain*» («Територія» – звукова колористика в стилі *fusion*) – час звучання 6:06;

№ 6 – «*Arndok's Grave*» («Могила Арндокса» – своєрідна джазова пасакалія) – час звучання 4:37;

№ 7 – «*Bass intro to Discovery*» (вступ солюючого баса до п'єси «Відкриття») – час звучання 3:21;

№ 8 – «*Discovery*» («Відкриття» – розгорнена композиція ансамблевого типу з перекличками інструментів) – час звучання 9:05;

№ 9 – «*Piano intro to New Life*» (фортепіанна прелюдія до п'єси «Нове життя») – час звучання 4:07;

№ 10 – «*New Life*» («Нове життя» – найбільш масштабна п'єса, що включає матеріал попередніх; відрізняється поліфонічним викладом) – час звучання 11:05;

№ 11 – «*One World Over*» (за змістом перекладається як «Один з паралельних світів»; за функцією у формі сюїти – епілог) – час звучання 5:30.

У формуванні полістилістики Ч. Корія як джазового музиканта, одного з головних репрезентантів сучасного фортепіанного (і не тільки) джазу, вагому роль відіграла його співпраця з Б. МакФерріном. Їхня спільна діяльність розпочалась з уподобаної Ч. Корія форми дуету, в даному випадку, вокально-

фортепіанного, представленого в альбомі «*Play*» (1990). Назва альбому багато в чім символічна: «гра» мислиться обома музикантами як *Homo ludens* – одна з найважливіших іпостасей Людини. Водночас, у «грі» вбачається і музична гра-імпровізація. Так, Б. МакФеррін висловився з приводу цього альбому у властивій йому жартівливій манері: «Опинившись разом, ми з Чиком почували себе ласунами-хлопчиськами, котрі опинився в кондитерському магазині без нагляду батьків» (цит. за: [12]).

Йдеться про вільне й, водночас, дбайливе ставлення обох джазменів до класики, взірцем котрої для них був стиль В.А. Моцарта, де представлена «імпровізаційна гра» мелодіями, гармоніями і ритмами, строго організована в довершеній художній формі. Якщо в альбомі «*Play*» джазінг як такий був відсутнім (були наявними лише алюзії на стиль віденського класика), то в спільному проєкті Ч. Корія і Б. МакФерріна «*The Mozart Sessions*» (1996), що виник через шість років потому, представлена вже безпосередньо джазінгова стилістика, що виникає на основі моцартівських тем, їхніх гармоній і фактури.

Пристаючи до «джазування» фортепіанної музики В.А. Моцарта, творці альбому виконали ряд її зразків в оригіналі, відразу ж додавши до цього свої імпровізації – вокальну (Б. Макферрін) і фортепіанну (Ч. Корія). Це були два концерти для фортепіано з оркестром В.А. Моцарта – № 20 *d-moll* (К. 466) і № 23 *A-dur* (К. 488). Диригував оркестром *Saint Paul Chamber Orchestra* сам Б. Макферрін, а Ч. Корія виконував сольні партії. При цьому чергувалися оригінальні і джазінгові фрагменти, створюючи особливий художній ефект злиття двох імпровізаторських стилів – фортепіанно-академічного (В.А. Моцарт) і фортепіанно-джазового (А. Тейтум і О. Пітерсон). Доповненням слугувало й абсолютно унікальне мистецтво Б. Макферріна, який здатен імітувати голосом звучання інструментів симфонічного оркестру, включаючи ударні, струнні і духові.

Ці концерти, а також ряд інших творів для фортепіано В.А. Моцарта увійшли у вигляді джазінг-транскрипцій (термін О. Воропаєвої [28, с. 7]) в

альбом 1996 року. Головною ідеєю альбому «*The Mozart Sessions*» було «прокладання містка» між імпровізаціями XVIII і XX століть (М. Herzig [216]). Моцартівські теми слугують для джазових музикантів не лише джерелами імпровізації у дусі тем-стандартів, але і матеріалом для побудови оригінальних темброво-сонорних конструкцій, що уможливають вираження потенційних можливостей реалізації цього зв'язку.

Показовий приклад такого підходу – композиція «*Song for Amadeus*» на матеріалі *Adagio* Другої фортепіанної сонати *F-dur* (К. 280–189e) В.А. Моцарта, в якій виконавська імпровізація постає в симбіозі з композиторською «двоавторською» (М. Борисенко [21]) транскрипцією. Це ще раз підтверджує «полістилістику» творчої манери Ч. Корія, яка оновлювалася і набувала нових виражень через дотичність до різних джерел – реальних (спільні проекти з іншими музикантами) і гіпотетичних (фортепіанна музика минулих епох).

3. 2. 2. Ретроспективний етап (кінець 1990-х – 2010-і роки)

Означуваний нами третій період творчості Ч. Корія за формою і змістом є своєрідною ретроспекцією, відкритою новим віянням, точніше кажучи – компендіумом («зведенням правил») традиційного і сучасного джазу – як фортепіанного сольного, так і ансамблевого за обов'язковою участю фортепіано. З цією метою Ч. Корія долучає до свого нового проекту «молодих левів» [12] – Крісчена Макбрайта (контрабас) і Джошуа Редмана (тенор-саксофон), записуючи з ними альбом під назвою «*Remembering Bud Powell*» (1997). Це була шана пам'яті Ч. Корія Б. Паеуллу – піаністу-боперу, який надихнув Ч. Корія на заняття мистецтвом джазового піанізму, показав силу імпровізації й дивовижного володіння технікою гри. Вплив Б. Пауелла відчутний у всьому постбопівському піанізмі, зокрема, й у Ч. Корія, для якого стиль видатного майстра був, до того ж, першим знайомством з цим мистецтвом.

У свою чергу, для піанізму самого Б. Пауелла характерною є орієнтація на саксофоновий стиль Ч. Паркера – одного з фундаторів *bebop*'у, про що свідчить транскрипція паркерівського хіта «*Cherokee*», де цей піаніст «...без зусиль імітував в партії правої руки типово паркерівські фрази. (...) Композиція виконується в темпі 350 ударів метронома в хвилину – в такому темпі міг грати лише Паркер» (Дж. Л. Коллієр [72, с. 273]).

Подібну до манери гри Б. Пауелла демонструє Ч. Корія не лише в секстеті, для якого був створений альбом «*Remembering Bud Powell*» (його склад – фортепіано, бас, барабани, труба, саксофон-тенор і саксофон альт), але і в дуеті з відомим вібрафоністом Гері Бертоном (*Gary Burton*). У період їх спільних гастролей в Токіо ще в 1979 році вперше прозвучала композиція «*Bud Powell*».

У «нульові» роки Ч. Корія записує два сольні альбоми – «*Oginals*» і «*Standarts*», в яких відображено «два джази» (сучасний і традиційний). У першому випадку йдеться про фортепіанне втілення стилю бібоп з імпровізаціями на власні теми і вільною структурою у дусі стилю *fusion*. Другий альбом – це «класичні» імпровізації на теми-стандарту з дотриманням правил квадрата і продуманою варіаційно-фактурною технікою.

Альбом «*Chick Corea – Solo Piano: Originals (Part One)*» містить 13 номерів, назви яких свідчать самі про себе і характеризують автора як «полістиліста» й «енциклопедиста», майстра програмного фортепіанного джазу: № 1 – «*Brasilia*»; № 2 – «*Yellow Nimbus*»; № 3 – «*Prelude #4, Opus 11*»; № 4 – «*Prelude #2, Opus 11*»; № 5 – «*Children's Song #6*»; № 6 – «*Children's Song #10*»; № 7 – «*Armando's Rhumba*»; № 8 – «*April Snow*»; № 9 – «*The Chase*»; № 10 – «*The Falcon*»; № 11 – «*Swedish Landscape*»; № 12 – «*Spain*»; № 13 – «*Children's Song #12*». У наявності сюїтний принцип побудови даного альбому, вже досить давно апробований Ч. Коріа, проте репрезентований цього разу в поєднанні джазінгових і авторських зразків, деякі з яких (як, приміром, та ж тема «*Spain*») самі стали джазовими стандартами.

Другий альбом, який сам автор мислить як другу частину першого «*Chick Corea – Solo Piano: Standarts (Part Two)*» – демонструє техніку імпровізації на «чужі» теми-стандарти, походження яких легко визначаються за назвами п'єс (їх всього 13, як і в першій частині):

№ 1 – «*Monk's Dream*»; № 2 – «*But Beautiful*»; № 3 – «*Blue Monk*»; № 4 – «*Ask Me Now*»; № 5 – «*Thinking Of You*»; № 6 – «*Yesterdays*»; № 7 – «*Dusk in Sandi*»; № 8 – «*It Could Happen To You*»; № 9 – «*Round Midnight*»; № 10 – «*So In Love*»; № 11 – «*How Deep Is The Ocean*»; № 12 – «*Oblivion*»; № 13 – «*Brazil*».

У даному альбомі можна знайти майже повний перелік прийомів орнаментально-варіаційної імпровізації, при якій зберігається структура і гармонія початкової теми. Проте Ч. Корія дозволяє собі іноді виходити за межі квадрата, активно упроваджуючи *briges* і мікро-каденції. Характерна ознака чи не всіх номерів альбому «*Standarts*» – орієнтація на гомофонну фактуру з акцентом на дрібну техніку в партії правої руки піаніста в той час, як у партії лівої руки переважає стилістика *stride-piano* або рух блок-акордами у поєднанні з поліфонічними перекличками з партією правої руки, що є характерним для джазового піанізму таких майстрів, як А. Тейтум і Б. Пауелл.

Ще одна прикметна особливість імпровізацій Ч. Корія – його активне вторгнення вже в початкове проведення теми-стандарту, яка піддається певній обробці, при якій можна іноді почути лише «контури» відомої мелодії. У цьому Ч. Корія залишається прихильником стилю *bebop* з його віртуозною технікою, заснованою на власних темах імпровізаторів, що дозволяє музикантам вільно оперувати мелодичним і гармонічним матеріалом, перетворювати його не тільки варіантно-варіаційно, але й з залученням мотивної розробки і вільних каденцій.

Практично в один час з вище розглянутим двочастинним альбомом для *piano-solo* Ч. Корія реалізує кілька ансамблевих проектів. У них яскраво окреслена стилістична лінія, що означається нами як ретроспективна – така,

що апелює до бендів, практикованих Ч. Корія в другому періоді його творчості. Піклуючись про оновлення ресурсів джазового фортепіано, піаніст-імпрровізатор звертається до запозичень з інших інструментальних практик – саксофонові, трубної, гітарної, не говорячи вже про клавішні електроінструменти.

Внаслідок цього фактура сольних імпрровізацій Ч. Корія, до яких він періодично повертається в даний період, стає універсальною, являючи собою сплав різних першоджерел, що походять від академічного пласта, а також двох різновидів фортепіанного джазу – свінгу і бібопу. Сам виконавський звукообраз (Н. Рябуха [133]) фортепіано набуває якостей полістилістичності, заснованої на поглибленні його специфічних властивостей і прагненні до їх подолання внаслідок залучення ресурсів інших інструментальних стилів. Це означає, що в арсенал джазової фортепіанної техніки включаються мелодичні імпрровізації, що походять від духових інструментів і навіть скет-вокалу, басові контрапункти, що імітують контрабас і бас-гітару, створюючи в сукупності образ фортепіано як міні-оркестру з поліпластовою поліфонічною структурою.

З переліку альбомів ансамблевого типу, виданих Ч. Корія наприкінці «нульових» років, слід виокремити два «меморіальних», створених у співдружності з А. Санчесом (ударні) і Дж. Патітуччі (контрабас) – «*5 trios – 1. Dr. Joe*», 2007; Е. Гомесом (контрабас) і Дж. Де Джонеттом (ударні) – «*5 trios – 2. From Miles*», 2007. Всього ж тоді було випущено п'ять альбомів (шостий – додатковий, «бонусний» – включав найбільш відомі номери з п'яти попередніх).

Інші три альбоми (крім двох перших «меморіальних») була записані Ч. Корія з наступними музикантами: К. Макбрайтом (контрабас), Дж. Баллардом (барабани) – «*5 trios – 3. Chillin' in Chelan*»; Е. Гомесом (контрабас), Е. Морейрою (перкусія) – «*5 trios – 4. The Boston Three Party*»; Х. Феро (бас-гітара) і Р. Баршаєм (перкусія) – «*5 trios – 5. Brooklyn, Paris to Cleaewate*». Можемо констатувати ще одну «енциклопедія» з «легенд джазу»,

створену Ч. Корія на основі його довершеного знання стилів цього мистецтва, якому необхідно було повернути його головне призначення – демократичну основу і високий рівень виконавської майстерності.

Всі п'ять альбомів репрезентують, по суті, улюблений Ч. Корія жанр джазової сюїти. Вони складаються з різного кількості номерів (від п'яти в альбомі «*From Miles*» до десяти в альбомі «*Dr. Joe*»). В основі всіх п'єс покладені відомі теми, створені майстрами джазу різних періодів – М. Девісом, Б. Евансом, А.К. Жобімом й ін. Кожна з п'єс вирішена у відповідній «іменній» стилістиці і містить імпровізації на основі «контрафактів» (так джазмени іменують гармоніко-структурні схеми, на основі яких можуть створюватися різні варіанти мелодичних тем).

Як наслідок, в імпровізаціях Ч. Корія (і його партнерів по тріо) вимальовується не тільки «енциклопедія стилів» джазу, але і відповідна цьому «енциклопедія прийомів», представлених і як безпосередньо сольні фортепіанні, і як ансамблеві. В обох випадках музиканти прагнуть колористично збагатити фактуру шляхом реєстрування й артикуляції (фортепіанна партія у самого Ч. Корія), а також за допомогою застосування оригінальної фольклорної перкусії (наприклад, як це робить Р. Баршай за допомогою шумового інструмента під назвою «рейнстік» – буквально «дощова палиця» в кавер-версії знаменитого евансівського «*Waltz For Debby*» з альбому «*The Boston Three Party*»).

У цей же період Ч. Корія створює й альбоми, засновані не стільки на ретроспекції (зверненні до «чужих» стилів), скільки на автодескрипції («самоописі» – повторенні на новому щаблі того, що було створене митцем раніше). Зокрема, це – стиль *fusion*, апробований Ч. Корія в 1970-і – 1980-і роки (альбом «*Five Pease Band Live*» (2009), що складається з двох дисків; по чотири композиції в кожному).

Партнерами Ч. Корія тут стали: Дж. Маклафлін (гітара), К. Гарретт (альт-саксофон), В. Калаюта (барабани), К. МакБрайт (бас), а також Х. Хенкок (фортепіано), долучений до імпровізації на джазовий стандарт

«*Someday My Prince Will Come*». Перший диск включає чотири «треки»: № 1 – «*Raju*»; № 2 – «*The Disguise*»; № 3 – «*New Blues, Old Bruise*»; № 4 – «*Hymn of the Seventh Galaxy*». Другий диск складається з наступних композицій: № 1 – «*Dr. Jackle*»; № 2 – «*Senor C. S.*»; № 3 – «*In a Silent Way / It's About That Time*»; № 4 – «*Someday My Prince Will Come*» (with *Herbie Hancock*).

У вказаних альбомах представлений сплав (*fusion*) різних стильових віянь: при загальній опорі на стилістику *post-bop* Ч. Корія і його партнери орієнтуються і на стилістику програмного року, під яким мається на увазі полілог концертно-віртуозного типу, коли кожному музикантові надається право на сольну імпровізацію (на кшталт джазових хорусів). Стилістика джаз-року, опанована Ч. Корія ще на адаптаційному етапі його творчості, виявляється у використанні музикантом двох видів клавішного інструмента – акустичного (наприклад, п'єса «*The Disguise*» – букв. «маскування») й електронного (композиція «*Raju*»).

Поєднання джазової і рок-стилістики втілене і на композиційно-структурному рівні в тім його значенні, яке спостерігається в імпровізаційному мистецтві. Воно представлене, зокрема, в заключному номері другої частини альбому «*Five Pease Band Live*» – «*Someday My Prince Will Come*», де зі вступу в змішаному джаз-рок стилі поступово зростає, немов вимальовується, відомий пісенний стандарт Ф. Черчилля (*Frank Churchill*), який стає предметом змагання двох піаністів – Ч. Корія і Х. Хенкока – і гітариста Дж. Маклафліна. Таке залучення теми-стандарту нагадує академічний зразок, означуваний як «варіації й тема» в Третньому фортепіанному концерті Р. Щедріна.

