

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТЕЦЮК РОМАН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 780.643.2.036.9(73)"1950/1960"

ДИСЕРТАЦІЯ
**САКСОФОН У ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ США
1950-х – 1960-х РОКІВ
(НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ
СТИЛІВ ДЖ. КОЛТРЕЙНА І С. РОЛЛІНЗА)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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


Р.О. Стецюк

Науковий керівник:

Ігнатченко Георгій Ігорович

кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч
мистецтв України

Науковий керівник:

Сухленко Ірина Юріївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Стецюк Р.О. Саксофон у джазовому мистецтві США 1950-х – 1960-х років (на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено одному з найцікавіших феноменів ХХ століття – джазу, вплив якого на розвиток музичного мистецтва (як популярного, так й академічного) неможливо переоцінити. Важливим чинником тут постає темброве втілення творів з використанням безлічі комбінацій суто інструментальних та вокально-інструментальних складів, серед яких особливе місце належить саксофону. Водночас, маємо визнати, що одним із значущих і недостатньо досліджених аспектів сучасної джазології є інструментально-видова специфіка джазової імпровізації. Виникає необхідність її розробки на ґрунті теорій органології та музичного стилю в тій складовій, що стосується видової інструментальної специфіки.

Стиль саксофона в джазі – явище, розробка якого комплексно досі не здійснювалася. Не розглядалися під таким кутом зору й індивідуально-авторські репрезентації цього стилю такими видатними майстрами, як Дж. Колтрейн / John William Coltrane (1926 – 1967) і С. Роллінз / Theodore Walter «Sonny» Rollins (нар. в 1930 році), справжніх класиків саксофонного джазу другої половини ХХ століття. Таким чином, **актуальність теми** дисертації обумовлена: 1) засадничою роллю саксофона в мистецтві джазової імпровізації; 2) нагальною потребою сучасної джазології у комплексному дослідженні специфіки джазового саксофонного стилю; 3) відсутністю спеціальних праць, присвячених творчості класиків джазової саксофонної імпровізації Дж. Колтрейна і С. Роллінза.

Мета дослідження – виявити специфіку мистецтва саксофона в американському джазі 50-х – 60-х років XX століття через порівняння виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза.

Об’єкт дослідження – саксофон у мистецтві джазу, **предмет** – виконавські стилі Дж. Колтрейна та С. Роллінза в порівняльному аспекті.

Матеріал дослідження склали: зразки джазових саксофонних імпровізацій Дж. Колтрейна та С. Роллінза (понад 10 альбомів, що проаналізовані в оглядовому плані), а також їхні окремі імпровізації на тему-стандарт Джона де Поля «You Don’t Know What Love Is» та спільна імпровізація на тему С. Роллінза «Tenor Madness» (розглянуті детально).

Методи дослідження. Концепція дослідження спирається на взаємодію методів сучасної музикології (історичний, дедуктивний, жанрово-стильовий) з домінуванням тих, що розкривають специфіку джазового виконавства (органологічні, біографічний, порівняльно-інтерпретаційний).

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом комплексного вивчення функціонування саксофона в американському джазі 1950-х – 1960-х років на прикладі творчості Дж. Колтрейна і С. Роллінза. У дисертації *вперше*:

- запропоновано дефініцію поняття «стиль саксофона» як різновиду інструментально-видового стилю;
- узагальнені відомості щодо органології саксофона як духового інструмента універсального типу;
- окреслено естетико-комунікативну парадигматику саксофона в джазі;
- виявлено специфіку саксофонної джазової імпровізації в аспектах фактури та синтаксису;
- здійснено історіографічний огляд джазових саксофонних стилів в американському джазі;

- здійснено порівняльний аналіз виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза;
- виконано інтерпретаційний аналіз саксофонних імпровізацій цих майстрів, які раніше у даному аспекті не досліджувалися.

Дисертація складається з трьох розділів. У Розділі 1 **«Стиль саксофона в класиці і джазі: спільне та особливе»** узагальнено відомості щодо органології саксофону як духового інструменту універсального типу. Підкреслено, що у сучасній музикології Виконавець постає як елемент комунікативної тріади «музикант – твір – слухач», де під «твором» розуміється не тільки композиторський опус, але й інструмент (голос), для якого він призначений. Запропоновано визначення стилю саксофону як різновиду інструментально-видового стилю: *«виконавсько-композиторський феномен, що синтезує темброво-акустичні та образно-семантичні складові його звучання, котре вирізняється проміжним положенням між дерев'яними і мідними саундами, своєрідністю співвідношення специфіки та універсалізму з тенденцією до пріоритету останнього»*.

Зазначено, саксофонний «бум», який виник із моменту впровадження інструмента в джаз, був закономірним явищем, мав спадкоємний характер і відображував тенденції тембрового мислення, усталені ще в умовах романтичної естетики. Водночас, як актуальна «емблема» джазового мистецтва, саксофон зберігав власну інструментально-видову специфіку, що втілювалось: 1) на рівні органології; 2) виконавському рівні; 3) на рівні форми і драматургії творів.

У Розділі 2 **«Специфіка джазової імпровізації»** окреслено естетико-комунікативну парадигматику саксофона в джазі та здійснено історіографічний огляд джазових саксофонних стилів в американському джазі. Підкреслено, що саксофонний стиль у джазі розвивався у напрямі від «естрадизованих» колективних (біг-бенди Каунта Бейсі і Дюка Еллінгтона, симфоджаз Пола Уайтмена) до сольних імпровізаційних форм.

Зазначено, що імпровізаційний процес у джазі здійснюється на основі двох доктрин – індивідуально-особистісної (самовираження одного імпровізатора) та колективної (кілька імпровізаторів, об'єднаних на основі паритету або ієрархії).

Доведено, що імпровізація – лише частково спонтанний акт; вона виникає у вигляді свого роду стилістичних варіацій на «тему-образ» або навіть «тему-текст» із «поправкою» на специфіку інструментів або голосів. Особливе значення тут має мовна конвенція; мова імпровізації повинна бути не тільки зрозумілою, але і досить глибоко вкоріненою в слуховій свідомості, що наочно демонструють *evergreens* (теми-стандарти) у традиційному джазі.

У розділі 3 «Джазовий саксофон у творчості Дж.Колтрейна і С. Роллінза: типологія стильових втілень» підкреслено, що корінний перелом у стилістиці саксофонної джазової імпровізації (як і джазу загалом) відбувається при зміні «нормативного» *swing*'у, означеного шляхом «стандартизації» та «естрадизації», «анормативним» *bebop*'ом, який пропонує автономізацію виконавців-імпровізаторів. У джазі після біпопу, в свою чергу, формуються і функціонують дві «полярні» стильові лінії: 1) спонтанно-елітарна (*free jazz*); 2) мас-культурна (стиль *fusion* – конгломерат «старого» і «нового» в різному індивідуально-стильовому втіленні). Це розмежування поєднувалося з тенденцією до формування єдиного джазового стилю, де провідну роль зіграв саксофон, що став однією з його «емблем».

Здійснено порівняльний аналіз стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза. Виявлено, що показовою рисою стилю Дж. Колтрейна було зміщення «центру ваги» саксофонної імпровізації з вертикалі (гармонія) на горизонталь (мелодія, точніше – монодія). Стиль же С. Роллінза є певним антиподом до стилю Дж. Колтрейна, але, водночас, в чомусь вони наближені: обидва саксофоністи відносяться до перехідного для історії джазу періоду, коли підбивалися підсумки нормативності 1920-х – 1940-х

років і, водночас, закладалися основи подальших новацій. На відміну від Дж. Колтрейна, котрий одразу ж визначив вектор власних пошуків у напрямку до останніх, С. Роллінз постає як «традиціоналіст» – саксофоніст-віртуоз, який дбає про вдосконалення техніки гри набагато більше, ніж імпровізації (звідси – відомий в колі джазменів його іменний бренд – *Saxophone Colossus*).

Підкреслено, що творчість цих музикантів стала джерелом натхнення для декількох поколінь виконавців та музикантів, як джазової царини, так і деяких академічних напрямків.

Ключові слова: академічна та неакадемічна сфери музикування, джаз, музичне виконавство, інтерпретація, стиль, виконавська поетика, імпровізація, інструменталізм, духові інструменти, джазовий саксофон, творчість Дж. Колтрейна, творчість С. Роллінза

SUMMARY

Stetsiuk R.O. Saxophone in the jazz art of the USA of the 1950s – 1960s (on the example of a comparative analysis of styles of J. Coltrane and S. Rollins). – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art. – Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2025.

The dissertation is devoted to one of the most interesting phenomena of the XX century, jazz, whose influence on the development of musical art (both popular and academic) cannot be overestimated. An important factor here is the timbral embodiment of works using a variety of combinations of purely instrumental and vocal-instrumental compositions, among which the saxophone has a special place. At the same time, we have to admit that one of the significant and insufficiently studied aspects of contemporary jazzology is the instrumental

and species specificity of jazz improvisation. There is a need to develop it on the basis of theories of organology and musical style in the part that concerns the instrumental specificity.

The style of saxophone in jazz is a phenomenon that has not been comprehensively studied so far. Neither have individual authorial representations of this style by such prominent masters as J. Coltrane (1926 – 1967) and Theodore Walter «Sonny» Rollins (born in 1930), true classics of saxophone jazz of the second half of the XX century, been considered from this perspective. Thus, **the relevance** of the dissertation topic is due to: 1) the fundamental role of the saxophone in the art of jazz improvisation; 2) the urgent need of modern jazzology for a comprehensive study of the specifics of the jazz saxophone style; 3) the lack of special works devoted to the works of the classics of jazz saxophone improvisation J. Coltrane and S. Rollins.

The purpose of the study is to identify the specifics of the art of saxophone in American jazz of the 50s – 60s of the XX century by comparing the performing styles of J. Coltrane and S. Rollins.

The object of the study is the saxophone in the art of jazz, **the subject** is the performance styles of J. Coltrane and S. Rollins in a comparative aspect.

The material of the study was composed of: samples of jazz saxophone improvisations by J. Coltrane and S. Rollins (more than 10 albums analyzed in terms of overview), as well as their individual improvisations on the theme-standard of Gene de Paul «You Don't Know What Love Is» and the joint improvisation on the theme of S. Rollins «Tenor Madness» (considered in detail).

Research methods. The concept of the research is based on the interaction of methods of modern musicology (historical, deductive, genre-stylistic) with the dominance of those that reveal the specifics of jazz performance (organological, biographical, comparative and interpretive).

Scientific novelty of the results. The dissertation is the first experience in Ukrainian musicology of a comprehensive study of the functioning of the

saxophone in American jazz of the 1950s and 1960s on the example of the creativity of J. Coltrane and S. Rollins. In the dissertation for the first time:

- proposed a definition of the concept of «saxophone style» as a kind of instrumental and species style;
- generalized information on the organology of the saxophone as a universal wind instrument;
- outlines the aesthetic and communicative paradigm of the saxophone in jazz;
- revealed the specifics of saxophone jazz improvisation in terms of texture and syntax;
- a historiographical review of jazz saxophone styles in American jazz;
- a comparative analysis of the performance styles of J. Coltrane and S. Rollins;
- an interpretive analysis of the saxophone improvisations of these masters, which have not been previously studied in this aspect.

The dissertation consists of three chapters. Chapter 1, «**Saxophone Style in Classical and Jazz: Common and Special**, » summarizes the information on the organology of the saxophone as a universal wind instrument. It is emphasized that in modern musicology the performer appears as an element of the communicative triad «musician – composition – listener», where «composition» means not only the composer's opus, but also the instrument (voice) for which it is intended. The definition of the saxophone style as a kind of instrumental and species style is proposed: «a performing and composing phenomenon that synthesizes the timbre-acoustic and figurative-semantic components of its sound, which is distinguished by an intermediate position between wooden and copper sounds, the peculiarity of the ratio of specificity and universalism with a tendency to the priority of the latter».

It is noted that the saxophone «boom» that arose from the moment the instrument was introduced into jazz was a natural phenomenon, was hereditary in

nature and reflected the trends in timbre thinking established in the conditions of romantic aesthetics. At the same time, as an actual «emblem» of jazz art, the saxophone retained its own instrumental and species specificity, which was embodied: 1) at the level of organology; 2) at the level of performance; 3) at the level of form and drama of pieces.

Chapter 2, «**Specifics of Jazz Improvisation**, » outlines the aesthetic and communicative paradigm of the saxophone in jazz and provides a historiographical overview of jazz saxophone styles in American jazz. It is emphasized that the saxophone style in jazz developed in the direction of “popularized” collective (big bands of Count Basie and Duke Ellington, symphony jazz of Paul Whiteman) to solo improvisational forms.

It is noted that the improvisational process in jazz is carried out on the basis of two doctrines – individual-personal (self-expression of one improviser) and collective (several improvisers united on the basis of parity or hierarchy).