У тому ж (2009-му) році Ч. Корія, залишаючись вірним своїй манері працювати одночасно в різних стилях, створює ще один дуетний проект – цього разу з японською піаністкою Хіромі Уехара (альбом так і названо – «*Duet*»). Альбом складається з двох дисків (по шість «треків» в кожному) і побудований на матеріалі свінгових тем-стандартів, тем японської піаністки, а також тем самого Ч. Корія-бопера.

Ряд композицій тут постають своєрідними авторимейками – новими версіями композицій, що були створені Ч. Коріа раніше. Привертає увагу поєднання прийомів академічного і джазового піанізму. Наприклад, композиція «*Spain*» (у концертному варіанті виконання) починається своєрідною сонорною «преамбулою» у виді гри по струнах рояля з відкритою кришкою, після чого звучить безпосередньо тема-стандарт, що розподіляється між учасниками дуету за принципом «запитання-відповідь», які виконують імпровізації на неї як по черзі, так і разом.

У перетвореннях теми використовуються різні жанрові нахили, включаючи не тільки джазові (блюз, інструментальна балада), а й академічні (токата, прелюдія, скерцо). Така стилістика виявляє загальну скерованість творчості Ч. Коріа ретроспективного періоду, коли повною мірою реалізується принцип «енциклопедії», поєднаний з самотньою усвідомленою автодескрипцією. Це означає повернення до раніше створеного в новому варіанті імпровізаційного тексту, що є особливо характерним для альбому «*Duet*».

Підтвердженням обох цих принципів слугує й альбом «*Forever*» (2011), що складається з двох CD (перший з них включає 8 номерів, другий – 10). В альбомі представлена авторська ретроспекція джазового тріо, до якого Ч. Коріа неодноразово звертався на попередніх етапах своєї творчості. Цього разу склад тріо був наступним: фортепіано – сам Ч. Коріа, контрабас – С. Кларк, барабани – Л. Уайт.

Перманентні повернення Ч. Коріа до тріо пов'язані, як видається, з особливим значенням цього типу ансамблю в камерній музиці загалом (пригадаємо барокову тріо-сонату, що стала одним із найважливіших першоджерел інструментального ансамблю наступних епох). Що стосується джазового тріо за участі фортепіано, то, по-перше, воно сприяє відчуттю свободи піаністові в імпровізації, по-друге, ця імпровізація стає контрольованою, оскільки музикант звільняється від функцій

метроритмічного регулювання і басового контрапункту, що доручаються, відповідно, ударнику і басисту.

В альбомі «*Forever*» (нагадаємо про існування у Ч. Корія альбому 1972 року під назвою «*Return to Forever*») представлена стилістика, яку можна визначити як проміжну між *fusion* і *post-bop* (до цих стилів Ч. Корія звертався і раніше, проте, немов, в їхніх відокремлених втіленнях). У даному ж альбомі увиразнена досить строката, на перший погляд, суміш (*fusion*) різних стилістичних тенденцій, що об'єднуються в цілісній композиції під егідою ідеї повернення до «вічного» (*forever*) – до «класики» фортепіанного джазу другої половини ХХ століття, включаючи і самого автора як її представника.

Для доказу цієї «єдності в розмаїтті» достатньо навести назви номерів, що ввійшли до альбому. Його перша частина включає: № 1 – «*On Green Dolphin Street*» (імпровізація на джазовий стандарт); № 2 – «*Waltz For Debby*» (тема Б. Еванса); № 3 – «*Bud Powell*» (тема Ч. Корія); № 4 – «*La Cancion De Sofia*» (імпровізація на тему С. Кларка); № 5 – «*Windows*» (тема Ч. Корія); № 6 – «*Hackensack*» (імпровізація на тему Т. Монка); № 7 – «*No Mystery*» (тема Ч. Корія); № 8 – «*Senor Mouse*» (тема Ч. Корія).

Друга частина альбому включає такі номери: № 1 – «*Capitan Marvel*» (тема Ч. Корія); № 2 – «*Senor Mouse*» (тема Ч. Корія); № 3 – «*Crescent*» (імпровізація на тему саксофоніста Дж. Колтрейна); № 4 – «*Armando's Rhumba*» (тема Ч. Корія); № 5 – «*Renaissance*» (імпровізація на тему джазового скрипаля Ж.–Л. Понті); № 6 – «*High Wire – The Aerialist*» (тема Ч. Корія); № 7 – «*I Love You Porgy*» (імпровізація на тему Дж. Гершвіна); № 8 – «*After The Cosmisk Rain*» (тема басиста С. Кларка); № 9 – «*Space Circus*» (тема Ч. Корія); № 10 – «*500 Miles High*» (тема Ч. Корія).

Як бачимо, тут відбувається певне стилістичне переключення: якщо в першій частині альбому Ч. Корія залучає власні теми або теми інших джазменів-піаністів, то в другій частині (поряд з його власними темами) представлені теми музикантів інших спеціалізацій – саксофона, скрипаля і

басиста. Це свідчить не тільки про ретроспекцію (використання раніше створеного митцем і іншими майстрами джазу), але і про прагнення Ч. Корія збагатити арсенал фортепіанного джазу прийомами і засобами інших видів джазової імпровізації, що наочно зображене у відповідних номерах, причому не лише в темах, а і в техніці їх варіантно-варіаційного розвитку.

До прикладу, в № 3 – «*Crescent*» з другої частини альбому саксофонові тема Дж. Колтрейна перетворюється у фортепіанну, де мелодична наче огортається блок-акордами, що створюють ефект саксофоново-фортепіанного дуету, втіленого в рамках фортепіанної фактури. Подібний прийом транскрипції можна знайти і в одного з перших піаністів-боперів – Б. Пауелла, котрий будував свої імпровізації на теми саксофоніста Ч. Паркера.

Після альбому «*Forever*» Ч. Корія випустив ще 10 альбомів, в яких підсумовуються основні лінії-тенденції його стилю, а також репрезентуються відповідні їм жанри. Останні, як відомо, розрізняються за функціональною і семантико-композиційною ознаками [155, с. 5 – 6], тобто, за виконавським складом і способом виконання (1), за жанровим змістом і жанровим стилем (2).

Серед альбомів Ч. Корія 2010-х років вирізняється сольний фортепіанний альбом «*Portraits*» (2014), що є підбіркою імпровізацій у різній стилістиці зі вступними коментарями самого імпровізатора. На двох дисках розташовані 44 таких зразки – 15 в першому і 29 в другому. Ч. Корія не лише грає, а й говорить («*Chick talks about...*») про видатних музикантів, імена яких він вважав необхідним виокремити, враховуючи, перш за все, їх вплив на власний стиль (ретроспекція й автодескрипція в синтетичному вербально-музичному вираженні).

Це – джазмени-піаністи: Б. Еванс з новим варіантом імпровізації на його «*Waltz for Debby*»; Т. Монк з імпровізаціями на його три композиції – «*Round Midnight*», «*Pannonica*» і «*Blue Monk*»; Б. Пауелл з його «*Dusk in Sandi*» і «*Oblivion*». У поле зору Ч. Корія потрапляють також: іспанський

гітарист, творець стилю «нове фламенко» П. де Лусія (композиція «*Yellow Nimbus*»); співак і клавішник, представник естрадного джазу С. Уандер (композиція «*Pastime Paradise*»). Включення в альбом музики двох вище вказаних майстрів вказує про такі компоненти стилю Ч. Корія, як коренева мовна ментальність (іспанський і похідний від нього латиноамериканський стиль), а також стиль естрадного («комерційного») джазу, який також був властивий Ч. Корія.

Першому музичному номеру альбому – «*Improv #1 / How Deep is the Ocean?*» – передує невелике вступне слово автора, де він говорить, як збирається побудувати імпровізацію, яка не має наперед заготовленого плану («*I have no plan for this evening*»). В основу тут покладена тема-стандарт 1930-х років, створена І. Берлінгом (*Irving Berling*). Ч. Корія демонструє стилістику тогочасного фортепіанного свінгу, віднаходячи для кожного нового хорусу оригінальні фактурні рішення, при цьому не виходячи за межі гармонічної і структурної «сітки». Ретроспекція у даному випадку відноситься до стилю традиційного фортепіанного джазу як основи й еталона всіх подальших модифікацій цього мистецтва.

Кілька номерів, представлених в альбомі, вирішені в стилістиці джазінга і присвячені фортепіанній класиці початку ХХ століття в постаті О. Скрябіна («*Prelude #2*» і «*Prelude #4*» Op. 11 – римейки раніших імпровізацій Ч. Корія на цей матеріал) і Б. Бартока («*Bagatelles*» – №№ 1, 2, 3, 4).

Ч. Корія включає в свої «*Portraits*» і джазову фортепіанну музику, яку митець означив «*Children's Songs*». В альбомі «*Portraits*» таких «пісень» 9, а загалом у Ч. Корія їх 20. Вони були створені і навіть записані ще в 1980-і роки і тоді ж виконані автором. У даному альбомі ці «пісні» застосовані як матеріал для розгорнутих імпровізацій, сутність яких визначається поняттям «музика про дітей», оскільки за технічною складністю вона не може бути класифікованою як «музика для дітей» (Є. Чорна про дитячу фортепіанну музику А. Караманова [213]).

Мета, поставлена Ч. Коріа в своїх «*Children's Songs*», є і до певної міри дидактичною: маестро знайомить джазових піаністів-імпрровізаторів початківців з основними прийомами фактурного варіювання в межах остинатних фігур баса або тривало витриманих гармоній (свого роду хрестоматія фактури джазової фортепіанної імпрровізації).

В імпрровізаціях Ч. Коріа втілені і його враження від ряду міст, в яких він гастролював (імпрровізатор називає їх також «портретами») – «*Portrait #1 – Krakow*», «*Portrait #2 – Krakow*»; «*Portrait #1 – Casablanca*», «*Portrait #2 – Casablanca*»; «*Portrait #1 – Easton, Maryland*» «*Portrait #2 – Easton, Maryland*» «*Portrait #3 – Easton, Maryland*» «*Portrait #4 – Easton, Maryland*»; «*Portrait #1 – Vilnius*», «*Portrait #2 – Vilnius*».

Тут продовжується лінія програмної музики, репрезентованої в сюїтах Ч. Коріа, створених музикантом для біг-бендів в другому періоді творчості. Проте «портрети міст» наділені ще однією стилістичною особливістю. Вони нагадують академічні фортепіанні «роки мандрів» (Ф. Ліст) або музичні «подорожні нотатки» (їх писали чимало композиторів-піаністів, зокрема, І. Альбеніс, в сюїтах якого представлені «портрети» багатьох іспанських міст і місцевостей).

Будуючи імпрровізації, Ч. Коріа дотримується принципу різностороннього показу власних звукових вражень, навіяних історією і сьогоденням знайомих йому міст. У першому випадку звучать імпрровізації на теми, створені на основі втілення відповідних національно-кореневих витоків (наприклад «*Krakow 1*», «*Casablanca 1*» і ін.). У другому випадку (у «дублях» зазначених «портретів», а також в інших, зокрема, в «*Easton, Maryland*», що має аж 4 «дублі») представлена сучасність міст, де можна почути різну музику, узгоджену зі швидкими темпами сьогодення, що дає підставу засвідчити наявність у «джазовій енциклопедії» Ч. Коріа урбаністичної складової.

Останніми роками (2016 – 2018) Ч. Коріа воліє працювати у складі дуетів і інших ансамблів. Митцем записані альбоми: «*Chick & Makoto: Duets*»

(з японським піаністом, 2016 рік), «*Two*» (з банджоїстом Б. Флеком, 2016 рік). Особливий інтерес викликає масштабний проект з двох CD під назвою «*Chinese Butterfly*» (2017). До складу секстету, представленого в цьому альбомі, входять: сам Ч. Корія – клавішні, К. дель Пуерто (*Carlos del Puerto*) – бас-гітара, контрабас, Л. Люке (*Lionel Loueke*) – гітара-соло, Л. Квінтеро (*Luisito Quintero*) – перкусія, С. Гедд (*Steve Gadd*) – барабани, С. Уїлсон (*Steve Wilson*) – саксофон, флейта.

У альбом входять лише вісім треків – п'ять у першому диску і три в другому. Наведемо назви п'єс, оскільки вони дають загальне уявлення про зміст музики: CD-1 – № 1 – «*Chick's Chums*» («Друзі Чика»), № 2 – «*Serenity*» («Прозорість» – із залученням *special guest* – вокаліста Ф. Бейлі), № 3 – «*Like I Was Sayin'*» («Те, що я вже говорив»), № 4 «*A Spanish Song*» («Іспанська пісня») № 5 – «*Chinese Butterfly*» («Китайські метелики»); CD-2 – № 1 – «*Return To Forever*» (римейк п'єси-імпровізації з раніше виданого однойменного альбому) № 2 – «*Wake-Up Call*» («Прокинувшись, зателефонуй») № 3 – «*Gadd-Zooks*» («Щоб тебе, Гедд» – п'єса-імпровізація, названа за іменем солюючого в ній барабанщика, С. Гедда).

Даний альбом, можна припустити, є однією з найбільш повних і концентрованих підбірок стильових компонентів і жанрових форм творчості Ч. Корія як джазового енциклопедиста і полістиліста. Кожна п'єса-імпровізація тут репрезентує певний стиль і стилістичний нахил. Так № 1 («*Chick's Chums*») – типовий зразок свінгової колективної імпровізації, де при провідній ролі фронтмена-клавішника (сам Ч. Корія, який грає на синтезаторі) дана можливість демонстрування майстерності кожному з учасників ансамблю. У № 2 («*Serenity*») представлений блюз із спеціальним підключенням вокалу. Композиція № 5 («*Chinese Butterfly*») постає своєрідною джазовою токатою, побудованою на пентатонічних зворотах і характерному ритмі, стилізованому під традиційну китайську храмову музику.

З нею перегукується завершальна п'єса-імпровізація – № 3 з CD-2, котра є своєрідною сонорною композицією, яку навіть не можна назвати безпосередньо джазовою. В її основі – інструментальні медитації, що відтворюють звукову картину буддійського храму (барабанщик С. Гедд), до яких долучаються музичні коментарі піаніста-імпровізатора в особі самого Ч. Корія.

Решта п'єс альбому вирішені у дусі римейків того, що Ч. Корія репрезентував раніше. Вони є, загалом, зразками стилістики *fusion*, де переплітаються витoki *latin jazz*, *mainstream* і *post-bop* (відповідно, п'єси «*Chick's Chums*», «*A Spanish Song*», «*Return To Forever*»). За загальними жанровими ознаками вісім п'єс-імпровізацій альбому «*Chinese Butterfly*» є вільно скомпонованою джазовою сюїтою, до якої тяжіє Ч. Корія як композитор.

Отже, альбоми 2010-х років слугують підтвердженням полістилістики творчості Ч. Корія як універсального музиканта, який репрезентує чимало характерних ознак джазу як невід'ємної складової сучасного музичного мистецтва в цілому. Джазова енциклопедія Ч. Корія на всіх трьох етапах його творчості (послідовно чи майже одночасно) включала: 1) джаз як художньо-творче явище у цілому; 2) академічну фортепіанну стилістику; 3) джазовий піанізм у всьому його стилістичному розмаїтті; 4) камерно ансамблеву складову у академічній та джазовій репрезентаціях; 5) музично-творчі види ХХ століття у джазовій інтерпретації; 6) «персоналії» академічних (В. А. Моцарт, О. Скрябін, Б. Барток) та джазових (А. Тейтум, Т. Монк, Б. Пауелл, Б. Еванс) музикантів; 7) стилі представників інших джазових спеціалізацій (трубною – М. Девіс, Д. Гіллеспі, саксофоновою – Ч. Паркер, Дж. Колтрейн, гітарною – П. де Лусія, Ел Ді Меола, вібрафоновою та перкусійною – Г. Бертон, А. Морейра); 8) *jazz-rock* стилістику.

Таким чином, здійснений у даному підрозділі загальний огляд творчості Ч. Корія як джазового енциклопедиста і полістиліста був покликаний засвідчити специфіку його індивідуального стилю. Прояви цього стилю не

лише розмаїті в поєднанні сольності, ансамблевості і навіть оркестрової концертності, але й в сфері специфічних композиторсько-виконавських інтенцій, що виявляються у Ч. Корія у взаємодії двох першоджерел: 1) прагнення «повернутися до витоків» (*return to forever*) у послідовному зверненні до апробованих форм традиційного і сучасного джазу; 2) пошук нових тембрових, фактурних, і врешті – виразово-конструктивних можливостей джазового піанізму в його сольній і ансамблевій репрезентаціях. Для цього застосовуються стилістичні запозичення з академічної класики, традиційних культур народів світу, класичного і сучасного джазу, включаючи не лише його фортепіанну, а й інші інструментально-видові складові.