It has been proven that improvisation is only a partially spontaneous act; it emerges in the form of a kind of stylistic variations on a «theme-image» or even «theme-text» with «correction» for the specifics of instruments or voices. Of particular importance here is the language convention; the language of improvisation should not only be understandable, but also deeply rooted in the auditory consciousness, as the *evergreens* (theme-standards) in traditional jazz clearly demonstrate.

Chapter 3, «**Jazz Saxophone in the Works of J. Coltrane and S. Rollins: Typology of Stylistic Embodiments**, » emphasizes that a fundamental change in the style of saxophone jazz improvisation (as well as jazz in general) occurs when the «normative» swing, defined by «standardization» and «popularization, » is replaced by the «anomalous» bebop, which offers autonomy to improvisers. In jazz after bebop, in turn, two «polar» stylistic lines are formed and function: 1) spontaneous and elitist (*free jazz*); 2) mass-cultural (*fusion* style – a conglomerate of «old» and «new» in different individual and stylistic embodiments). This

distinction was combined with the tendency to form a single jazz style, where the saxophone played a leading role and became one of its «emblems».

A comparative analysis of the styles of J. Coltrane and S. Rollins is carried out. It has been found that a significant feature of J. Coltrane's style was the shift of the «center of gravity» of saxophone improvisation from vertical (harmony) to horizontal (melody, or rather, monody). S. Rollins' style is a certain antithesis to J. Coltrane's, but at the same time, they are close in some ways: both saxophonists belong to the transitional period in the history of jazz, when the normativity of the 1920s-1940s was summarized and, at the same time, the foundations for further innovations were laid. In contrast to J. Coltrane, who immediately determined the vector of his own search towards the latter, S. Rollins appears as a «traditionalist» – a virtuoso saxophonist who cares about improving his playing technique much more than improvisation (hence his name brand – *Saxophone Colossus* – known among jazz musicians).

It is emphasized that the creativity of these musicians has become a source of inspiration for several generations of performers and musicians, both in the jazz field and in some academic fields.

Keywords: academic and non-academic sphere of music making, jazz, musical performance, interpretation, style, performance poetics, improvisation, instrumentalism, wind instruments, jazz saxophone, works of J. Coltrane, works of S. Rollins

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ
ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових фахових виданнях категорії Б,
затверджених МОН України**

1. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 57 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ, 2020. С. 88–109. DOI 10.34064/khnum1-57.06
<https://intermusic.kh.ua/vypusk57.pdf>
2. Стецюк Р.О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 72. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л.В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 38–53. DOI 10.34064/khnum1-72.03
https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_3_Stetsiuk.pdf
3. Стецюк Р.О. Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: етапи становлення. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук.ст. Вип. XXXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л.В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 182-201. DOI 10.34064/khnum2-37.09
https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-182-201-Stetsiuk.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. СТИЛЬ САКСОФОНА В КЛАСИЦІ І ДЖАЗІ: СПІЛЬНЕ ТА ОСОБЛИВЕ.....	21
1.1. Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен. Стиль саксофона.....	21
1.2. Органологія саксофона: історіографічний екскурс.....	30
1.3. Саксофон у джазі: парадигми естетики та комунікації	42
Висновки до Розділу 1.....	53
 РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ САКСОФОННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ.....	 56
2.1. Феномен музичної імпровізації: естетика, поетика, критерії класифікації	56
2.2. Джазова імпровізація та її видова стилістика	67
2.3. Саксофонна імпровізація в джазі: параметри фактури і синтаксису.....	79
Висновки до Розділу 2.....	93
 РОЗДІЛ 3. ДЖАЗОВИЙ САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ ДЖ. КОЛТРЕЙНА І С. РОЛЛІНЗА: ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВИХ ВТІЛЕНЬ	 95
3.1. Творчість Дж. Колтрейна в системі джазового стильового діалогу: витоки, традиції, новації	95
3.2. Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: еклектика і синтез.....	114
3.3. Саксофонні імпровізації С. Роллінза і Дж. Колтрейна: аспекти порівняльного аналізу	132
3.4. Порівняльний аналіз імпровізацій С. Роллінза і Дж. Колтрейна на тему-стандарт Дж. де Поля «You Don't Know What Love is».....	134

3.5. Спільна імпровізація С. Роллінза і Дж. Колтрейна на авторську тему С. Роллінза «Tenor Madness».....	145
Висновки до Розділу 3.....	155
ВИСНОВКИ.....	160
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	172
ДОДАТКИ	189

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Дисертацію присвячено одному з найцікавіших феноменів ХХ століття – джазу, вплив якого на розвиток музичного мистецтва (як популярного, так й академічного) неможливо переоцінити. Історія джазу характеризується складним і доволі тривалим шляхом становлення, на якому він вийшов за межі цього пласта і постав як явище, що існує на межі академічного та популярного музикування. Це особливо виразно проявляється у сучасному джазі або, за іншим формулюванням, в «джазі після біпопу» (за Юг Панас'є [146]).

Зазначимо, що сьогодні мова джазу (джазовий лексикон, за Володимир Симоненком [73]) містить розлоге коло доволі різнорідних компонентів, що об'єднуються в найкрупнішому вимірі на основі двох етнослухових феноменів – афроамериканського та європейського, синтезованих в явищах нової імпровізаційної культури і особливого трактування ритму. Не менш важливим чинником тут постає, кажучи мовою джазології, *sounds* – темброве втілення творів з використанням безлічі *combi*-складів – суто інструментальних та вокально-інструментальних.

В цілому, джазовий інструментарій запозичений з академічного пласта, хоча й зі значними модифікаціями функцій інструментів та голосів, серед яких особливе місце належить саксофону. Інструмент відносно нового типу був взятий на озброєння джазом завдяки нізці його темброво-технічних властивостей і характеристик, які, врешті, й визначили його провідну роль у джазовій імпровізації, якщо мати на увазі її мелодичну форму. Підкреслимо, що група саксофонів не тільки «прижилася» в джазі, але і стала в його ансамблево-оркестрових формах базовою, подібною до скрипкового сімейства в класичному симфонічному оркестрі.

Водночас, маємо визнати, що одним із значущих і недостатньо досліджених аспектів сучасної джазології є інструментально-видова специфіка джазової імпровізації. Виникає необхідність її розробки на ґрунті

теорій органології та музичного стилю в тій складовій, що стосується видової інструментальної специфіки.

Стиль саксофона в джазі – явище, розробка якого комплексно досі не здійснювалася. Не розглядалися під таким кутом зору й індивідуально-авторські репрезентації цього стилю такими видатними майстрами, як Дж. Колтрейн / John Willwam Coltrane (1926 – 1967) і С. Роллінз / Theodore Walter «Sonny» Rollins (нар. в 1930 році), справжніх класиків саксофонного джазу другої половини XX століття.

Таким чином, актуальність обраної в даній дисертації теми обумовлена наступним:

- засадничою роллю саксофона в мистецтві джазової імпровізації;
- нагальною потребою сучасної джазології у комплексному дослідженні специфіки джазового саксофонного стилю;
- відсутністю спеціальних праць, присвячених творчості класиків джазової саксофонної імпровізації Дж. Колтрейна і С. Роллінза.

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

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29.12.2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28.10.2021 року).

Мета дослідження – виявити специфіку мистецтва саксофона в американському джазі 50-х – 60-х років XX століття через порівняння виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза. З реалізацією цієї мети пов'язана постановка і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- систематизувати відомості про інструментально-видовий стиль як виконавський феномен; запропонувати дефініцію поняття «стиль саксофона»;
- здійснити історіографічний еккурс в органологію саксофона;
- охарактеризувати естетико-комунікативну парадигматику саксофона в джазі;
- розглянути в системно-теоретичному плані особливості феномена музичної імпровізації;
- виокремити й обґрунтувати стилістику джазової імпровізації;
- виявити специфіку саксофонної джазової імпровізації в параметрах фактури та синтаксису;
- визначити риси стилю Дж. Колтрейна як джазового саксофоніста-імпровізатора;
- охарактеризувати складові джазового саксофонного стилю С. Роллінза;
- здійснити компаративний аналіз імпровізацій Джона Колтрейна та С. Роллінза на одну і ту ж тему-стандарт, охарактеризувати їхню спільну імпровізацію на тему С. Роллінза.

Об’єкт дослідження – саксофон у мистецтві джазу, **предмет** – виконавські стилі Дж. Колтрейна та С. Роллінза в порівняльному аспекті.

Матеріал дослідження склали: зразки джазових саксофонних імпровізацій Дж. Колтрейна та С. Роллінза (понад 10 альбомів, що проаналізовані в оглядовому плані), а також їхні окремі імпровізації на тему-стандарт Джона де Поля «You Don’t Know What Love Is» та спільна імпровізація на тему С. Роллінза «Tenor Madness» (розглянуті детально).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми в дисертації залучені елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них наступні методи:

- *історичний* – спрямований на розкриття витоків і подальшої еволюції саксофона в академічному мистецтві та джазі;
- *дедуктивний* – визначає хід дослідження від загального (органологія саксофона) до особливого (саксофон у мистецтві джазу) та конкретного (джазові саксофонні стилі Дж. Колтрейна і С. Роллінза);
- *жанрово-стильовий* – задля виявлення специфіки імпровізацій Дж. Колтрейна і С. Роллінза;
- *органологічний* – необхідний для встановлення зв'язку між конструкцією та образним потенціалом групи саксофонів;
- *біографічний* – спрямований на визначення особливостей життєтворчості Дж. Колтрейна та С. Роллінза у контексті американського джазового мистецтва 50-х – 60-х років XX століття;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – для виявлення специфіки виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза.

Теоретичну базу дисертації складають дослідження за такою проблематикою:

- *теорій жанру і стилю в музиці, музичної форми, інтерпретації й імпровізації* (В. Апатський [1], Т. Веркіна [9], І. Барсова [3], М. Бондаренко [7], М. Борисенко [8], І. Гребнева [12], Ж. Дедусенко [18], О. Жарков [19– 21], О. Жерздева [22], Г. Завгородня [23, 24], Г. Ігнатченко [26–30], М. Ільєнко [31], М. Калашник [32], Л. Касьяненко [33], О. Катрич [34], Л. Кияновська [35], І. Котляревський [36], О. Крікап [37], О. Лисенко [41], О. Маркова [44, 45], Л. Мінкін [51], В. Москаленко [52– 55], Д. Муєдінов [56], В. Мужчиль [57], Ю. Ніколаєвська [58], К. Рікман [63], Н. Рябуха [65], І. Сухленко [78], К. Тимофєєва [79, 80], В. Ткаченко [81], Є. Чорна [83], Л. Шаповалова [85–88], С. Шип [89], К. Юнг [90], *T. Adorno* [92, 93], *W. Berry* [104], *H. Besseler* [105], *C. Dahlhaus*

[112], *G. Daunoravičienė* [113], *E. Ferand* [118], *E. Hall* [124], *M. Hood* [128], *J. Huizinga* [129], *Z. Lissa* [135], *J. Mattheson* [136], *B. Stoloff* [161]);

- *теорії та історії джазу, інших музично-творчих видів XX століття* (Є. Барбан [2], О. Баташов [143], О. Воропаєва [10], І. Говарт, І. Вассенберг [11], С. Давидов [15-17], Ю. Лисенко [42], В. Олендарьов [59, 60], А. Показ [61], В. Романко [64], В. Симоненко [69], Б. Стецюк [70–72]; О. Федорченко [82], І. Яркіна [91], *T. Adorno* [94], *J. Berendt* [97–100], *P. Berliner* [101], *R. Blesh* [106], *S. Block* [107], *G. Bushell* [108], *J. Coker* [109], *J. Collier* [110], *M. Davis* [114], *L. Feather* [115–117], *E. Ferand* [118], *S. Finkelstein* [119], *M. Gridley* [121, 122], *M. Hasse* [125], *T. Hennessey* [126], *R. Hodson* [127], *E. Jost* [128], *B. Kirchner* [132], *D. Megill* [137], *W. Mellers* [138], *R. Middleton* [140, 141], *I. Monson* [143], *T. Owens* [144], *H. Panassié* [146], *R. Ricker* [152], *W. Sargent* [154], *J. Seabrook* [156], *M. Stearns* [158], *B. Stoloff* [162], *P. Tagg* [163, 163], *P. Townsend* [164], *M. Williams* [165];
- *органології саксофона як інструмента духової групи в академічній та джазовій практиці, творчість видатних саксофоністів, зокрема, Дж. Колтрейна та С. Роллінза* (Громченко [13, 14], Д. Зотов [25], М. Крупей [38–40], Д. Максименко [43], Г. Марценюк [46], М. Мимрик [47–50], Д. Савицький [66, 67], М. Сидоренко [68], А. Понькіна [62], В. Чуріков [84], *J. Aebersold* [95, 96], *H. Berlioz* [102, 103], *R. Conceição* [111], *R. Gangle* [120], *L. Grigson* [123], *J. Kool* [133], *A. Levy* [134], *V. Michaiu* [139], *H. Miedema* [142], *T. Owens* [145], *A. Petridis* [147], *A. Pimenta* [178], *L. Porter* [149], *B. Ratiff* [150], *F. Rendal* [151], *T. Rutherford-Johnson* [153], *G. Schuller* [159], *A. Shatz* [157]; Інтернет-джерела [135, 164, 165].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. Дисертація є першим в українському музикознавстві досвідом комплексного вивчення