Про це на конкретних прикладах і йдеться в наступному підрозділі даного Розділу дослідження.

3.3. «Синтези» і «конгломерати» в джазовій «енциклопедії»

Ч. Корія: аналітичні етюди

Пропоновані подальші аналітичні етюди побудовно за наступними критеріями:

1) можливості увиразнити на їх прикладі енциклопедичну лінію в джазі Ч. Корія, втілену в імпровізаціях і композиціях стабілізаційного і, частково, ретроспективного етапів його творчості;

2) наявності в аналізованих зразках різних ансамблево-інструментальних поєднань – дуету фортепіано і вібрафона, дуету двох фортепіано;

3) змішанні розмаїтих стилістичних першоджерел, що втілюють у цілому полістилістику джазової енциклопедії Ч. Корія – *medium swing* і *bebop* (перший зразок), *post-bop* і *fusion* (другий зразок).

Що стосується інших ансамблів, окрім проаналізованих дуєтів, то їхні загальні характеристики були надані раніше, зокрема, при розгляді аспектів рок-стилістики у джазовому імпровізаційному стилі Ч. Корія. У даному випадку такий ракурс дослідження не входив до завдань нашої роботи, а його

розгляд обмежується лише наданими вище загальними зауваженнями, що характеризують універсалізм мислення Ч. Корія, який сприймає джаз як «всесвітню музику» (О. Лубяная [93]), котрій «доступно все» – від старовинної монодії до ультрасучасних електронних саундів.

Что касается других ансамблей, помимо анализируемых дуэтов, то их общие характеристики были даны ранее, в частности, при рассмотрении аспектов рок-стилистики в джазовом импровизационном стиле Ч. Кориа. В данном случае такой ракурс исследования не входил в задачи нашей работы, а его рассмотрение ограничивается лишь приведенными выше общими замечаниями, характеризующими универсализм мышления Ч. Кориа, воспринимающего джаз как «всемирную музыку» (Е. Лубяная [93]), которой «доступно все» – от старинной монодии до ультрасовременных электронных саундов.

3.3.1. Імпровізація на оригінальну тему «*Bud Powell*» Ч. Корія (фортепіано) та Г. Бертона (вібрафон): *medium swing* і *bebop* у поліінструментальному дуєті

Одним із найважливіших аспектів, пов'язаних зі специфікою джазового музикування, є принцип, який можна визначити як «стильову сумісність». На відміну від академічної музики, де стиль виконавця і стилістика виконуваного твору можуть бути достатньо дистанційованими, в джазі вони завжди тяжіють до синхронізації. Цим імпровізація відрізняється від інтерпретації, хоч і остання, як вже наголошувалося, містить в собі імпровізаційний компонент. Джазові імпровізації, як і академічні інтерпретації – об'єктно-суб'єктні феномени, але в джазі вони втілюються в «моно-стилі» творця-інтерпретатора.

Стиль *bebop*, якому властива відмова тем-стандартів, вивів особливу закономірність імпровізації. Вона утворюється як внутрішня стилістична синхронізація, що нівелює дихотомію «автор – виконавець». Це і представлено в аналізованому далі зразку. У нім, разом із принципом

стилістичної синхронізації, що виявляється в обох учасників дуету, вирізняється і ще один змістовний компонент – орієнтація на жанр «музичного приношення» («*Das Musikalische Opfer*» – так іменується один з останніх клавірних творів Й.С. Баха).

У джазі даний жанр демонструє особливий різновид імпровізацій-транскрипції на стиль іншого автора або на його конкретний твір. Від музиканта, що створює «приношення», залежить, чи «розчиниться» його імпровізація в стилі інтерпретованого об'єкта (домінантно-об'єктний тип), а чи він виявить ініціативу (домінантно-суб'єктний тип), прагнучи при цьому досягнення стилістичної синхронізації.

Слід зазначити, що «музичне приношення» – не є рідкістю не тільки в академічній, але і в джазовій музиці. Досить вказати на такі відомі зразки, як композиція Ю. Чугунова «Пам'яті Білла Еванса», «*I Remember Clifford*» Б. Голсона, на вшанування пам'яті Кліффорда Брауна. «Музичні приношення» в джазі часто ґрунтуються на цитатах особливого кшталту у вигляді збереження гармонічної «сітки» теми-стандарту, що належить об'єкту «приношення», проте з новою мелодією, створеною суб'єктом (як у композиції «*Dear John*» Ф. Хаббарда на тему «*Giant Steps*» Дж. Колтрейна). Прикметно, що в «музичних приношеннях» часто змінюється й інструмент, на якому спеціалізувався його об'єкт: адресати «приношень» саксофоніста Ю. Чугунова – піаніст Б. Еванс, саксофоніста Б. Голсона – трубоч К. Браун, трубоча Ф. Хаббарда – саксофоніст Дж. Колтрейн.

З появою нового стилю «бібоп» наприкінці 30-х років ХХ століття манера гри на роялі сутнісно змінилася. Піонерами цього стилю в області фортепіано стали Т. Монк і Б. Пауелл. Останній, як відомо, був однією з ключових постатей фортепіанного джазу, котрі перевершували за віртуозною піаністичною технікою всіх своїх сучасників. Його унікальний стиль сформувався в синтезі традицій, закладених багатьма піаністами, але в першу чергу Е. Хайнсом і А. Тейтумом (Дж. Коллієр [72, с. 273]).

Як було зазначено, Ч. Корія, який почав грати з 60-х років ХХ століття, відноситься до музикантів постбобівської ери. Тому природною є поява в його творчості «музичного приношення» лідерів й корифеєві попередньої епохи. Після захоплення джаз-роком (кінець першого адаптаційного періоду його творчості) Ч. Корія цілком занурюється в атмосферу «програмного» джазу, в якому панівними виявляються яскраві й опуклі звукообрази, побудовані на основі власних авторських тем музиканта.

Так побачив світ альбом під назвою «*Crystal Silence*» («Кришталева тиша», 1973), заснований на типовій для бібопу стилістиці у виді поєднання імпровізаційної свободи і гармоніко-ритмічної впорядкованості, реалізованої через жанровість у фактурі (кожен номер альбому вирізняється особливою якістю жанрово-фактурної реалізації – ноктюрна, елегії, музичного портрета, інструментальної дитячої пісні тощо). Даний альбом ознаменував початок багаторічної, що триває до тепер, творчої співпраці Ч. Корія з вібрафоністом Г. Бертоном.

Композиція «*Bud Powell*» – яскравий приклад поєднання стилів «адресата» «музичного приношення» (стиль Б. Пауелла) і стилів двох «адресантів» – самого Ч. Корія і Г. Бертона. Як і багато інших композицій, створених і виконаних Ч. Корія (сольно або з партнерами), п'єса «*Bud Powell*» мала цілий ряд авторських інтерпретацій. Проте найбільш показовим, як убачається, є одне з її перших виконань, зафіксоване в запису безпосередньо з концерту «*Tribute Bud Powell*», котрий відбувся в Токіо 1979 року.

Композиція поєднує ознаки декількох стилів, що виходять за межі індивідуальних манер як самих імпровізаторів, так і Б. Пауелла, під якого здійснюється стилізація. В першу чергу, йдеться про виражену опору на синтез *medium swing* з його синкопами й типовою гармоніко-структурною «сіткою» і *bebop*, спрямованого до подолання цих стереотипів. До цього додається і пошук нового темброкolorиту в поєднанні фортепіано і

вібрафона – інструментів, споріднених за типом ударного звуковидобування, проте відмінних за фактичним акустичним результатом.

Авторська тема Ч. Корія (приклад 1 у Додатку А), покладена в основу імпровізації, вирізняється цілим рядом особливостей, котрі апелюють до стилістики традиційного джазу. Це: 1) її досить великі масштаби (в цілому, якщо враховувати репризне повторення першого дванадцятитакту, в темі 54 такти, що утворюють структуру з п'яти секцій – **AABCA**); 2) широкий обсяг реєстрів обох інструментів, що створюють багатозвучний ансамбль з увиразненням трьох фактурних пластів – партії вібрафона і двох партій у фактурі фортепіано; 3) збагаченість теми мелодичною мелізматикою й орнаментикою у вигляді типових свінгових тріолей, що звучать в ній легко і витончено, наслідуючи стиль Б. Пауелла, який, у свою чергу, орієнтувався на саксофон Ч. Паркера; 4) структура теми за принципом «запитання-відповідь», представлена у всіх секціях її форми; наприклад, в 5-му і 6-му тактах секції **A** – запитання, в 7–8-их тактах – відповідь; у секції **B** у перших 4-х тактах – запитання, в наступних 4-х тактах – відповідь.

Схема форма теми «*Bud Powell*» Ч. Корія виглядає наступним чином:

| A | A1 | B | C | A2 |
|----------|-----------|----------|----------|-----------|
| 12 | 12 | 8 | 10 | 12 |
| тактів | тактів | тактів | тактів | тактів |

Така структурна логіка напряду пов'язана із першоджерелом, що стилізується. Йдеться, зокрема, про тему Б. Пауелла «*Budo*» (назва запозичена з одного з видів японських бойових мистецтв), де типова структура («запитання-відповідь») представлена початковими чотиритактами, з яких перший звучить як запитання, а другий – як відповідь на нього (у темі Б. Пауелла відсутня як така секція **C**, а форма представлена як трисекційна з структурою **AABA**).

Прикметно, що всі мотиви в темі «*Bud Powell*» Ч. Корія розпочинаються і закінчуються на слабких долях такту і представлені більш дрібними тривалостями, зокрема, тріолями, що походить від ритміки свінгу, перенесеної на бібоп. З темою Б. Пауелла тему Ч. Корія зближує ідентична гармонічна логіка. Наприклад, останні 4 такти секції **C** теми «*Bud Powell*» побудовано на низхідній «золотій секвенції», заснованої на послідовності $\text{IIm7} - \text{V7}$, як і останні 4 такти секції **B** теми «*Budo*» (приклади 2а і 2б в Додатку А). Все це свідчить про те, що Ч. Корія не лише ділиться спогадами про стиль Б. Пауелла, а й втілює в своїй музичній мові типові риси цього стилю, засновані на його ретельному вивченні.

Секції **A**, **A1** і **A2** в темі, створеної Ч. Корія – це типові експозиційні частини джазового стандарту з однаковою гармонічною сіткою, секція **B** – традиційний бридж. Всі секції **A**, включаючи репризу, побудовані за блюзовою схемою, що виявляється як в гармонічній послідовності T-D-S-T, так і в кількості тактів (по 12 у кожній із цих секцій), а бридж традиційно складається з 8-ми тактів і виконує функцію середини-зв'язки форми.

Як вже відзначалося, тема «*Bud Powell*» поєднує в собі ознаки блюзу в його свінговій адаптації й бібопу як вільної структури індивідуалізованого типу, що втілена в упровадженні Ч. Корія додаткової секції **C**. Перші 6 тактів у ній становлять собою послідовність акордів на остинатному звуці *B* великої октави (третин від тоніки *F-dur* – заміна класичного домінантового предикта до репризи) за відсутності теми-мелодії як такої. У подальших 4-х тактах представлена згадана вище «золота секвенція» на мотив із двох септакордів, запроваджена цього разу в малосекундовому низхідному русі (в дирекції це позначено як $\text{Bbm7} - \text{Eb7}$, $\text{Am7} - \text{D7}$, $\text{Abm7} - \text{Db7}$, $\text{Gm7} - \text{C7}$, тобто з підсумковим «виходом» на домінанту основної тональності *F-dur*).

Загальна композиційна будова, обрана музикантами, досить проста й традиційна, характерна для музикування в стилі бібоп: Ч. Корія і Г. Бертон грають п'ять імпровізаційних хорусів (по два у кожного й один сумісний), обрамлених експозиційним і репризним проведеннями теми. На початку

композиції, перед експозицією теми, звучить восьмитактовий фортепіанний вступ. Таким чином, загальна форма композиції «*Bud Powell*» може бути визначена як варіаційна (фактурні варіації) зі вступом і заключенням.

Загальна схема композиційної побудови п'єси «*Bud Powell*» виглядає таким чином:

| | | | |
|--|--|--|--|
| Intro фортепіа но 8 тактів | Хорус 1 Тема 54 такти | Хорус 2 Імпровізація вібрафоніста 54 такти | Хорус 3 Імпровіза ція вібрафоні ста 54 такти |
| Хорус 4 Імпровіза ція піаніста 54 такти | Хорус 5 Імпровіза ція піаніста 54 такти | Хорус 6 Спільний імпровізаційний хорус 54 такти | Хорус 7 Тема 54 такти |

Композиція виконується з пріоритетом свінгової манери (*medium swing*). Виняток становлять лише перші 6 тактів секції **С**: цей епізод протягом усіх хорусів представлений у стилі *latin jazz*, увиразнений як його гармонічною схемою (чергування двох великих мажорних септакордів *B* і *C* на остинатному басі *B*), так і його ритмо-фактурним викладом (квартолі замість свінгових тріолей). У подальших 4-х тактах цієї секції форми виконавці завжди повертаються до свінгу, що підкреслює проміжне стилістичне значення цього сегмента в даній композиції.

Як вже згадувалося вище, тему-стандарт в її експозиційному варіанті Ч. Корія й Г. Бертон виконують у трипластовій фактурі: у партіях вібрафона й правої руки піаніста представлена власне мелодія, а в партії лівої руки піаніста звучить лаконічний акордовий супровід у вигляді моноритмічних

вертикалей, типовий для свінгу. Далі звучить сольна імпровізація вібрафоніста, яка, згідно з наведеною вище схемою, триває два хоруси. У фактурі здійснюється своєрідна стилістична модуляція з свінгу в бібоп, втілена в сольній партії вібрафона через численні альтераційні заміни ступенів ладу (блюзовий лад у повному об'ємі), а також через мелізматику й орнаментику, що є типовими для віртуозної гри «боперів» (оспівування, морденти, групето, форшлагги).

Слід підкреслити, що Г. Бертон є більш послідовним у своїх хорусах як «стилізатор» манери Б. Пауелла, ніж Ч. Корія, що пов'язано з різною специфікою інструментів – вібрафон більшою мірою «монофактурний», аніж «поліфактурне» фортепіано, в якого в імпровізації присутня не лише сольна, але й акомпануюча функція. Імпровізація вібрафоніста починається в типово «бопівській» манері – з вичленувань із теми-стандарту експресивних за характером мелодичних фраз, котрі розвиваються варіантно-орнаментально. З середини секції А Г. Бертон починає використовувати типові для вібрафонові техніки гамоподібні пасажі, що чергуються з секвенціюванням, спрямованим на показ різних ладових забарвлень мелодичних мікро-елементів.

Фрагменти імпровізаційного тексту, створеного Г. Бертоном, є розмаїтими і ритмічно (поєднання квартолей і тріолей). Порушується і метрична «сітка», що виявляється у вторгненні тридольності у чотиридольність і навпаки. Це дозволяє говорити про наявність тут метроритмічних відхилень, типових для стилю бібоп. До цього додаються й свінгові синкопи у вигляді акцентів на слабких долях тактів, з яких починаються або якими закінчуються фрази.

У секціях із солюючим вібрафоном фортепіанний акомпанемент Ч. Корія в цілому витриманий в манері *stride piano* і будується за формулою «бас – акорд», що походить ще від регтайму, вплив якого є відчутним у творчості таких джазових піаністів, як А. Тейтум і О. Пітерсон, що зайвий раз свідчить про полістилістичність імпровізаторської манери Ч. Корія. В

процесі імпровізації початкова «страйд-манера» в акомпанементі достатньо часто оновлюється шляхом інших джазових фактурно-піаністичних прийомів, представлених як, свого роду, стилістичні вставки:

- використовуються послідовності з декількох витриманих акордів, ритмічно оформлених половинними і цілими тривалостями;

- іноді Ч. Корія «економить», виконуючи лише один акорд в такті, надаючи можливість вібрафоністу вільніше провадити свою лінію в імпровізації;

- у секціях **A2** в обох імпровізаційних хорусах вібрафоніста Ч. Корія в акомпанементі застосовує техніку *walking bass* у поєднанні з короткими за тривалістю акордами у верхньому пласті фактури, що виникають на різних долях такту і створюють контраст двом іншим пластам викладу – басовому остинато й мелодичному «розсипу» соліста;

- у другому хорусі в секції **A1** акомпанемент Ч. Корія містить стилізацію під *Harlem-piano-style* у вигляді децим у партії лівої руки, що замінюють типові для свінгу одиничні чи подвоєні в октаву басы (у традиційному джазі такі вставки зазвичай застосовуються в ритм-секції при діалозі фортепіано, баса і барабанів і позначаються як *background*).