функціонування саксофона в американському джазі 1950-х – 1960-х років на прикладі творчості Дж. Колтрейна і С. Роллінза. У праці вперше:

- запропоновано дефініцію поняття «стиль саксофона» як різновиду інструментально-видового стилю;
- узагальнені відомості щодо органології саксофона як духового інструмента універсального типу;
- окреслено естетико-комунікативну парадигматику саксофона в джазі;
- виявлено специфіку саксофонної джазової імпровізації в аспектах фактури та синтаксису;
- здійснено історіографічний огляд джазових саксофонних стилів в американському джазі;
- здійснено порівняльний аналіз виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза;
- здійснено порівняльний аналіз саксофонних імпровізацій цих майстрів, які раніше у даному аспекті не досліджувалися.

Уточнено зміст понять: «музична імпровізація», «джазова імпровізація», «імпровізація на саксофоні».

Подальшого розвитку набули наукові уявлення щодо явищ та понять: «третій пласт», «американський джаз», «образ саксофона», «стилістика саксофона в джазовій імпровізації».

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Положення і висновки дисертації можуть бути використаними при подальшому вивченні джазових інструментальних стилів, включаючи саксофонний, представлений у творчості інших національних шкіл, зокрема, української. Матеріали дослідження можуть бути враховані в програмах навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія джазу», «Джазова імпровізація», «Джазова гармонія» для бакалаврів і магістрів відповідних відділів і кафедр у

музичних навчальних закладах України. Результати дослідження можуть бути корисними і для діяльності джазових саксофоністів-імпровізаторів, а також слугувати матеріалом для навчальної практики в класі зі спеціалізацією «Саксофон».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. основні положення праці викладено в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22.02.2019), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23.03.2019), «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 04-06.03.2021), «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11-12.02.2025).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті в спеціалізованих наукових виданнях категорії Б, затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох Розділів, Висновків до кожного з них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, двох Додатків. Загальний обсяг дослідження складає 205 сторінок, з них основного тексту – 158 сторінок. Список використаних джерел налічує 165 позицій, з них 92 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

СТИЛЬ САКСОФОНА В КЛАСИЦІ І ДЖАЗІ: СПІЛЬНЕ ТА ОСОБЛИВЕ

1.1. Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен. Стиль саксофона

У сучасному музикознавстві сформувалася і потужно розвивається інтепретологія – автономний напрям, у якому комплексно вирішуються історичні та теоретичні проблеми виконавського мистецтва, як повноцінної творчості, а не «диктат чужої волі» (за Л. Шаповаловою [86, с. 551]). Погодимося тут із І. Сухленко, яка вказує на потенціал поняття «музичний твір виконавця», зазначаючи, що це така «...якість виконавської актуалізації музичного твору, при якому поєднання одиничного (композиторського нотного тексту) і загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора загалом або конкретного твору) дає щось особливе – виконавське прочитання, що запам'ятовується своєю оригінальністю» [78].

Зрозуміло, що виконавство апріорі входить до системи музичного мистецтва в якості її структурної складової – виконавського стилю, що знаходиться у певних взаєминах зі стилями інших творчих особистостей. Проте, як показують дослідження в галузі виконавського музикознавства, він є автономним, що унаочнено у дефініції О. Катрич: «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [34, с. 9].

Втім, для музиканта-імпровізатора процес виконання музики є водночас і процесом її творення. Тож, більш доцільним, на наш погляд, тут було б звернення до визначення В. Москаленка: ««Під стилем музичної творчості буде розумітися індивідуальність музичного мислення, яка виражається відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів твору,

інтерпретації і виконання музичного твору» [53, с.5]. Особливо ураховуючи той факт, що в сфері джазового мистецтва виконавські стилі перетворюються на «змішані» – композиторсько-виконавські або виконавсько-композиторські (за О. Лисенко [42]), а одним з провідних чинників у стилетворенні постає інструмент.

Музичні інструменти, які є, з одного боку, артефактами цивілізаційної культури, безпосередньо не належать до стилю музиканта, оскільки будь-який стиль, згідно з крилатим виразом Жоржа Бюффона – «це людина». З іншого боку, вони створюються людиною та слугують їй у процесі практичної діяльності, постаючи як «органи», знаряддя її художнього мислення, що відображено в органології – галузі сучасного музикознавства, котра вивчає інструменти в їхньому комплексному значенні, починаючи від філософії та естетики і завершуючи конкретними даними, що стосуються техніки гри.

Інструмент – це продовження людини, яка музикує. Констатуючи цей факт, ми маємо на увазі ту функцію, котру він, тобто інструмент, виконує у професійній діяльності людини, у даному випадку – музиканта. В онтологічному сенсі музичний інструмент є двоїстим: з одного боку – він «машина», яка є відчуженим від людини продуктом так званої другої природи, а з іншого, виконуючи призначену йому функцію, інструмент стає частиною людського організму, сприймається як його безпосереднє буття. Звідси витікає подвійне розуміння музичного інструмента – філософське (інструмент як детермінанта музичної культури) та естетичне (інструмент як категорія стилю музиканта).

Ключовою тут постає категорія «стиль», яку доцільно розшифрувати не лише за загальноприйнятими нормативами (стильова ієрархія), але й за ознаками екзистенції – тими значеннями, які він набуває в процесі існування в музиці. За С. Тишко, стиль в музиці це «система стійких ознак музичних явищ, спосіб їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і

т. п.), перехід їхніх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів» [99, с. 5].

У такій системі важлива роль відводиться музичним інструментам як формам «матеріалізації» стилю, які не лише дозволяють реалізувати в звучанні нотний текст твору (чи інтонаційний задум імпровізатора), але і впливають на його форму, виступаючи як чинник його (твору) драматургії (послідовності подій, тобто форми у її змістовному вимірі). Тому уявлення про інструменти щодо їхнього стилю – не метафора або перебільшення.

Підтвердженням тому слугує цілий перелік відповідних термінів, запропонованих у дослідженнях, зокрема, харківських авторів. Серед них – праця О. Кріпак, де фігурує поняття «концертно-фортепіанний стиль» [37], праці О. Жерздева [22] та В. Ткаченко [86], в яких розглядається поняття «гітарний стиль», дослідження І. Гребневої [12], присвячене вивченню скрипкового стилю в творчості Арканджело Кореллі / *Arcangelo Corelli*.

Говорячи про стиль інструмента, слід мати на увазі його приналежність до певного сімейства. Якщо йдеться, приміром, про саксофон, то він належить до групи аерофонів, що поділяються на амбушурні (мідні духові), лінгвальні і лабіальні (дерев'яні духові). Приналежність саксофона до дерев'яних духових інструментів багато в чім є умовною, що впливає на співвідношення універсальних та специфічних компонентів стилю.

У даних поняттях закладена, з одного боку, темброва семантика кожного інструмента, а з іншого боку, його можливості стосовно втілення фактури – одноголосної та багатоголосної. За першою ознакою розрізняють інструменти, що наділені більшою чи меншою специфікою – гобой специфічніший, аніж кларнет. З такої точки зору той самий саксофон специфічний, оскільки його тембр не вкладається в рамки класичних нормативів, де інструменти повинні не вирізнятися, а, навпаки, зливатися в єдиному ансамблі (фр. *ansamble* означає «разом»).

За другою ознакою – фактурною – інструменти поділяються на більш чи менш універсальні: фортепіано є універсальнішим аніж скрипка. Щодо саксофона, то він менш універсальний, оскільки належить до розряду мелодичних інструментів, багатоголосся на яких уможлиблюється лише як приховане або здобуте за допомогою нетрадиційних прийомів гри, наприклад, доспівуванням другого голосу чи розщеплюванням витриманого звуку на обертони.

Універсалізм та специфіка інструментів співвідносяться діалектично, що можна довести на прикладі саксофона, який став у джазі інструментом універсальної семантики. Кожен з інструментів містить у собі дві сили – відцентровану і доцентровану. Перша означає прагнення до розширення можливостей інструмента, а друга – поглиблення його специфіки. Діалектика полягає тут у тому, що друге автоматично сприяє першому: розширюючи можливості інструмента у плані тих же нетрадиційних прийомів гри, музиканти одночасно відкривають більше можливостей для універсалізації того чи іншого, як кажуть у джазології, саунда.

Формула «поглиблення специфіки шляхом її подолання» є загальною для більшості інструментів, використовуваних у джазі, у тому числі і для саксофона. На цьому шляху кожен інструмент долає ряд етапів, означених у даній дисертації як підготовчий, стабілізаційний, інноваційний. Їхній характер залежить від «тріо» творчих особистостей – майстра-виготівника, виконавця, композитора. Прогрес певного інструментального стилю залежить від їхньої сумісної праці по вдосконаленню інструмента стосовно його художніх і технічних можливостей. Відтак інструменти або висувуються на перший план і стають провідними в практиці суспільного музикування, або відходять «у тінь», а то і зовсім зникають з ужитку.

Застосовуючи поняття «стиль інструмента», слід мати на увазі його цілісний образ, що реалізується виконавцем як першорядною постаттю в тріаді «музикант – твір – слухач». У найширшому сенсі (безвідносно до конкретної реалізації), «стиль інструмента – це особливий різновид

видового стилю, що визначається засобом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими та виконавськими стилями, що у сукупності зберігаються в пам'яті інструмента як артефакту культури і відроджуються в конкретних композиціях та їхніх інтерпретаціях» (за О. Жерздевим [22, с. 7]).

Конкретизація даного феномена здійснюється на рівні стилістики. Якщо стиль постає як сумарна, глобальна категорія, що враховує творчу особистість в системі її багатобічних зв'язків із дійсністю, минулим і сьогоденням, реальним і гіпотетичним, то стилістику можна визначити як проміжну ланку між жанром і стилем, реалізовану як мова і форма, сукупність прийомів викладу і розвитку матеріалу у конкретному музичному творі (чи творах) того чи іншого автора.

Якщо поняття «стиль інструмента» розглянути в деталях, то виявиться, що в ньому зосереджено декілька різних стилістичних значень. Вони стосуються і того образу, точніше, звукообразу (Н. Рябуха [65]) інструмента, який складається у виконавській творчості, на що, як правило, орієнтується і композитор при створенні музики для даного інструмента.

Вживаючи поняття «виконавський звукообраз», авторка цього терміну розрізняє в ньому дві етимологічні складові – «звук» і «образ». При їхньому поєднанні виникає єдність фонічного і семантичного першоджерел, де «звук як фізико-акустичний коливальний процес передає не тільки матеріально-просторову інформацію про об'єкт, але і викликає в свідомості суб'єктивний звуковий образ» [65, с. 73–74].

Один і той самий інструмент в руках різних виконавців, приналежних до різних епох і географічних регіонів, різних національних шкіл гри, може зображати різні звукообрази. Узагальнені терміни «звук» і «образ» характеризують, відповідно, акустику (фонізм) і семантику (смысловыраження) як дві сторони сукупного інструментально-видового стилю.

У кожному інструменті можна виокремити різні образні грані, що позначається навіть на сприйнятті його тембру. Крім того, існують і широко практикуються, особливо в музиці Новітнього часу (від кінця XIX століття до сьогодні), так звані нетрадиційні прийоми гри, які розширюють і збагачують спектр темброво-акустичних можливостей того чи іншого інструмента.

У дослідженнях останніх років за різними інструментальними стилями все частіше виокремлюються групи подібних прийомів гри. Як приклади у такому випадку можна вказати на праці В. Мужчиля [57], де розглядаються композиторсько-виконавські модифікації акустичної структури інструментів струнно-смичкової групи, і Д. Муєдінова [56], де аналогічні питання розглядаються на прикладі трубного мистецтва.

Якщо поняття «стиль інструмента» дотепер достатньо міцно укорінилося в музикознавчому ужитку, то «стилістика інструмента» – термін, який до цього часу як такий не застосовувався. Проте, саме стилістична структура, що постає з сукупності прийомів і методів використання певного інструмента в композиторській та виконавській практиках (сюди відноситься й імпровізація як поєднання того та іншого), багато в чім визначає звукообраз інструмента в конкретних умовах його реалізації (історична, жанрова, національна, персональна стилістики).