Сольна імпровізація Ч. Корія, яка виконується після вібрафонової Г. Бертона, також містить два хоруси. Вібрафон починає виконувати акомпануючу функцію, що полягає, в основному, у підкреслень гармоній, на основі яких будується фортепіанна імпровізація (найчастіше це інтервали терцій і септим, доповнювальні акорди, що беруться піаністом до повного виду).

У першому хорусі (секції **A** й **A1**) піаніст демонструє типову стилістику *medium swing*. Імпровізаційні фрази будуються з ланцюжків восьми тривалостей, де нерідко ніби «проковтується» друга вісімка. Звучать і їх «стрічкові» (інтервальні й акордові) проведення, в яких один із голосів прикрашається мелізмами. У секції **B** Ч. Корія демонструє пасажну техніку різних видів – висхідний гамоподібний пасаж, що передається з партії лівої

руки в праву, хвилеподібне «кружляння» тріолями з восьми тривалостей у верхньому пласті викладу, засноване на обіграванні опорних точок мелодії теми-стандарту та ін.

В акомпанементі перших шести тактів секції **C** з'являються ритмоформули *latin jazz* – чергова стилістична вставка, що характеризує Ч. Коріа як джазового енциклопедиста. На фоні акордів, відомих у джазовій гармонії як *chords in a non-bass structure* (A. Jaffe [222]), коли бас мислиться, проте реально не виконується, Ч. Коріа виконує ритмічно варійоване октавне тремоло на звуці *fis* (цей прийом, відомий ще в регтаймі, пізніше активно використовувався у фортепіанному стилі *boogie woogie*, зокрема, у К. «Пайнатопа» Сміта в п'єсі «*Pinetop's Boogie Woogie*»).

У тій самій секції відбувається ще одна зміна акомпанементної формули – повертається стилістика *stride piano* зі змінними акцентами – або на сильні долі такту, або на слабкі (фразування *off beat*). Фортепіанне соло на початку секції **A2** побудоване за принципом фактурно-регістрового респонсорія, що походить від вокальних першоджерел джазу (афроамериканські *spiritual* і *gospel*): у партії правої руки піаніста звучить «запитання», в партії лівої руки – «відповідь» на нього. Після чергового гамоподібного пасажу, що «прокочується» знизу-вгору, через всю фактуру, у виконанні якого залучені обидві руки виконавця, імпровізатор повертається до манери *medium swing*, що репрізно, немов, замикає стилістику його першого сольного хорусу.

Стосовно другого сольного-фортепіанного хорусу, то в його секції **A** Ч. Коріа зберігає стилістику першого. Зміни починаються від секції **A1**, де виникає ритм суцільних шістнадцятих із підключенням до цього фігураційного остинато поперемінного акцентування різних ритмічних долей, підкреслюваних і репліками вібрафона. Починається підготовка своєрідної жанрово-стилістичної модуляції.

Спочатку (секція **B**) тривало обігрується повторювана в різних ладових забарвленнях і тональностях формула з «пригальмовуючим» ритмом (шістнадцяті – восьмі). Потому, після відновлення загальної свінгової

фактури, в останніх чотирьох тактах секції **C**, в акомпанементі і мелодії звучать тріолі четвертними тривалостями, що у поєднанні з формулою «бас – акорд» надає музиці рис естрадно-джазового вальсу («естрадизація» джазу у дусі композицій С. Уандера чи евансівського «*Waltz for Debby*» зовсім не є чужою мисленню Ч. Корія як джазового енциклопедиста).

Наступну секцію **A2** другого імпровізаційного хорусу Ч. Корія передусе ефектним пасажем тріолями, що, немов, виводить із жанрової атмосфери вальсу. Далі знову звучить свого роду «стилістичний рефрен» усієї композиції «*Bud Powell*» – фактура фортепіанного *medium swing* у всіх її типових ознаках, включаючи акомпанементну фігуру в дусі *stride piano* і мелодичну імпровізацію з фразуванням *off beat*.

Композиція «*Bud Powell*» продовжується, як і слід було очікувати, загальним імпровізаційним хорусом Ч. Корія і Г. Бертона. Його структура чітко вибудовується за чотиритактами (окрім секції **C**, в якій 10 тактів: 6 + 4). Секція **A** містить послідовність «вібрафон – фортепіано – вібрафон»; секція **A1** – «фортепіано – вібрафон – фортепіано»; секція **B** – «вібрафон – фортепіано»; секція **C** – «вібрафон – фортепіано»; секція **A2** – «вібрафон – фортепіано – вібрафон».

Смисл того, що відбувається в цьому дуетному хорусі можна означити як концертне змагання-діалог музикантів, які демонструють один перед одним і перед публікою свою віртуозно-технічну майстерність. Звідси – велика кількість дрібної техніки, прагнення перевершити попереднє в новому, складнішому варіанті викладу, продемонструвати несподіваний хід у розвитку звукових подій, що, врешті, приводить до своєрідної сонористики – техніки композиції, типової для академічного музичного авангарду другої половини ХХ століття, сприйнятої й адаптованої в *free jazz* і, частково, в *fusion*.

Така манера імпровізації призводить до порушення гармонічної структури теми, проте, з метою синхронізації загального руху форми, зберігається метроритмічна «сітка». Обриси теми стають більш менш

упізнаваними лише ближче до кінця дуетного хорусу, що передує репризне обрамлення всієї п'єси – проведення в майже незмінному вигляді теми-стандарту з експозиції. Тут збережена трипластова фактура, побудована на тембрових мікстах вібрафона і партії правої руки піаніста з акомпанементом у дусі *stride piano* (в партії лівої руки), що модифікується в процесі розгортання матеріалу теми. Прикметно, що тематична «арка» демонструє техніку свінгу, котра в цілому була менш притаманна Ч. Коріа, ніж стиль більш вільного бібопу.

Як видається, тут виявляється специфіка жанру музичного приношення, відображеного в даній композиції: Б. Пауелл, якого іменують «Чарлі Паркером фортепіано» (Б. Фейєртаг [159, с. 428]), поєднував у своєму стилі ці дві лінії джазової імпровізації, що і повинен був показати Ч. Коріа разом зі своїм партнером – Г. Бертоном. Як уже наголошувалося, в співтворчості музикантів є не лише спільне, але й стилістично відмінне: Г. Бертон більшою мірою стилізує під блискучий стиль Б. Пауелла, в той час, як Ч. Коріа, орієнтуючись на цей стиль загалом, прагне увиразнити його універсальну природу, суголосну його власному джазовому енциклопедизму.

3.3.2 Імпровізація на тему-стандарт Дж. Гершвіна «Liza» у фортепіанному дуеті Ч. Коріа – Х. Хенкока: *swing, post-bop* та *fusion* у моноінструментальному дуеті

Дана композиція демонструє типові для творчості Ч. Коріа 1970-х – 1980-х років стильові риси, що пов'язані з джазовою фортепіанною практикою лінії «стику» свінгу і бібопу. З одного боку, композиція на тему Дж. Гершвіна немов реставрує класичний стиль імпровізації на «чужу» тему-стандарт, з іншого – це вже не пряма стилізація, а свого роду модернізація цього стилю у дусі хард-боп, а в узагальненому значенні – стилістики *fusion*.

Обидва музиканти – Ч. Коріа і Х. Хенкок – представлені тут як односторонні з досвідом навчання у школі Майлза Девіса свого часу. Як вже наголошувалося, це був скоріше *masterclass*, а не «школа» в

загальноприйнятому значенні цього слова, що характеризується через систему «вчитель – учень». Йшлося більшою мірою про ознайомлення, причому, у суто практичному вимірі, з правилами джазової імпровізації, що склалися на той момент, після чого «слухачі школи» могли послуговуватися ними на свій розсуд, тобто, образно кажучи, пускатись у «вільне плавання».

Композиція на тему-стандарт «*Liza*» поєднує, на перший погляд, «несумісне»: з одного боку, вона тяжіє до естрадного джазу і, завдяки популярності теми, розрахована на масового слухача; з іншого боку, у ній втілено головну ідею стилю *bebop* – уявлення про свободу творчості джазмена-імпровізатора, який не обмежений зовні певними строго регламентованими правилами.

Як і інші подібні пісенні «хіти», до яких неодноразово звертався Ч. Корія (це були «чужі» або його власні теми), кожного разу при новому виконанні вони піддавались певній обробці. Це стосується і даної композиції, яка вперше прозвучала у виконанні Ч. Корія і Х. Хенкока ще в 1978 році. Вона увійшла до відомого альбому під назвою «*An Evening With Herbie Hancock & Chick Corea: In Concert*», що став на сьогодні класикою джазового фортепіанного дуету. У 1989 році музиканти виконали оновлену версію цієї п'єси, презентуючи її в концерті в рамках фестивалю «*Fuji Jazz Festival*» (Японія).

Стосовно самої теми – пісня Дж. Гершвіна «*Liza*» («*All The Clouds'll Roll Away*») вперше була виконана в 1929 році співачкою Р. Кілер (*Ruby Keeler*) в мюзиклі Ф. Зігфелда (*Florenz Ziegfeld*) «*Show Girl*» під акомпанемент біг-бенду Д. Еллінгтона. Мелодія цієї пісні відразу ж набула широкої популярності і стала залучатись як джазовий стандарт. На цю тему свого часу виконували імпровізації такі видатні джазові піаністи як Т. Уїлсон, А. Тейтум і Т. Монк. Ч. Корія і Х. Хенкок продовжили цю традицію, представивши вже не сольний, а дуетний варіант імпровізації, що є головною відмінною рисою аналізованого зразка.

Тема-стандарт «*Liza*» (Приклад 3 у додатку А) являє собою типову для подібних мелодій структуру з 32-х тактів з внутрішнім поділом на чотири восьмитакти (буквена схема хорусу – ААВА, де А і його повтори є експозиційними за функцією, а В – *bridge*, що виконує функцію зв'язки). Тема будується на типових інтонаціях, характерних для естрадної пісні. Їх можна визначити як інтонації-парадигми (термін, що вживається в дисертації К. Рікман [128]), до переліку яких входять такі загальнодоступні і легко впізнавані масовим слухачем звороти, як «трихорд в кварті» ангемітонового виду, тризвук, відрізки гами.

Все це і є представленим в мелодії пісні «*Liza*», що супроводжується досить простими гармоніями, в основному, кварто-квінтового співвідношення (у *bridge* до них додаються «золоті секвенції», а всередині експозиційного хорусу – ще і сполучні блок-акорди).

У створеній Ч. Корія і Х. Хенкоком дуетній композиції-імпровізації діють доволі чітко визначені принципи розподілу «ролей». Це: 1) соліст і акомпаніатор (відмінність функцій у параметрі фактурної вертикалі); 2) респонсорика («запитання-відповідь») принцип (змінні функції в параметрі фактурної діагоналі). 3) дуетне *tutti* (синхронна за часом) імпровізація учасників дуету (подібні функції в тому ж параметрі); Загалом, уся композиція на тему стандарт «*Liza*» є «дуетом солістів», які спілкуються між собою способом, типовим для камерного ансамблю, при якому партії завжди тяжіють до паритетності (принцип «чесної гри» – *fair play*, про який говорить Т. Адорно [1, с. 81], характеризуючи будь-яку камерну музику).

Імпровізація Ч. Корія – Х. Хенкока побудована з 10 хорусів, які обрамлені експозиційним і репризним проведенням теми-стандарту. В експозиційному викладі теми виконує солює Х. Хенкок під акомпанемент Ч. Корія. Тема тут звучить майже так само, як і в вокальному оригіналі, але з долученням свінгової манери у вигляді фразування *off beat* (ритмічні «відтяжки» долей такту, що створюють ефект нестійкості, мобільності

часового розгортання), що походить від скет-імпрорвізації (О. Степурко [146, с. 7]).

Наступний хорус – перше імпрорвізаційне «обігрування» теми, де продовжує виконувати соло Х. Хенкок, виконується вже в іншій стилістиці – *swing* змінюється на *bebop*. Це втілено у великій кількості орнаментики, якою немов вимережується кожен звук і кожна гармонія теми, а головний акцент робиться на дрібній техніці імпрорвізатора як піаніста-віртуоза. Адже, як відомо, бопери змагалися саме в швидкості гри – хто більше зіграє нот за однакову одиницю часу. Рекордсменом був, як вже згадувалось, Б. Пауелл. Нині в книгу рекордів Гіннеса за цим показником занесено ім'я канадського композитора і піаніста українського походження Любомира Мельника – творця стилю «безперервна музика», який грає до 19-ти звуків в секунду як правою, так і лівою рукою.

У подальших 4-х хорусах діє принцип сумісної, синхронної за часом імпрорвізації учасників дуету. Водночас відбувається і новий поворот у стилістиці імпрорвізації, яка цього разу відповідає принципам стилю *hard bop* з властивою йому «оркестровістю» фортепіанного звучання. Партії обох інструментів, підкорюючись загальній структурній і гармонічній логіці «квадратів» теми-стандарту, тут немов живуть самостійним життям. Виникає переклик масивних, імперативних за характером звучання акордових реплік одного з інструментів (їх почергово виконують обидва піаністи) і типових для фортепіанного *bebop*'у звукових «розсипів» (термін О. Маклігіна [99, с. 130]). Це створює різнопланову і насичену по горизонталі і вертикалі звукову тканину, де, як у калейдоскопі, миготять окремі мотиви і ритмоформули з теми-стандарту.

В процесі імпрорвізації обидва піаністи залучають розмаїту джазову лексику у вигляді різних ладових фарб (блюзовий, зменшено-збільшені лади-гібриди та цілотнова гама). Також застосовуються синкоповані ритмічні фігурації на звуці або на акорді, що спричиняють метричні зсуви. Звучання поступово набуває сонорного забарвлення, що зближує дану частину

імпровізації з академічною технікою письма, де на зміну «музики тонів» (або у поєднанні з нею) приходять «музика звучностей – сонорність» (за Ю. Холоповим [164, стп. 209]).

Перебуваючи в рамках імпровізації на тему-стандарт, обидва піаністи індивідуалізують свої партії настільки, що їх поєднання стає гармонічно непередбачуваним, що виходить іноді за межі загальної тональної і структурної логіки, зумовленої темою. Це – один із можливих проявів свободи імпровізатора в джазі, означуваний загальним терміном *fusion*, коли сам джаз може модифікуватися настільки, що безпосередньо зближується з академічним авангардом.

Йдеться про відхід джазу від «реалістичних» парадигм у сфері естетики і комунікації у напрямі до «автономного», самодостатнього, інтроспективного вислову у дусі «феноменологічних» установок, що визначають зміст авангардного джазу кінця ХХ століття (терміни О. Соловйова [145, с. 49-50]). Подібна техніка імпровізації більшою мірою є відповідною сольному, «неаккомпанованому», за Й.-Е. Берендтом [196], фортепіанному джазу, а її залучення в дуєті, здійснене Ч. Коріа і Х. Хенкоком, було на той період новаторським.

Повертаючись до імпровізації та тему «*Liza*», вкажемо, що розглянутий вище епізод (4 хоруси в синхронній імпровізації піаністів) завершує умовний перший розділ загальної форми, визначаючи в результаті її кульмінацію – фактурну і динамічну. Далі звучить другий розділ, побудований початково за принципом респонсорика (Ч. Коріа ставить «запитання», а Х. Хенкок дає на нього «відповідь»).

Тут послідовно звучать чотири хоруси по 32 такти в кожному (метрична «сітка» зберігається з метою синхронізації часових відрізків форми), де фактура базується на своєрідних каденціях-перекликах. Піаністи змагаються в майстерності швидкої віртуозної гри, причому ініціатором постає Ч. Коріа. Врешті, в четвертому хорусі респонсорика змінюється синхронною сумісною

грою, збагаченою цілим рядом ефектних елементів (трелі, тремоло, *glissando*, *martellato*) у дусі віртуозного стилю бібопу.

Безпосередньо перед заключним (репризним) проведенням орнаментально-фігурованої теми стандарту (фактично це – не повністю тема, а її окремі сегменти-восьмитакти, виконувані синхронно обома піаністами) звучить доволі розгорнений *bridge*, що нагадує каденцію в академічному фортепіанному концерті.

При цьому даний епізод в дуеті Ч. Корія – Х. Хенкока вирішений засобами авангардного джазу. Йдеться про мовний колаж з фактурно-гармонічних формул (термін, що вживається академічним піаністом В. Гізекінгом [33, с. 109]), котрі походять з академічної фортепіанної музики різних епох.