Інструмент (інструменти, голоси), для яких призначено твір, завжди постає як еквівалент останнього (інструмент = твір, оскільки він теж є творчою системою). Інструменти як частини рукотворної природи, що зберігаються в пам'яті культури, є *Paradigma musicum*, а твори – *Syntagma musicum*. Це метафоричне порівняння добре відображує злиття та розмежування цих двох феноменів з боку їх функціонування в соціумі. Інструменти довгий час залишаються незмінними і становлять парадигму творчого процесу, тобто є однаковими для всіх, хто до них звертається. Твори ж, навпаки є завжди різними а тому відповідають поняттю «синтагма», котре відображує по особливому скомпоноване повідомлення

семантично стійкого типу (твір як зафіксований у тексті витвір мистецтва). Це засвідчує глибокий зв'язок між інструментарієм і композиторськими витворами, реалізація якого знаходиться в руках виконавця.

Призначення музичного твору для виконання конкретним інструментом чи інструментальним складом (тут, щоправда, можливі і транскрипції міжавторського рівня, за М. Борисенко [8]) є найважливішим показником його стилістичної структури. Якщо такою структурою наділений сам твір, то логічно припустити, що вона є наявною й в інструмента, на якому даний твір виконується.

Параметри стилістичної структури інструмента збігаються з вимірами музично-просторового феномена – фактурою. Вона має три виміри – вертикаль, горизонталь та глибину, котрі в реальному музичному тексті утворюють її малюнок чи конфігурацію і, до того ж, знаходяться у розвитку (за Г. Ігнатченко [30]). Стилiстична горизонталь інструмента, для якого написано конкретний твір означає часове розгортання, при якому відбуваються (чи не відбуваються) різномасштабні зміни фактури. У стилістиці твору для саксофона, навіть без урахування жанру, це означає можливість поєднання в часі різних «образів» інструмента, наприклад, класичного та джазового.

По вертикалі стилістична структура твору та інструмента, для якого він створений, характеризується як одночасне поєднання різних інструментальних стилістик, що завжди відбувається (але з різним ступенем контрасту) в ансамблевій музиці, у тому числі й у джазі. Зразки такої «стилiстичної вертикалі» можна віднайти в ансамблевій музиці поліфонічного складу, зокрема у саксофонних дуетах, тріо, квартетах, квінтатах, тим паче, що вони доволі часто створюються для об'єднаних разом різних видів інструмента (саксофони сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас).

У стилістиці музичного твору та його репрезентанта – інструмента – є наявною і глибина, під якою маються на увазі стильові пласти,

розташовані у просторі від найбільш чутного, провідного – до глибинного, що міститься немов би всередині стилю. Це означає, що композиторська (додамо – і виконавська) репрезентації інструментальної стилістики є лише верхньою частиною айсберга, а всередині завжди криються їхні глибинні витоки у вигляді шкіл, епох, географічних регіонів тощо.

Якщо звернутися до музики для саксофона, то в ній глибинний стилістичний вимір відбивається найчастіше на рівні «школ гри», під якими розуміються як академічні, так і неакадемічні, зокрема джазові. У них стверджуються певні системи гри в сфері звуковедення і звуковидобування, артикуляції, відношення до самого принципу інтерпретації (академічна музика) чи імпровізації (мистецтво джазу і інших видів музики «третього» пласта).

Поширюючи положення про музичну стилістику на такий інструмент, як саксофон, слід мати на увазі співвідношення двох чинників – тембру і фактури, що постають в єдиному комплексі. Цей комплекс характеризується як реальність, що сприймається чуттєво, де тембр постає в ролі «тіла музики», а фактура – як «конфігуратор» цього тіла, його конкретний просторовий «абрис» (за Л. Касьяненко [33]).

При цьому тембр у найтісніший спосіб пов'язаний зі стилем в його виконавській реалізації, а фактура – з жанрами, представленими в музиці, що створена композиторами для даного інструмента. Як наслідок, темброво-фактурний комплекс твору постає в єдності чинників стиле- та жанротворення, що визначає логічні засади стилю і стилістики як твору, так і інструмента, для якого він призначений.

В основі розпізнавання властивостей та якостей певного інструмента знаходяться його типові, загальновизнані особливості, визначені, крім іншого й звуковим образом. Йдеться про усталені характеристики, приписувані інструментам із часів музики доби Бароко, коли інструментальні стилі вперше стали усвідомлюватися як такі за їхніми

афектними значеннями – стиль труб – «войовничий», стиль скрипок – «веселий» та ін.

До таких константних значень у характеристиках інструментів додавалися змінні, що виникають у процесі еволюції музичного мислення в творчій тріаді «майстер-виготівник – виконавець – композитор». Найбільш активним членом цієї тріади є, як засвідчує практика суспільного музикування, виконавець. Саме він, будучи тісно пов'язаним із композитором і майстром-виготівником, а також із слухачем як споживачем і «оцінювачем» музичного інструментарію, виконує функцію «олюднення» інструмента, при якому він стає безпосереднім продовженням людини, перш за все, її голосу як найважливішого джерела музичного звучання, ширше – музичної інтонації.

Як уже наголошувалося, всі наявні на сьогодні класифікації музичних інструментів базуються на визначенні ступеня їхньої близькості або віддаленості від голосового прототипу. Найближче до нього знаходяться духові інструменти (аерофони), які розподіляються, в свою чергу, на цілий ряд груп і підгруп. Йдеться про дерев'яні і мідні духові інструменти, різновиди, що входять у них, а також про кожен окремий інструмент як артефакт культури, що має особливі ознаки.

У музикознавчій літературі, зокрема, у виконавському музикознавстві, інструменти вивчаються на основі їхніх органологічних властивостей і характеристик. Означувані як «органи», «знаряддя» музичного мислення, вони входять в комплекс, представлений поняттям «інструментально-видовий стиль». Вводячи це поняття в даній дисертації, слід далі перейти до його конкретизації на рівні окремого феномена – стилю саксофона.

У стислому варіанті його дефініція зводиться до наступного: *стиль саксофона – виконавсько-композиторський феномен, що синтезує темброво-акустичні та образно-семантичні складові його звучання, котре вирізняється проміжним положенням між дерев'яними і мідними*

саундами, своєрідністю співвідношення специфіки та універсалізму з тенденцією до пріоритету останнього.

У запропонованому визначенні містяться лише тезово сформульовані передумови до вивчення саксофонного різновиду інструментально-видового стилю. У зв'язку з цим необхідно відзначити наступні критерії, за якими даний феномен доцільно вивчати. Серед них:

1. органологічний, пов'язаний із загальними питаннями інструменталізму в музиці;
2. видовий, який відображає приналежність інструмента до певного сімейства або групи;
3. жанровий-стилістичний, який враховує практику залучення інструмента до системи суспільного музикування.