Тут можна почути стилізовані під джаз типові форми фортепіанної гри, означувані в даній дисертації як секвенційна, токатна, паттерна (остання означає велику кількість дрібних повторів одного мелодичного мотиву або фактурної формули). Врешті виявляється і, в певній мірі, стилістична реприза: імпровізація завершується тим, чим і розпочиналася – поєднанням стилістики фортепіанного *swing*'у і *bebop*'у в своєрідній кодї, побудованій немов би за мотивами теми-стандарту з виразним виокремленням ознак жанру гуморески (пригадаємо в зв'язку з цим джазінг-обробку А. Тейтума Гуморески А. Дворжака).

Проаналізований зразок джазового фортепіанного дуету демонструє ще одну якість стилю Ч. Корія як енциклопедиста в царині джазу, який для нього був не лише «пластом» музичної культури, але і втілював нову музику взагалі. Дійсно, стосовно поетики музичної мови і техніки гри, фортепіанний джаз, демонстрований Ч. Корія в дуеті з Х. Хенхоком, не виходить за межі типових виконавських канонів фактури і форми, що склалися в європейській музиці ХІХ століття, зокрема, в австро-німецькій (про це йдеться в дослідженні І. Польської [126]).

У переліку типових моментів, втілених в імпровізації на тему-стандарт Дж. Гершвіна «*Liza*», слід відзначити такі особливості романтичного фортепіанного дуету, як: паритетність партій обох учасників, принцип концертної змагальності, представлений через діалогічність в сфері фактурної горизонталі, динамічну збалансованість обох фортепіанних пластів, перманентну диференціацію фактури по вертикалі, необхідну для виявлення співвідношень рельєфу і фону, залучення ефектних виконавських прийомів і фігур у вигляді орнаментики і мелізматики, а також звукових засобів, що надають фортепіанній фактурі оркестрових якостей.

Все це є представленим і в обраному для розгляду джазовому фортепіанному дуєті, однак із «поправкою» на головні відмінні якості джазу – імпровізацію і новий ритм (за Е. Денисовим [45]). «Симбіоз» академічного і «третього» пластів (тобто, в даному випадку, йдеться і про джаз як одну з його форм), що виникає при цьому, реалізується через своєрідну стилістичну модуляційність.

У дуєті Ч. Корія – Х. Хенкока немов би зібраний і послідовно реалізований весь арсенал засобів фортепіанного джазу – від *swing*'у та імпровізацій на тему-стандарт до *post-bop*'у і стилю *fusion*, де вже складно розрізнити витoki мовного вислову, представлені часто через властивий останньому конгломерат – достатньо вільне і часом хаотичне змішання різних стилістик.

Висновки до Розділу 3

Головним напрямом дослідження творчості одного з визнаних лідерів сучасного джазового піанізму – Армандо Ентоні «Чік» Корія – у даній дисертації було доведення положень щодо «енциклопедії» та «полістилістики» як головних її ознак. У роботі здійснено етимологічні розвідки відносно вказаних понять, внаслідок чого виявлено, що:

1) «енциклопедія» означає злиття науки і мистецтва у душі середньовічного *Art* (за О. Рощенко); 2) «полістилістика» є новітнім терміном, який може трактуватися як зовнішній вираз «енциклопедії» у художньо-технологічному вимірі твору мистецтва, у тому числі і музичного, зокрема, джазового.

Стиль Ч. Корія ніби у дзеркалі відбиває ідеї обох вказаних понять, сполучаючи: 1) новітній джаз; 2) тенденції академічного поставангарду; 3) витоки джазу у вигляді імпровізацій на теми-стандарти; 4) поєднання елітарного та масового у комунікації сучасного джазу; 5) акцентування фортепіано як базового інструмента авторської джазової «енциклопедії»; 6) пріоритет віртуозно-виконавської складової у джазовій фортепіанній грі; 7) формування нових типів джазових комбі-складів під егідою фортепіано – акустичного та електронного, реально-безпедального та ілюзорно-педального (за Л. Гаккелем).

У дисертації запропоновано класифікацію етапів становлення стилю Ч. Корія, яка включає: 1) адаптаційний, накопичувальний, початковий (кінець 1960-х – перша половина 1970-х років), ознаками якого є: а) репродукція (творчість «за зразками»), б) вдосконалення імпровізаторської та виконавської майстерності, в) робота переважно у ансамблях різного складу, г) залучення акустичного та електронного різновидів інструмента; 2) стабілізаційний або зрілий (кінець 1970-х – перші дві третини 1990-х років), де вже на індивідуально-авторському системному рівні розкривається основні риси творчості Ч. Корія як джазового енциклопедиста та полістиліста; 3) ретроспективний та автодескриптивний (кінець 1990-х – 2010-і роки), на якому узагальнюється попередній досвід (свій та інших музикантів), а також виникають римейки власних композицій та імпровізацій минулих років – тематичні, стильові та жанрові.

Відзначено, що адаптаційний та, частково, стабілізаційний етапи творчості Ч. Корія характеризуються послідовністю та одночасним сполученням таких стилістик, як: 1) *jazz-rock* (альбоми «*In A Silent Way*» 1969-го та «*Bitches Brew*» 1970-го років); 2) ансамблевий акустичний *free jazz*

у дусі авангардного *high-browed style* (три альбоми джаз-квартету «*Circle*» 1970 – 1971-го років); 3) сольний фортепіанний *post bop* (альбоми «*Improvisation Vol. 1*» 1971-го та «*Improvisation Vol. 2*» 1972-го років); 4) джазовий дует, який у подальшому стає одним з улюблених видів музикування Ч. Корія-імпровізатора (альбом «*Crystal Silence*», записаний у 1973-му році з вібрафоністом Г. Бертоном); 5) «гібридний» *latino-jazz-rock* (альбоми «*Return to Forever*» та «*Light As a Feather*» 1972-го року, а також відзначений премією «*Grammy*» «*No Mystery*» 1975 року).

В межах стабілізаційного етапу імпровізації на певний відрізок часу змінюються композиціями та аранжуваннями (Ч. Корія створює дві програмні сюїти у дусі симфоджазу – «*The Leprechaun*» за мотивами кельтського фольклору у 1976-му році та «*The Mad Hatter*» за мотивами «Аліси в країні Див» Л. Керролла у 1978-му році, у яких відтворюється стилістика неофольклоризму у жанрах, близьких до академічної кантати та рок-опери).

Одночасно починається робота (вона охоплює і початок третього етапу творчості Ч. Корія) по створенню антології джазу за двома напрямками – «*Chick Corea Electric Band*» (7 альбомів 1986 – 2004-го років, призначених для молодіжної аудиторії) та «*Chick Corea Acoustic Band*» (3 альбоми 1989-го, 1990-го та 2000-го років, адресованих слухачам більш старшого віку). В рамках цього ж етапу активізується нахил Ч. Корія до джазінга, чому особлива сприяла його спільна робота з Б. МакФерріном (альбоми «*Play*» 1992-го та «*The Mozart Sessions*» 1996-го років).

Щодо третього (сучасного) етапу творчості Ч. Корія, то він є, по-суті, «енциклопедією енциклопедії», якщо брати до уваги тенденції до узагальнення («компендіуму») усього, накопиченого раніше. Всі альбоми, записані Ч. Корія у 2000 – 2010-і роки, у даній дисертації визначаються як ретроспективні, автодескриптивні за матеріалом, але, водночас, і креативні у плані пошуків нового (прикладі – меморіальний альбом «*Remembering Bud Powell*», створений ще у 1997-му році; альбоми-хрестоматії «*Originals*» та

«Standarts» 2000-го року; «ретроспективно-авангардний» альбом «Duet» з японською піаністкою Х. Уехарою 2008-го року; альбом-цикл для джаз-квінтету «Five Pease Band Live» 2009-го року; ретро-альбом «Forever» 2011-року; альбом-спогад «Portraits» 2014-го року; альбом-стилізація «Chinese Butterfly» 2017-го року).

В якості унаочнення принципів джазової енциклопедії та полістилістики Ч. Корія у дисертації запропоновано аналітичні етюди двох зразків. Обидва вони є дуетам, до яких видатний джазмен звертався на всіх етапах своєї творчості і які уособлюють такі риси його стилю, як віртуозність та діалогічність, притаманні джазовому мистецтву взагалі і його фортепіанній «гілці», зокрема.

У фортепіанно-вібрафоновому дуеті Ч. Корія та Г. Бертона «Bud Powell» відображено такі риси жанрової стилістики, як: 1) орієнтація на класичний жанр *Musikalische Opfer*; 2) синхронізацію установок адресату та адресантів (стилістика *post-bop*); 3) віртуозність процесу імпровізування-виконання; 4) тенденція до композиційного структурування, представленого через чітко продуману заздалегідь фактуру та форму у чергуванні хорусів імпровізації.

Другий проаналізований зразок – імпровізація на тему-стандарт Дж. Гершвіна «Liza» у дуеті двох піаністів – Ч. Корія та Х. Хенкока – являє собою ілюстрацію тенденцій третього етапу творчості видатного джазмена у галузі поєднання традиційного та новітнього («суміш» *swing*'у, *hard-bop*'у та естрадного джазу). На першому плані тут свінгування, що витікало з жанрової форми імпровізації на тему стандарт. Її характер зумовив форму та фактуру імпровізаційних хорусів, які у цілому створюють дещо подібне тричастинній композиції типу АВА.

Зазначено, що у версії 1989-го року (першу піаністи продемонстрували 1978-му році) значно посилено концертно-віртуозне начало, що відображено у трьох типах виконавського діалогу: соліст (Х. Хенкок) та акомпаніатор (Ч. Корія) в «експозиції»; респонсорика («запитання – відповідь») в «середині» формі; дуетне *tutti* у хорусах умовної репризи та кодї.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки містять основні результати дослідження і відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Імпровізація – явище, що коріниться в багатотисячолітній історії усної художньої творчості, представленій в традиційному фольклорі різних народів. Початкові форми імпровізації були синкретичними за природою і являли собою обрядові (ритуальні) дійства, в яких в єдиному комплексі поєднувалися поетичне слово, танець, пантоміма, гра, врешті, безпосередньо музика – вокальна та інструментальна. Тому імпровізаційне мистецтво розглядається в мистецтвознавчих роботах за ознаками «пластовості» (В. Конен) – фольклорної (перший пласт), академічної (другий пласт), «третьої» (розважально-побутові форми).

У своєму поступі імпровізація в музиці характеризується трьома етапами, визначеними в даній дисертації як «фольклорний», «перехідний» або «імпровізаторсько-композиторський», «новітній» або «сучасний» («третьопластовий» та академічний).

Процес одночасного виконання і створення музики визначає імпровізацію як суто виконавський феномен. *Homo ludens* – Людина, що грає, – це, насамперед, виконавець, який створює і виконує музику одночасно, у єдиному творчому акті.

Зазначено, що виконавство протягом багатьох тисячоліть не було вторинним актом, а складало «ядро» і сутність музично-творчого процесу. Це дозволяє розглянути імпровізацію як художній принцип виконавського стилю, а також запропонувати дефініцію поняття «виконання-імпровізація», під яким мається на увазі акт творення й відтворення музики як синкретичний процес, здійснюваний на основі певних нормативів, котрі не зводяться до будь-якого зафіксованого заздалегідь текстового виразу. У такому тлумаченні імпровізація постає як своєрідний місток між виконанням та інтерпретацією і як їх проміжна форма.

Виконавська віртуозність, яка час від часу ставала самоціллю і затьмарювала художні якості безпосередньо «музичної гри», найяскравіше виявлялась в одній з провідних форм останньої – змаганні (гр. *агон*). Саме у цій області музичного вислову продовжувала побутувати імпровізація, яка перманентно ніби вивільнялась із системи опусної (композиторської) музики та увиразнювала аспект зв'язку між нею та спонтанними, нотно не зафіксованими звуковими текстами.

«Диктат» композиторів у жанрах музики, яка «підноситься» (нім. *Darbietungsmusik*, за Г. Бесселером), став особливо відчутним в епоху пізнього Романтизму і початку Новітнього часу (межа XIX – XX століть), що суттєво нівелювало значення елементів «імпровізації-інтерпретації» у виконавській творчості. Проте в цей самий час відбувалося і «друге народження» імпровізації, якому сприяло відкриття раніше невідомої європейському слухачеві традиційної музики різних народів, а також народження джазу.

Одночасно виникає принципово нове розуміння дихотомії «імпровізація – композиція», яка вже мала історичні аналоги. Сутність новацій тут полягає в дзеркальному русі – від композиції – до імпровізації, тоді як на етапі формування академічного пласта музики йшлося про шлях від імпровізації – до композиції. Суттєвим також стає синтез обох цих видів музичного мислення, який представлено як у джазі, так і у «класиці», особливо, у її авангардних втіленнях.

2. Зазначено, що досліджуване явище є багатоскладовим, та класифікується у музикознавчій літературі (Х. Ріман, М. Сапонов, Є. Трємбовельський С. Мальцев, Р. Столяр, С. *Dahlhaus* E. *Ferland*, B. *Hettl* та інші) за наступними критеріями: 1) засобів імпровізації (вокальна, інструментальна, змішана); 2) виконавського складу (сольна, колективна); 3) фактурних координат і типів викладу (горизонталь, вертикаль; монофонія, гетерофонія, поліфонія, гармонія); 4) техніки виконання (колоруння, «прикрашання»; приєднання голосів до одноголосся); 5) масштабів

здійснення (абсолютна, відносна; тотальна, часткова); б) форм реалізації (вільна, зв'язана; у вигляді обрамлення, варіювання, у тому числі на *basso ostinato*, а також на задані теми). 7) морфології («чиста» музична імпровізація, або така, що включає елементи інших видів мистецтва – поезії, акторської гри, пантоміми тощо).

Підкреслено, що будь-яка імпровізація, у тому числі і музична, виступає у формі своєрідного діалогу, що відображується навіть у конкретних структурах «запитання-відповіді». Глобальність діалогічної форми існування музично-художніх явищ (за О. Самойленко) відображується у двох типах комунікації – зовнішньому та внутрішньому (за Ю. Лотманом), з яких для «вільної», «нерегламентованої», «спонтанної» імпровізації головним є другий – «внутрішній» (монолог імпровізатора, який, водночас, є однією з форм діалогу).

Зазначено, що між колективною та сольною імпровізацією існують певні перехідні форми: а) сольо-колективна (імпровізує соліст, колектив – не імпровізує, а виконує «готовий» текст), б) колективно-сольна (імпровізує група, а соліст виконує «регламентований» текст).

На підставі критерія «склад» у дисертації запропоновано його поширення на фактурні форми викладу імпровізаційного тексту, які включають: 1) монодичну або монофонічну (одноголосся); 2) гетерофонну (будь-які варіанти дублювань одноголосся); 3) поліфонічну (узгоджене поєднання різних мелодій); 4) гомофонно-гармонічну (мелодія з акордовою підтримкою). Наразі критерій «техніка» доповнюється у дисертації такими складовими, як: 1) мелодичну орнаментику; 2) ритмічні зрушення; 3) додавання чи зняття голосів; 4) ладо гармонічне варіювання.

Відзначено, що серед критеріїв класифікації імпровізації в музиці визначальними є естетико-комунікативні, які розрізняються, насамперед, за пластами – фольклорним, академічним, «третім». В середині ж пластів спостерігається розподіл за ознаками стилістики – історичної, національної, жанрової, «персональної». На цьому рівні серед критеріїв класифікації видів

імпровізації в музиці у дисертації виділено також: а) виконавсько-видовий (фортепіанна, трубна, вокальна імпровізація тощо), б) фактурно-видовий (імпровізація мелодична, поліфонічна, гармонічна, тощо).

Серед критеріїв класифікації імпровізацій значущим моментом постає матеріал, на основі якого вони будуються. Це: 1) імпровізація на узагальнений образ; 2) імпровізація на музично-текстову модель. Відповідно до цього у дисертації запропоновано і класифікацію двох основних типів імпровізаційних тем – «теми-образу» і «теми-тексту».

3. Джазова імпровізація у своїх загальних (константних) ознаках цілком укладається до визначених вище критеріїв, проте містить і «змінні» – власну пластову специфіку. Остання визначається особливостями джазу як суперечливого явища, яке у своїх естетико-комунікативних проявах перманентно «роздвоювалося» (за Т. Адорно), балансує між своєю генетичною сутністю (етнофольклорні та третьопластові витоки) і шоу-бізнесом (розважальна культура комерційного гатунку).

Комунікативний аспект джазової імпровізації у дисертації означено, виходячи з двох джерел – мнемонічного (фіксується у пам'яті джазменів і є опорним для побудови імпровізації) та інвенціонального (виявляє себе у принципі «винаходу», спонтанної гри, вільної від будь-яких обмежень).

Комунікація джазової імпровізації відображується і на естетичному рівні, що унаочнюється через естетико-комунікативні парадигми джазу (за О. Соловйовим), шлях розвитку яких відображував рух від «реалістичного» до «феноменологічного» (деякі проміжні форми конвенціонального типу). Це деякою мірою збігається з двома основними стилістичними напрямками джазової естетики та комунікації – *swing*'ом (імпровізація на теми-стандарти, обмежена, до того ж, рамками «квадрату») та *bebop*'ом (імпровізація на оригінальні теми, аж до трактування на свій розсуд фактури та структури імпровізаційного процесу).

Зазначено, що загальний рух до «музикування *free*» не означав у джазовій стилістиці тотальної відмови джазменів від рефлексії на явища

минулого та сучасного, а був у своїй основі полістилістикою особливого роду. Її складовими у певних умовах (авторських, «шкільних», регіональних, часових) можуть виступати «третя течія», джазінг, рок і поп стилістика, традиційні фольклорні форми імпровізації, «гібриди» імпровізації та композиції, стиле-видові репрезентації, зокрема, органологічні.

Джазова імпровізація не є автономним явищем, а асимілюється до процесів реставрації виконавсько-композиторського музикування, де на першому плані виступає саме «виконавсько» (за Р. Столяром). Будучи віддзеркаленням загальних процесів музичного мислення Новітнього часу, джазова імпровізація набуває рис своєї енциклопедії, у якій мистецтво джазу набуває значення «всесвітньої музики» (за О. Лубяною), а тому її дослідження повинно базуватися на: 1) загальних даних про природу імпровізаційного мислення в музиці; 2) характеристиці стиле-видових особливостях імпровізації; 3) розгляді імпровізаторських стилів у їх типологічному вимірі; 4) вивченні індивідуальних імпровізаторських стилів.

4. З-поміж видових форм джазової імпровізації особливе місце належить фортепіанній. Це пояснюється рядом обставин, серед яких: 1) універсальна природа цього інструмента як міні-оркестра; 2) його придатністю до відтворення найрізноманітніших фактур; 3) поєднанням у особі одного виконавця декількох інструментальних партій; 4) наявністю у його виконавському звукообразі двох складових – реально-безпедальної та ілюзорно-педальної (за Л. Гаккелем); 5) розповсюдженістю інструмента в аматорському музикуванні; 6) «рівнопотенційністю» фортепіано у відтворенні як мовної (вокально-мовної), так і власне інструментальної (духової, струнної) інтонаційності.

Зазначено, що всі ці моменти складають у сукупності жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу, який унаочнюється через фактуру у її безпосередньому звуковому «створенні-виконанні», здійснюваним джазовим піаністом-імпровізатором. Через фактуру створюється і передумови для реалізації в джазовій фортепіанній імпровізації

параметрів жанрової стилістики, що дає підстави виділяти окремі її різновиди (сольні та ансамблеві імпровізації; імпровізації на тему-стандарт або оригінальну авторську тему; імпровізації-стилізації – академічні та фольклорні; джазінг та джаз-рок тощо).

Підкреслено, що фортепіанному джазу взагалі властива полістилістика, представлена у двох вимірах – а) діахронії (послідовність стильових змін), б) синхронії (одночасне існування декількох стилів, часто навіть у окремого автора, а іноді – у самому джазовому творі у вигляді: а) тем-стандартів, б) колажу, в) автоцитат).

Зазначено, що у розгляді проблематики фортепіанного джазу на сьогоdnішній день сформувалися наступні лінії-підходи: 1) зі сторони загальних тенденцій розвитку імпровізації у музиці Новітнього часу – як у «класиці», так і у джазі; 2) у контексті полістилістики як явища, притаманного взагалі цій музиці (за Ал. Шнітке); 3) у напрямі вивчення творчості ключових персоналій, які уособлюють означені тенденції на рівні індивідуальних стилів.

5. Окреслюючи історіографію фортепіанного джазу, слід зазначити, що вона веде свій початок від періоду раннього свінгу. На той час джазова фортепіанна стилістика містила: 1) адаптацію стильових ознак регтайму, блюзу тощо; 2) чинники технології фортепіанної гри – академічні (трансдукційні, за С. Давидовим) та специфічні для джазу; 3) стилі окремих піаністів-імпровізаторів, серед яких фундатори джазового піанізму «Джелі Ролл» Мортон, «Каунт» Бейсі, Арт Тейтум та інші.

Зазначено, що процес становлення фортепіанного джазу відображував його вихід з ритмо-групи традиційного комбі-складу на рівень сольної імпровізації, прообразом якої був *ragtime*. Його фактура стала основою стилю *stride-piano* – «збірного» явища, одного з перших зразків естрадного джазу, де поєднувалися «класика» та «третьопластові» джерела, такі, як *barrelhouse* та *honky-tonk*.

Своєрідною альтернативою ефектній («ударній») віртуозності регтайму був стиль *blues piano*, що означав перенесення на інструмент властивостей вокального інтонування («співоче фортепіано»). Саме у цьому стилі формувався комплекс фактурно-гармонічних засобів, типових взагалі для фортепіанного джазу в обох його проявах – сольному та акомпануючому. Це, зокрема, фактурні *backgrounds* у партії лівої руки піаніста («крокуючі» баси, ламані октави в басах, басові децими, басові гармонічні фігурації – джазовий аналог академічних «альбертієвих басів» тощо).

На фактурних чинниках базувалася і стилістика фортепіанного *boogie woogie*, який був своєрідною альтернативою регтайму і означав (навіть у вишуканому варіанті представленому у «Каунт» Бейсі) лише типову гармонічну послідовність T-D-S-T, реалізовану через басові октави – «прямі» або «ламані». Зауважено, що фортепіанний стиль бугі вугі не слід ототожнювати з однойменним спортивним танцем, який став модним у 50-х роках минулого століття і передував *rock-n-roll*'у як окремому «третьопластовому» явищу.

Мобільність і, водночас, лабільність форм джазового фортепіанного музикування втілено у їх перехідному характері таких з них, як, наприклад, *Harlem-piano-style* (найвідоміші представники – Л. Робертс і Дж. П. Джонсон, а також Т. «Фетс» Уоллер), що був фактично стилістичним конгломератом ознак регтайму та страйд-піано, де на першому плані, поряд з ритмічною гостротою, була техніка стрибків у партії лівої руки піаніста (звідси інша назва цього стилю – *Harlem jump*). Аналогічними якостями володіли такі «технологічні» джазові фортепіанні стилі епохи свінгу, як *trumpet piano style* (Е. «Фазер» Хайнс) та *locked hands style* – «стиль зв'язаних рук» (М. Бакнер, Дж. Ширінг).

Загальний напрям у стилістиці фортепіанного джазу аж до 40-х років минулого століття можна визначити сукупним поняттям *swing piano style*, яке означало певне редукування попередньої віртуозності до рівня аматорського музикування, для чого стали використовуватися навіть свінгові обробки

популярної «класики» у вигляді нотних текстів (ще один доказ взаємодії імпровізації та композиції у мистецтві фортепіанного джазу).

Здійснений у дисертації історіографічний огляд джазових фортепіанних стилів дозволив визначити, що: 1) вони групуються навколо двох генетичних «стрижнів» – «Гарлема» (творчість джазменів-афроамериканців) та «Канзас-Сіті» («білий» фортепіанний джаз); 2) їхній розвиток був сполученням («накладенням») двох тенденцій – свінгу та бібопу; 3) це супроводжувалось виникненням нових типів імпровізації, починаючи з матеріалу (теми-стандарти, авторські теми) і закінчуючи синтаксисом («вільні» форми) та фактурою (монодія, поліфонія, гармонія, змішані склади).

6. В результаті поступово формувалось принципово нове за естетикою та поетикою явище – сучасний фортепіанний джаз з його плюралізмом та полістилістикою мови і форми, пріоритетом індивідуального над колективним, новою комбінаторикою винайдених раніше моделей техніки, пошуком нових саундів (акустичні та електронні варіанти клавішних інструментів), загальним тяжінням до експериментів (поряд із стилістичною ретроспекцією).

Сучасній джазовій фортепіанній стилістиці притаманні такі риси, як: 1) подальше зближення з академічним пластом – класико-романтичним, авангардним, поставангардним – у поєднанні з неофольклорними пошуками; 2) вже відзначене вище розмаїття інструментів – акустичних (*piano-forte*, клавесин, орган тощо) та електронних (синтезатори різних фірм); 3) продовження процесу зближення імпровізації та композиції.

Відзначено, що у джазовій фортепіанній імпровізації, починаючи з середини 80-х років минулого століття, актуалізуються (за Л. Фазером) дві тенденції – *contemporary piano jazz* (асиміляція академічної практики, яка, у свою чергу, теж багато чого запозичила у джаза) та *inside piano jazz* (збереження інтростилістики, тобто власних надбань фортепіанного джазу).

Визначено, що на основі їх взаємодії виникає якісно новий контент – *концертуючий стиль сучасного піанізму*, у якому «академічне» та «джазове» можуть співіснувати на рівнях створення (імпрровізація та композиція) і виконання (концертні програми) музики (приклади – творчість активно діючих нині джазових піаністів – Ч. Корія, Х. Хенкока, К. Джарретта, а також Г. Рубалькаби, Р. Гласпера, Т. Амасяна, В. Неселовського).

Стилістика сучасного фортепіанного джазу тяжіє до «енциклопедії», у якій поєднуються моно- та політенденції, тобто, (1) нахил до охорони та збереження традицій (приклади – творчість ряду джазменів-афроамериканців – А. Джамала, М. Тайнера, Х. Сильвера) і (2) прагнення до їх подолання (приклад – «*Digression*» і «*Intuition*» Л. Тристано). В рамках комунікації *nobrow* (за Дж. Сібруком) нівелюються якісні особливості пластів суспільного музикування, а відтак сучасний фортепіанний джаз стає універсальним явищем «надпластового» змісту. Загалом же у стилістиці фортепіанного джазу виокремлюються дві магістральні лінії – відцентрова (приклад – *latin-jazz*) та доцентрова (приклади – *west coast jazz* та *cool jazz*), які продовжують існувати і зараз у нових модифікаціях.

Відзначено, що у творчості джазових піаністів початку і перших десятиліть ХХІ століття внутрішнє стилістичне розшарування стає ще відчутнішим, а форми суміщення імпрровізаторських, композиторських та виконавських моментів – ще розмаїтішими, прикладом чого є творчість В. Неселовського (Україна, США). Його стиль у даній дисертації визначено як програмний фортепіанний джаз, репрезентований сольо, ансамблево та навіть у грі з оркестром (приклад – виступ з оркестром *INSO* на фестивалі «*Alfa Jazz*» у Львові в 2017 році).

В якості форми своїх імпрровізацій-композицій В. Неселовський обирає вже апробовану у практиці джазових піаністів модель концертної сюїти (приклад – альбом «*Music for September*», 2013; усього 10 номерів, у тому числі авторські п'єси, джазінг-римейки творів «класиків» – Й. С. Баха,

Ф. Шопена, П. Чайковського, імпровізації на теми-стандарти Дж. Керна, Ф. Хаббарда, Дж. Гріна, Р. Роджерса).

7. Своєрідним компендіумом нинішнього стану фортепіанного джазу виступає творчість Ч. Корія – джазового енциклопедиста і полістиліста. У дисертації запропоновано стислу характеристику цих понять у плані їхнього поєднання. Зазначено, що «енциклопедія» означає у широкому змісті цього терміну симбіоз науки та мистецтва у душі середньовічного *Art* (за О. Рощенко), а полістилістика є зовнішнім відображенням ідей «енциклопедії», спробою внести певний порядок у хаотичне сплетіння різностильових векторів, які у сукупності визначають сутність сучасної системи музичної комунікації, у тому числі і джазової.

Підкреслено, що енциклопедичні (за Л. Аускерном) та полістилістичні ознаки творчості Ч. Корія є закономірним явищем, що відповідає кумулятивній природі музичного мислення взагалі, яке породжує полістилістику у двох її вимірах – естетичному та технологічному (за Ал. Шнітке).

У творчості Ч. Корія це представлено через: 1) зближення джазу з академічним поставангардом (стилістика *fusion* та *free jazz*); 2) повернення до першоджерел (нові модифікації імпровізацій на популярні теми-стандарти); 3) стратегія поєднання «полюсів» елітарного та масового у джазовій комунікації; 4) використання ресурсів фортепіано як універсального інструмента широких виражальних можливостей; 5) підкреслення віртуозно-виконавської складової, що відображує одну з провідних тенденцій сучасного музикування; 6) відродження джазових комбі-складів під егідою фортепіано – акустичного та електронного.

8. Зазначено, що джазова «енциклопедія» та полістилістика як характерні риси творчості Ч. Корія лише на перший погляд є спонтанними, «хаотичними». Вони досить чітко вписуються до трьох етапів становлення його стилю, класифікацію яких вперше запропоновано у даній роботі.

Перший етап (кінець 1960-х – перша половина 1970-х років) визначено як адаптаційний, накопичувальний, початковий. Його ознаками є: 1) творчість «за зразками»; 2) освоєння обох видів техніки – імпровізаторської та виконавської; 3) пріоритет ансамблевого музикування (спільні роботи з трубачом Б. Мітчелом, співачкою С. Воан та іншими музикантами, гра в квартеті саксофоніста С. Гетца тощо); 4) використання двох різновидів фортепіано – акустичного та електронного.

Другий етап (кінець 1970-х – перші дві третини 1990-х років) означено як стабілізаційний або зрілий. Тут повною мірою розкриваються на системному рівні риси стилю Ч. Корія як джазового полістиліста, здатного в однаковій мірі успішно працювати в різних манерах, поєднуючи їх як в діахронії (послідовно), так і в синхронії (практично одночасно).

Третій етап (кінець 1990-х – 2010-і роки) охарактеризовано як ретроспективний та автодескриптивний. Під ретроспекцією тут розуміється звернення до минулого досвіду, накопиченого як у традиційному, так і в сучасному джазі. Під автодескрипцією маються на увазі *remakes* – прямі та стильові цитати – у вигляді звернень Ч. Корія до створених раніше імпровізацій або композицій.

Відзначено, що на адаптаційному і, частково, на стабілізаційному етапах музикант керувався метою не тільки «долучення» до джазу, але й прагненням віднайти свій стиль, навіть епатувати в певній мірі публіку, для чого, за зразком модного тоді *rock*'у, у джаз стали впроваджуватися електронні саунди (приклад – альбоми «*In A Silent Way*» і «*Bitches Brew*», відповідно, 1969-го і 1970-го років). Це був стиль *jazz-rock*, який, проте, не став провідним для Ч. Корія. Вже на початку стабілізаційного етапу пріоритетом для нього стає ансамблевий акустичний *free jazz* (авангардний *high-browed style* у створеному тоді Ч. Корія спільно з ударником Б. Альтштулем, басистом Д. Холландом і саксофоністом Е. Брекстоном квартеті «*Circle*»; репрезентант – альбом «*Circulus*», випущений в 1978-му році).

Ще одним вектором джазової полістилістики Ч. Корія була сольна фортепіанна імпровізація у дусі *post bop*, який для Ч. Корія був вихідним у освоєнні мистецтва фортепіанного джазу взагалі (приклад – альбоми «*Improvisation Vol. 1*» та «*Improvisation Vol. 2*» 1971-го – 1972-го років). Продовжує розвиватися й ансамблева лінія, яка для Ч. Корія завжди була джерелом оновлення власного стилю (приклад – спільний з вібрафоністом Г. Бертоном альбом 1973-го року «*Crystal Silence*»).

Різновекторність пошуків Ч. Корія певною мірою долається в середині 1970-х років зі створенням групи «*Return to Forever*» та ряду альбомів – «*Return to Forever*», «*Light As a Feather*», «*No Mystery*» (за останній з них він здобув свою першу премію «*Grammy*»). Це був своєрідний стилістичний «гібрид» – *latino-jazz-rock*, у якому, завдяки посиленню складової «*rock*» виникали принципово нові темброві якості.

В межах цього ж етапу Ч. Корія освоює професії композитора та аранжувальника, підключаючись до стилістики симфоджазу із залученням електронних саундів. Він створює програмні сюїти, що покладені в основу двох альбомів – «*The Leprechaun*» за мотивами кельтського фольклору і «*The Mad Hatter*» за мотивами «Аліси в країні Див» Л. Керролла (стилістика неофольклоризму в жанрах, наближених до кантати і навіть рок-опери).

Триває робота по вдосконаленню тембрових складів ансамблів, які розрізняються за типом інструмента, на якому грав сам Ч. Корія – «*Chick Corea Electric Band*» та «*Chick Corea Acoustic Band*» (перша група творів, за задумом самого Ч. Корія, призначалася для молодіжної аудиторії, друга – для більш страшої). У цей же період Ч. Корія багато працює у дуетах – з піаністами Х. Хенкоком, Н. Економом, Ф. Гульдом, флейтистом С. Куялюю, вібрафоністом Г. Бертоном і скет-вокалістом Б. МакФерріном. Співпраця з останнім ознаменувалася створенням джазінг-імпровізацій (альбоми «*Play*» і «*The Mozart Sessions*») на матеріалі фортепіанної музики В. А. Моцарта.

Зазначено, що третій етап в еволюції стилю Ч. Корія, по суті, є збірним. Це – своєрідний компендіум його стилю, який, проте, залишається відкритим

для асиміляції нових віянь. Знаменними віхами на цьому етапі були меморіальний ретро-альбом «*Remembering Bud Powell*» (1997) для джазового акустик-секстету, а також сольні альбоми – «*Originals*» і «*Standarts*» (2000), назви яких прямо відображують задум автора. Характерним є і повернення Ч. Корія до джазового тріо, де ресурси фортепіано збагачувалися за рахунок урізноманітнення його функцій у ансамблі з такими інструментами, як контрабас та перкусія.

Лінія автодескрипції як складова третього етапу становлення стилю Ч. Корія увиразнюється в альбомі «*Five Pease Band Live*» (2009), де представлено джаз-квінтет з лідерством фортепіано, а матеріалом для імпровізації слугують авторські теми Ч. Корія-бопера, створені ним ще у 1970-і роки. Сполучення автоцитат і експериментів спостерігаються і у дуєті Ч. Корія з японською піаністкою Х. Уехарою (альбом 2008 року так і зветься – «*Duet*»), де поряд з власною темою «*Spain*» Ч. Корія та його партнерша використовують гру по струнах рояля з відкритою кришкою.

Власне ретроспекцію авторського стилю Ч. Корія представлено альбомом 2011-го року під характерною назвою «*Forever*», який «арочно» перегукується з однойменним альбомом 1970-х років – «*Return to Forever*». Це – свого роду хрестоматія джазових стилів другої половини ХХ століття, включаючи власні надбання Ч. Корія як полістиліста. Підсумком ретро-тенденцій та автодескрипції як ознак сучасного етапу творчості Ч. Корія стає його сольний альбом під назвою «*Portraits*» (2014), де він не тільки грає (стилізує), але й говорить про музикантів, образи яких вимальовуються. Щодо інших рівнів «стилізацій-узагальнень» – жанрових та навіть етнокультурних, то тут показовим є альбом 2017-го року «*Chinese Butterfly*», де представлено різні стилістичні «вектори» – від звукової атмосфери буддійського храму, класичного блюзу, академічної токати – до римейків власних тем Ч. Корія, створених у попередні роки.

Зазначено, що, судячи з розгляду ретроспективного етапу, творчість Ч. Корія у 2000-і – 2010-ті роки набуває рис універсалізму, де вирізняються

ретроспективні та автодескриптивні тенденції. З цього приводу у дисертації запропоновано збірну класифікацію останніх, побудовану за принципом дедукції – від узагальнень щодо співвідношення джазу та інших музичних пластів, зокрема, академічного, особливостей піанізму Ч. Корія та впливу на нього стилів інших джазових спеціалізацій (саксофонові, трубної, гітарної, вібрафонові, перкусійної), наслідування «персональної» фортепіанної стилістики – академічної та джазової – до внутрішньопластових синтезів у вигляді *jazz-rock*'у.

9. Для більш детального обґрунтування особливостей джазової фортепіанної полістилістики Ч. Корія у дисертації було обрано два дуетні зразки – фортепіано та вібрафона (Ч. Корія і Г. Бертон у п'єсі «*Bud Powell*») і двох фортепіано (Ч. Корія і Х. Хенкок в імпровізації на тему-стандарт Дж. Гершвіна «*Liza*»). Зазначено, що вибір цих зразків не є випадковим: по-перше, гнучка форма інструментального дуету передбачає віртуозну гру, що є найпоказовішою якістю імпровізаційно-виконавського стилю Ч. Корія; по-друге, через подібний ансамбль відображуються така атрибутивна властивість концертного стилю, як діалогічність, що є однією з найтипівіших прикмет мислення Ч. Корія-джазмена.

Зазначено, що п'єса «*Bud Powell*» характеризується такими рисами стилістики, як: а) синхронізація установок адресату «музичного приношення» (нім. *Das Musikalische Opfer*) та його адресантів, б) віртуозність, однаковою мірою властивою їхнім стилям, в) поєднання імпровізаційної свободи з певною упорядкованістю структури, що є особливо необхідним у ансамблевому імпровізаційному музикуванні.

Підкреслено, що учасники дуету будують свої імпровізації на основі теми-стандарту, мелодія якої належить самому Ч. Корія, а гармонічна структура частково відповідає відомій темі з п'єси «*Budo*» Б. Пауелла (мовою джазменів цей прийом зветься «контрафакт» – англ. *contrafact*). Фактура дуету базується на рівнопотенційності трьох пластів викладу – вібрафонового (переважно мелодичного) та двох фортепіанних

(акомпануючо-контрапунктичні формули у партії лівої руки піаніста і орнаментально-фігураційні «візерунки» – у партії правої руки).

На відміну від п'єси «*Bud Powell*», де моделювався стиль цього видатного піаніста-бопера, імпровізація-композиція «*Liza*» містить інші акценти у своїй стилістичній програмі. Це, як і у попередньому зразку, суміщення *swing*'у та *post-bop*'у, але з пріоритетом першого, що витікало з теми-стандарту Дж. Гершвіна. «*Liza*» має дві імпровізаційні версії: першу з них Ч. Корія та Х. Хенкок репрезентували ще в 1978-му році як пряму стилізацію під *swing*; друга версія (римейк першої), про яку тут йдеться, виникла у 1989-му році і відображувала тенденції третього етапу становлення стиля Ч. Корія, де поєднувалися такі складові, як: а) традиційний *swing*, б) *hard-bop*; в) естрадний джаз («суміш», типова для стилістики *fusion*, причому не лише у її вузькому розумінні, але й більш загальному – як стильового плюралізму музики Новітнього часу взагалі).

Орієнтуючись на тему-стандарт з її інтонаціями-парадигмами (трихорди, тризвуки, відрізки гам), характерними для мас-музикування, Ч. Корія та Х. Хенкок у імпровізації створюють барвисту звукову картину, справжній калейдоскоп фактурних формул та прийомів гри, притаманних академічній та джазовій фортепіанній техніці. Специфіка фортепіанного дуету при цьому відобразилася у наступному розподілі функцій його учасників (при їх загальному паритеті): 1) соліст – акомпаніатор (тема та початкові хоруси, де солює Х. Хенкок, а акомпанує Ч. Корія); 2) респонсорика («рівнопотенційний» діалог учасників в умовному середньому розділі імпровізаційної форми); 3) дуєтне *tutti* (сонорний колаж різних елементів фортепіанної техніки в умовній репризі та коді).

Таким чином, представлені у даній дисертації положення та висновки щодо джазової фортепіанної імпровізації, репрезентованої творчістю Ч. Корія, дають підстави стверджувати, що цей різновид практики суспільного музикування є за своїми ознаками полістилістичним, таким, що вбирає до себе у особливій, специфічній формі виконання-імпровізації

різноманітні тенденції як академічного, так і «третього» пластів музичної культури. Щодо творчості Ч. Корія відзначено, що вона є за сутністю віддзеркаленням, «енциклопедією» процесів розвитку фортепіанного джазу, які охоплюють сучасний період його становлення (умовно – кінець 1960-х – 2010-і роки) і характеризують тенденції подальшого становлення не лише його американської «гілки», але й суттєві риси новітнього світового піанізму взагалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное: социология музыки* / Т. В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М. ; СПб., 1998. С. 79–94.
2. Адорно Т. В. Легкая музыка. *Избранное: социология музыки* / Т. В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М. ; СПб., 1998. С. 27–40.
3. Адорно Т. В. Равель. *Избранное : социология музыки* / Т. В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М. ; СПб., 1998. С. 254–259.
4. Адорно Т. В. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратов. М. : Логос, 2001. 343 с.
5. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование : звуковысотный аспект. М. : Совет. композитор, 1986. 240 с.
6. Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М. : Совет. композитор, 1984. 184 с.
7. Антоненць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2006. 20 с.
8. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества. *Совет. музыка*. 1981. № 9. С. 16–22.
9. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс. М. : Композитор, 1998. 341 с.
10. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. М. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. 278 с.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
12. Аускерн Л. Джазовый энциклопедист Чик Кория. *Jazz квадрат*. №8. 2007. С. 10–13.

13. Баранова Т. Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренесанса и Барокко. *Традиция в истории музыкальной культуры : античность, средневековье. Новое время* : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник. Л., 1989. С. 73–83.
14. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории). *Советский джаз : проблемы, события мастера* : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 162–183.
15. Барбан Е. Черная музыка – белая свобода: музыка и восприятие нового джаза. СПб. : Композитор, 2007. 284 с.
16. Барбан Е. Эстетические границы джаза. *Советский джаз: Проблемы. События. Мастера* : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 96–113.
17. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре. *Советский джаз : Проблемы. События. Мастера* : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 80–96.
18. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления* : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Л., 1986. С. 3–20.
19. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. Изд. 2-е, доп. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1985. 238 с.
20. Бирюков С. Импровизационность в музыке. *Совет. музыка.* 1977. № 3. С. 113–118.
21. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
22. Бриль И. практический курс джазовой импровизации : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. М. : Совет. композитор, 1979. 111 с.
23. Вадим Неселовский: одесский импровизатор из Бостона : интервью с В. Неселовским для еженедельника «Зеркало недели» / провела О. Кизилова.

URL: <http://jazzinkiev.com/articles/vadim-neselovskiy-odesskiy-improvizator-iz-bostona.html/> (дата звернення: 27.12.18).

24. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление. *Музыка и миф* : сб. тр. / Гос. муз-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 118. С. 40–62.
25. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание : пер. с англ. М. : Рус. словари, 1996. 416 с.
26. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 16 с.
27. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях. *Laudamus* : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., 1992. С. 244–252.
28. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
29. Воропаєва Е. В. Межпластовые взаимодействия в джазе: Jazzing the Classics в контексте проблем переинтонирования. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 154–160.
30. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд. Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.
31. Галицкий А. Р. Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубека : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998. 171 с.
32. Гессе Г. Игра в бисер. М. : Правда, 1992. 495 с.
33. Гизекинг В. Мысли художника: интуиция и точность как основа интерпретации. *Совет. музыка*. 1970. № 10. С. 108–112.
34. Гинзбург Л. Я. О старом и новом : статьи и очерки. Л. : Совет. писатель, Ленингр. отд-ние, 1982. 423 с.
35. Гисматов Ф. Тупиковая культура. *Идель* (Казань). 1993. № 2. С. 12–18.

36. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое музыкознание в иностранных публикациях. *Музыка: библиографическая информация* / Гос. биб-ка им. В. И. Ленина. М., 1990. Вып. 12. С. 80–86.
37. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое искусство как вид музыкального творчества (1940–1950 годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 16 с.
38. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск : Наука, Сибир. отд-ние, 1982. 256 с.
39. Давыдов С. П. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2013. № 10 (36), ч. 2. С. 57–63.
40. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.
41. Давыдов С. П. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39. С. 323–338.
42. Давыдов С. П. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 417–437.
43. Давыдов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.
44. Даль В. Импровизировать. *Толковый словарь живого русского языка* : в 4 т. / В. Даль. СПб., М., 1881. Т. 2. Стб. 43.

45. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. М., 1986. С. 328–335.
46. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. М., 1986. С. 112–136.
47. Джани-заде Т. Мугами – импровизация на лад. *Современные методы исследования в музыкознании* : сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1997. Вып. 31. С. 56–82.
48. Дыс. Л. И. Ведущая горизонталь как акустическая модель в целостности системе музыковедческого анализа : автореф. ... дис. канд. искусствоведения. Киев, 1980. 147 с.
49. Жерздеєв О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
50. Земцовский И. Апология слуха. *Музык. академия*. 2002. № 1. С. 1–12.
51. Зинкевич В. Отечественный рок : вчера и сегодня . *Совет. музыка*. 1991. № 10. С. 53–57.
52. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 17 с.
53. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рек. для студентов по курсу анализа муз. произведений. Харьков, 1989. 15 с.
54. Игнатченко І. Г. Автодескриптивний текст в музиці (на прикладі творів пізнього Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
55. Игнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* / М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
56. Импровизация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 508–510.

57. Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.
58. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания. *Музык. академия*. 2002. № 1. С. 131–139.
59. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 30 с.
60. Карташова З. Джаз 80-х. *Совет. музыка*. 1982. № 10. С. 105–106.
61. Карташова З. Особенности полифонии в джазе. М. : МГИК, 1993. 78 с.
62. Карягина А. Джазовый вокал : практ. пособие для начинающих. СПб : Планета, 2008. 48 с.
63. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
64. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
65. Кац. Б. Уникальный цикл. *Совет. музыка*. 1981. № 8. С. 42–45.
66. Кинус Ю. Г. Импровизация в джазе. *От фольклора до джаза* : сб. науч. ст. / ред.-сост. И. М. Шабунова, Т. С. Рудинченко. Ростов н/Д, 2002. С. 177–196.
67. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2006. 30 с.
68. Кинус Ю. Г. Фортепиано в джазе: учеб. пособие. Ростов н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 60 с.
69. Коваленко В. Г. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997. 22 с.
70. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века М. : Музыка, 1976. 358 с.
71. Козлов А. Рок : истоки и развитие. М. : Синкопа, 2001. 191 с.

72. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : пер. с англ. / предисл. и общ. ред. А. Медведева. М. : Радуга, 1984. 390 с.
73. Колосов А. С. Театрализованные формы джазовой импровизации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 24 с.
74. Конен В. Блюзы и XX век. М. : Музыка, 1980. 81 с. (Вопросы истории, теории, методики).
75. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века : (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. М., 1975. С. 427–468.
76. Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории музык. культуры США. Изд. 3-е, перераб. М. : Совет. композитор, 1977. 445 с.
77. Конен В. Рэгтайм и его истоки. *Совет. музыка*. 1982. № 1. С. 113–118.
78. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М. : Совет. композитор, 1984. 312 с.
79. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М. : Музыка, 1994. 160 с.
80. Королев О. К. Краткий энциклопедический словарь, джаза, рок-музыки и поп-музыки : термины и понятия. М. : Музыка, 2006. 168 с.
81. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
82. Котлярьський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 С. 31–33.
83. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Совет. музыка*. 1969. № 12. С. 28–40.
84. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
85. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. М. : ТЦ Сфера, 2003. 343 с.
86. Левин Г. Свинг в джазовой музыке (некоторые аспекты теории). *Jazz квадрат*. 2002. № 6. С. 32–35.

87. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 26 с.
88. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 318 с.
89. Лозовский А. М. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк ; Львів, 2009. Вип. 9. С. 142–152.
90. Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности М. : Наука, 1980. 280 с.
91. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: исследования, заметки* / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 666–668.
92. Лысенко Ю. И. С. Бах и джаз: некоторые аспекты исполнительского диалога. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 262–267.
93. Лубяная Е. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, эксперименты. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2013. Вып. 2. С. 50–54.
94. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2014. 27 с.
95. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Совет. музыка*. 1976. № 4. С. 132–135.
96. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Совет. музыка*. 1976. № 5. С. 19–31.
97. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. М. : Музыка, 1986. 528 с.
98. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Совет. музыка*. 1996. № 12. С. 20–30.
99. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus* : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., 1992. С. 129–137.

100. Малинковская А. В. Фортепианное исполнительское интонирование : проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XIV–XX веков : очерки. М. : Музыка, 1990. 191 с.
101. Мальцев С. М. Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности : теория, психология, методика, методика обучения : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. СПб., 1995. 787 с.
102. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М. : Музыка, 1991. 88 с. (Библиотека музыканта-педагога).
103. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1991. 38 с.
104. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 199 с.
105. Медушевский В. В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. *Вопросы музыкальной формы* / под ред. Вл. Протопова. М., 1966. Вып. 1. С. 151–180.
106. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Совет. музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
107. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
108. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
109. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Киев. гос. консерватория, 2012. 272 с.
110. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.

111. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157 с.
112. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
113. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 256 с.
114. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
115. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
116. Овчинников Е. История джаза : учебник. М. : Музыка, 1994. 238 с.
117. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов. *Становление джаза : попул.-ист. очерк : пер. с англ. / Д. Л. Коллиер*. М., 1984. С. 357–377.
118. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
119. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство : зб. ст. / М-во культури УРСР*. Київ, 1988. Вип. 23. С. 79–86.
120. Омельченко В. А. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. *Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.
121. Орджоникидзе Г. Место исполнения в музыкальной культуре. Исполнитель и композитор. *Совет. музыка*. 1978. № 8. С. 63–75.
122. Панасье Ю. История подлинного джаза. / пер. с фр. Л. А. Никольской. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1978. 128 с.
123. Переверзев Л. Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и черно-белый дуализм джаза. *Полный джаз*. 1980–1983. № 26–30. URL: <http://www.jazz.ru/mag/128/jl.htm> (дата звернення: 3.01.19).

124. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.
125. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 392 с.
126. Польская И. К. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992. 22 с.
127. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 46–56.
128. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона ; под ред. Ю. Энгеля. М. ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1896. 1531,[2] с.
129. Рікман К. Г. Ладointонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
130. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
131. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
132. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Совет. музыка*. 1975. № 5. С. 129–134.
133. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 72–85.
134. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.

135. Самха Э. Х. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. *Музыкальные культуры народов: традиции и современность* : доклады / ред. сост. Г. Шнеерсон. М., 1973. С. 183–189.
136. Сапонов М. А. Искусство импровизации : импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М. : Музыка, 1982. 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
137. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М. : Музыка, 1987. 296 с.
138. Сибрук Дж. Nowgrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / пер. с англ. В. Козлов] М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 240 с.
139. Симоненко В. С. Джаз «покоряет» Европу : [вступ. ст.]. *Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века* : для фп. / сост. и примеч. Н. С. Замороко, В. С. Симоненко. Київ, 1989. Вып. 2. С. 5–15.
140. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 111 с.
141. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посіб. Харків : Факт, 2003. 144 с.
142. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей С. Скребков. М. : Музыка, 1973. 448 с.
143. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : художественные возможности, структура, функции. М. : Музыка, 1985. 285 с.
144. Советский джаз : проблемы, события, мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М. : Совет. композитор, 1987. 592 с.
145. Соловьев А. Парадигмы джаза. *Совет. музыка*. 1990. № 7. С. 45–52.
146. Степурко О. Скэт импровизация : учебник. М. : Камертон, 2006. 78 с.
147. Стецюк Б. А. Жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 1. С. 90–97.
148. Стецюк Б. О. Композиция «Bud Powell» Чик Кория как «музыкальное приношение» мастеру бибоба. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та*

- теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 438–451.
149. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2018. № 4(33). С. 87–90.
150. Стецюк Б. О. Феномен импровизации в контексте музыки как «игры»: Античность, Барокко, Современность. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 151–169.
151. Стецюк Б. О. Фортепіанний джаз Чік Корія: стилістичні синтези та конгломерати. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 202–220.
152. Столяр Р. С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано : учеб. пособие. 3-е изд., стер. СПб. : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ : Лань, 2017. 160 с.
153. Сыров В. Метаморфозы рока или путь к «третьей музыке». Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. 209 с.
154. Трёмбовельский Е. Предусстановленное и импровизационное. *Музык. академия*. 2008. № 1. С. 142–151.
155. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
156. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: мелодическая фигурация : учеб. пособие. М. : Музыка, 1977. 383 с.
157. Ухов Д. Возвращение – навсегда? : [Джазовый музыкант Чик Кория]. *Музык. жизнь*. 2001. № 8. С. 42–44.
158. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпрровізації в джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.

159. Фейертаг В. Б. Джаз. Энциклопедический справочник. 2-е изд. СПб. : Скифия, 2008. 696 с.
160. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2004. 24 с.
161. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
162. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фришман. М., 1974. Вып. 8. С. 229–277.
163. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии : исследование. М. : Музыка, 1974. 287 с.
164. Холопов Ю. Н. Соноризм. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 207–212.
165. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX веков. М. : Совет. композитор, 1971. 303 с.
166. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : [в 2-х ч.] : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 319 с.
167. Холопова В. Н. Фактура : очерк. М. : Музыка, 1979. 88 с. (Вопросы истории, теории, методики).
168. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. СПб. : Лань, 2001. 491 с.
169. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко. *Laudamus* : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., 1992. С. 40–48.
170. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтический текст *Laudamus* : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., 1992. С. 79–86.
171. Чернышов А. Квазиджазовая музыка академической традиции. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=947 (дата звернения: 10.01.2019).

172. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Карманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
173. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие : для фп. М. : Совет. композитор, 1988. 152 с.
174. Чугунов Ю. Основы джазовой импровизации на фортепиано : учеб.-метод. пособие для муз. уч-щ (эстрад. профиль). М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1976. 75 с.
175. Шадсон М., Муккерджи Ч. Новый взгляд на поп-культуру. URL: <http://www.twirpx.com/file/1027914/> (дата обращения: 27.12.18).
176. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
177. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
178. Шип. С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
179. Широкова Н. А. Постмодернистский текст в джазе (вторая половина XX – начало XXI вв.). *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2011. № 12. С. 263–268.
180. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива. М. : Худож. лит., 1974. 816 с.
181. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
182. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1983. 479 с.

183. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *Статьи и материалы* / И. Ф. Стравинский ; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 383–434.
184. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов: традиции и современность* : доклады / ред. сост. Г. Шнеерсон. М., 1973. С. 289.
185. Шохман Г. Размышляя о стиле. *Совет. музыка*. 1991. № 8. С. 8–12.
186. Юрченко И. В. Джазовый свинг: явление и проблема : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 22 с.
187. Яворский Б. Восприятие ладовых мелодических построений. Сборники экспериментально-психологических исследований. Л., 1962. Вып. 1. С. 46–90.
188. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі Funk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 17 с.
189. Яркіна І. Ю. Классика и джаз в стиле «Funk»: межпластовый синтез. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 42. С. 94–102.
190. Adorno Th. W. Jazz. *Encyclopedia of the Arts* / ed. D. D. Runes and H. G. Scrickel. New York, 1946. P. 511–513.
191. Asriel A. Jazz. *Analysen und Aspekte*. VEB Lied der Zeit Musikverlag. Berlin, 1985. 350 p.
192. Baker D. How to Play Bebop: For All Instruments / Alfred Publishing Company Inc., CA, 1988. Vol. 1-3.
193. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.
194. Berendt J. E. Das Jazzbuch Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt am Main ; Hamburg : Fisher, 1968. 550 S.

195. Berendt J.-E. *The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond*. Paperback, 6th, 1992. 541 p.
196. Berendt J.-E. What lies ahead? Of Jazz in 80-s and the end of the avant-garde. *Jazz forum*. Warszawa. № 62/6.
197. Blesh R. *They all Played Ragtime : the True Story of American Music*. New York : Nelson Press, 2007, 1950. 388 p.
198. Cocker J. *Improvising. Jazz*. New York, 1964. 267 p.
199. Dahlhaus C. Was heist Improvisation ? *Improvization und neue Musik Acht Kongrebret* / Hrsg von R. Brinkmann Mainz, 1979.
200. Dahlhaus C. Zur Problematic der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungell*. Bern ; Munchen, 1973. S. 840–895.
201. De Greg Ph. *Jazz keyboard harmony / Jamey Aebersold Jazz Inc.*, New Albany, IN, 1994. 241 p.
202. Diaz O. *Latin jazz piano techniques / Charles Colin*, N. Y., 1997. 37 p.
203. Dobbins B. *A creative approach to jazz piano harmony / Advance music Inc.*, 1984 151 p.
204. Dobbins B. *The contemporary jazz pianist. A comprehensive approach to keyboard improvisation / Charles Colin*, N.Y., 1984-1989. Vol. 1-4.
205. Dobbins B. *Jazz arranging and composing. A linear approach / Advance music Inc.*, 1986. 151 p.
206. Duke D. A. *The Piano Improvisations of Chick Corea: An Analytical Study* : LSU Historical Dissertations and Theses, 1996. 115 p.
207. Ferand E. Improvisation. *Die Musik in Geshichte und Gegenwart*. Bd.6. Kassel, 1957. P. 1093–1135.
208. Feather L. *Inside Jazz* . New York, 1977. 103 p.
209. Feather L. *The Book of Jazz. From then till now*. New York, 1965. 365 p.
210. Gitler I. *Swing to bop. An Oral History of the transition in jazz in the 1940s*. Oxford University Press, NY; 1985. 331 p.
211. *Grove Dictionaly of Musik and Musikants* N Y 1954.

212. Haerle D. Jazz piano voicing / Jamey Aebersold Jazz Inc, New Albany, IN, 1994. 156 p.
213. Harrison M. Blues piano Hall Leonard Keyboard Style Series, Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2003. 80 p.
214. Harrison M. Smooth jazz piano Hall Leonard Keyboard Style Series, Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2004. 80 p.
215. Harrison M. Jazz-blues piano. Hall Leonard Keyboard Style Series, Hal Leonard Corporation, 2006. 96 p.
216. Herzig M. An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style. IAJE Research Proceedings, 1999. 17 p.
217. Hettl B. Thoughts on improvisation a comparative approach. *The Musical Quarterly*, 1974, № 1.
218. Hichcock W. History of American Music. New York, 1960. 463 p.
219. Homzy A. Jazz style and theory: from it's origin in ragtime and blues to the beginning of the big-band era (1932) / Department of music McGill University, Montreal, 1972.
220. Honshuku H. Jazz Theory I-II / A-NO-NE Music, Cambridge, MA, 1997. 33 p.
221. Hood M. The Challenge of «Bi-Musicality». *Ethnomusicology*. 1960. Vol. 4, No 2. P. 55–59.
222. Jaffe A. Jazz Harmony. Advance Music, 1996. 200 p.
223. Kelly R. D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original Robin D. G. Kelly. New York : Simon sand Schuster, 2009. 608 p.
224. Kriss E. Barrelhous and boogie piano. New York : Oak Publications, 1973. 112 p.
225. Limina D. Hammond Organ Complete. Berklee Press Publications, N.Y., 2002. 128 p.
226. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. *Festschrift Walter Wiora*. Kassel, 1967. S. 112–119.

227. Mantooth F. Voicing for jazz keyboard / Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1986. 64 p.
228. Mazolla G., Cherlin P., Flow B., Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towarda Theory of Collaboration. Springer-Verlag. Berlin : Heidenberg, 2009. 141 p.
229. Mehegan J. Jazz Improvisation. Swing and Early Progressive Piano Styles New York : Watson Cuptill Publ., 1959. 201 p.
230. Mehegan J. Improvising jazz piano. Music Sales America, 2001. 104 p.
231. Mellers W. Musik in a New Found Land : Themes and Developments in the History of American Musik. New York : Alfred A. Knopf, 1965. 543 p.
232. Reilly J. The harmony of Bill Evans. Unichrom LTD, Brooklyn, N.Y., 1992-1993. 66 p.
233. Russell G. The Lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York : Da Capo Press, 1959. 368 p.
234. Rosental D. H. Hard Bop. Jazz & black music 1955-65. Oxford University Press, 1992. 208 p.
235. Sargeant W. Jazz. Hot and Hybrid. New York : Da Capo Press. 3rd end, 1975. 198 p.
236. Silver H. The art of small combo jazz playing, composing & arranging / Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 1995. 78 p.
237. Solis G. Monk's Music: Thelonius Monk and Jazz History in the Making. University of California Press, Berkely, LA, London, 2007.
238. Sterns M. The Stoty of Jazz. New York : Oxford University Press, Inc. third Print., 1963. 200 p.
239. Vadim Neselovskyi URL:
<http://www.vadimneselovskyi.com/html/about.php/>(дата звернення: 3.01.19).
240. Valerio J. Bebop Jazz Piano. Australia : Hall Leonard corp., 2003. 96 p. + CD. (Hal Leonard Keyboard Style).
241. Valerio J. Stride & Swing Piano. Australia : Hal Leonard corp., 2003. 89 p. + CD. (Hal Leonard Keyboard Style).

242. Valerio J. *Jazz Piano Concepts & Techniques* / Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 2008. 152 p.
243. Valerio J. *Post-bop jazz piano: Hal Leonard Keyboard Style Series* / Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 2005. 96 p.
244. White C. *The art of accompanying the jazz vocalist : a survey of piano styles and techniques* / University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.

Додаток А

Приклад 1

П'єса Ч. Корія «Bud Powell»

64
(MED. UP SWING) **BUD POWELL** - CHICK COREA/
NEVILLE POTTER

Handwritten musical score for Bud Powell's "Bud Powell" by Chick Corea and Neville Potter. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major/D minor). It features a complex harmonic structure with numerous chord changes and melodic lines. The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes the piece. The score includes a variety of chord voicings such as triads, dyads, and more complex structures like Bb-7b5, Bb7, A-7, D7b9, G-7, Bb-7, Eb7, D-7, G7, G#o7, A-7, D7, G-7, Db7, C7, Bb7b5, Bb7, A#5, Ab7, (Ab7)Dbmaj7, C7b9, (Ab7)Dbmaj7, C7b9, F7, F7, Bb-, Gb/Bb, Bb-b, Gb/Bb, G-7b5, C7b9, E-7, A7b9, C#-7, F#7b9, Bmaj7, Cmaj7/B, Bmaj7, Cmaj7/B, Bmaj7, Cmaj7/B, Bb-7, Eb7, A-7, D7, Ab-7, Db7, G-7, C7.

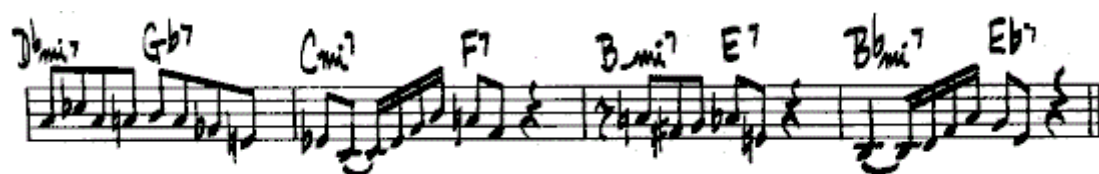
Приклад 2а

П'еса Ч. Коріа «Bud Powell»



Приклад 2б

П'еса Б. Пауелла «Budo»



Приклад 3

П'еса Дж. Гершвіна «Liza»

Liza (G. Gershwin)

E^b_{MA7} B^b7/F $F\#0$ E^b6/G A^b_{MI6} A^0 B^b_{MI7} E^b7 A^b_{MA7} A^b7
 G_{MI7} $C7$ F_{MI7} B^b7 | 1. E^b6 || 2. E^b6 $G7$
 C_{MI6} $A_{MI7(9b5)}$ $D_{MI7(9b5)}$ $G7$ C_{MI7} B^b_{MI7} E^b7
 (C_{MI} C_{MI7/B^b}) (A^b7 $G7$) (A^7)
 A^b_{MA7} A^b7 $G_{MI7(9b5)}$ $C7$ F_{MI7} $B7$ B^b7
 E^b_{MA7} B^b7/F $F\#0$ E^b6/G A^b_{MI6} A^0 B^b_{MI7} E^b7 A^b_{MA7}
 G_{MI7} $C7$ F_{MI7} B^b7 E^b6

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Стецюк Б. О. Композиція «Bud Powell» Чик Кория як «музыкальное приношение» мастеру бибоба. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 438–451.
2. Стецюк Б. О. Феномен импровизации в контексте музики как «игры»: Античность, Барокко, Современность. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 151–169.
3. Стецюк Б. О. Фортепіанний джаз Чік Корія: стилістичні синтези та конгломерати. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 202–220.
4. Стецюк Б. А. Жанрово-стилистический комплекс фортепианного джаза. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 1. С. 90–97.
5. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2018. № 4(33). С. 87–90.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського и Бортнянського» (Глухів, Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка, 20 – 21 квітня 2017 р.).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Український джаз на перехресті культур: сучасний стан, тенденції та перспективи» (Львів, Львівська національна музикальна академія імені М. В. Лисенка, 1 – 5 грудня 2017).

3. Науково-мистецький проект «Практична музикологія» «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв, 7 – 10 грудня 2017 р.).

4. XVIII Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 – 23 березня 2018 р.).

5. Вісімнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, Національна музична академія України імені І. П. Чайковського 31 березня – 1 квітня 2018 р.).

6. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 лютого 2018 р.).