Подальше вивчення поставленої в даному підрозділі дисертації проблеми вбачається в необхідності конкретизації загальних установок інструментально-видового стилю на рівні окремих композиторських та виконавських персоналій та музичних зразків. Особливий інтерес представляє вивчення стилістики саксофона в джазі, оскільки саме в цьому музично-художньому пласті сконцентровані всі окреслені вище параметри його виконавсько-композиторського звукообразу, представленого через імпровізацію.

1.2. Органологія саксофона: історіографічний екскурс

Саксофон належить до інструментів, в яких із самого початку виявляються ознаки двоїстості. В образному плані це зафіксував у своєму відомому вислові ще Ж. Бізе / Alexandre-César-Léopold Bizet, який говорив, що лише саксофон може передати ніжність і пристрасть, відтінені стриманою силою. Цей інструмент носить ім'я свого винахідника – Антуана-Жозефа Адольфа Сакса / Antoine-Joseph (Adolphe) Sax (1814 – 1894), а його органологія охоплює цілий спектр характеристик,

означуваних, перш за все, його виконавським звукообразом (термін Н. Рябухи [65]).

Як представник сімейства аерофонів лінгвального типу, саксофон формально належить до інструментів дерев'яної духової групи. Проте його сукупний звуковий образ є настільки специфічним, що не вкладається в систему властивостей і характеристик, типових для інструментів цього сімейства в цілому.

Якщо послуговатися класифікаційними критеріями щодо розоділу інструментів на специфічні та універсальні, а також більш чи менш специфічні, то можна дійти висновку про те, що саксофон володіє найбільш яскравою специфікою в групі дерев'яних духових. Його звук завжди відзначається своїм характерним тембром, а техніка гри вирізняється підкресленою віртуозністю. Разом із цими якостями, саксофон наділений і певним універсалізмом. У даному аспекті його можна порівняти з кларнетом – інструментом, який прийнято вважати спорідненим саксофону. Проте, як засвідчує історія виникнення обох інструментів, спільні першоджерела в них поєднуються з доволі значущими відмінностями.

Історія саксофона налічує вже понад 150 років. Як вже відзначалося, його творцем є бельгійський майстер А. Сакс, ім'ям котрого і названий інструмент. Саксофон був винайдений в 1842 році (патент був отриманий в 1846 році) і поєднував у собі ознаки кларнета (мундштук з одинарною тростиною) і систему клапанів як у гобоя і флейти. У процесі створення саксофона А. Сакс провадив експериментальну роботу над такими інструментами, як кларнет і бас-кларнет. Саме вони постали в сукупності візуально-акустичними прообразами майбутнього інструмента, який вже в 1830- роки був задуманий майстром.

Початково (у 1834 році) винахідник створив удосконалену модель кларнета *in B* німецької системи, який він забезпечив двадцятьма чотирма клапанами, дуже зручно розташувавши їх на стовбурі інструмента.

Внаслідок такого удосконалення інструмент набув більш однорідне забарвлення звучання, точну настройку звуків і зручну аплікатуру.

Попри те, що дана конструкція була на той час схвалена кларнетистами, вона не набула практичного застосування, залишившись моделлю для подальшого експериментування, що здійснив незабаром сам її автор, розпочавши працювати над удосконаленням іншого інструмента – бас-кларнета. На відміну від експериментальної моделі кларнета *in B*, конструкція бас-кларнета, розроблена А. Саксом на початку 1840-х років, виявилася затребуваною і збереглася в незмінному вигляді до теперішнього часу. Обидва інструменти стали для майстра основою створення саксофона, точніше, цілої групи саксофонів.

Як відзначають фахівці-органологи, існує легенда про походження саксофона, згідно до якої у Брюсселі, взимку 1842-го року в хвилини відпочинку А. Сакс приставив мундштук від бас-кларнета до офіклеїда, мідного духового інструмента басового регістра, і спробував грати. Лишень він видобув перші звуки, як його творча думка запрацювала в потрібному напрямі. Здобутий в результаті звук, що поєднав дерев'яний і мідний духові інструменти, став основою майбутнього саксофона.

У трактаті Гектора Берліоза / Louis Hector Berlioz, написаному в середині XIX столітті, в період, коли Адольф Сакс створював свій інструмент, згадується 6 видів саксофона – сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон і бас; Гектор Берліоз відзначає, що «... невдовзі Адольф Сакс виготовить навіть сьомий – саксофон контрабас» [103, с. 157]. Автор трактату відзначає цілий ряд достоїнств інструментів саксофонного сімейства, зокрема, той факт, що всі вони мають приблизно однаковий об'єм звучання і на всіх видах саксофона легко виконувані трелі на велику і малу секунду на всій протяжності їхнього хроматичного звукоряду [103, с. 158].

Оскільки тоді, за часів Г. Берліоза, саксофон був ще не апробованим у музичній практиці – як композиторській, так і виконавській, відомості про нього автор трактату надає лише найзагальніші, суто технологічні. Ряд із

них на сьогодні є вже застарілими, як, приміром, вказівка на трелі, незручні для виконання, які в сучасній практиці вже давно ввійшли до ужитку.

Прикметно, що Г. Берліоза та А. Сакса пов'язували не лише професійні, але й дружні відносини. Відомо, що їхня перша зустріч відбулася на початку червня 1842-го року в Парижі, куди винахідник приїхав спеціально, щоби познайомити столичних французьких музикантів із своїми новими інструментами. На презентації, улаштованій в Паризькій консерваторії за ініціативою Г. Берліоза, були присутні такі відомі композитори, як Д. Обер / Daniel-François-Esprit Auber, Ф. Галеві Jacques-François-Fromental-Élie Halévy, Г. Доніцетті / Domenico Gaetano Maria Donizetti, які високо оцінили майстерність А. Сакса і винайдені ним нові інструменти, серед яких найбільший інтерес викликав саме саксофон.

За підсумками своїх вражень, здобутих від знайомства з особистістю і творчістю А. Сакса, Г. Берліоз написав тоді статтю, опубліковану в брюссельській газеті «*Journal des Debats politique et litteraire*» від 12 червня 1842 року. Стислий текст цієї статті під назвою «Музичні інструменти Адольфа Сакса», Гектор Берліоз наводить як преамбулу до характеристик саксофона та інших інструментів А. Сакса, представлених в його «Великому трактаті про сучасне інструментування та оркестровку». Автор називає свою ввідну статтю «Нові інструменти» [103, с. 157], приділяючи в ній особливу увагу творчості А. Сакса як творцю сімейства саксофонів. Характеристики, які надає Г. Берліоз, відзначаються дивовижною прозорливістю і складають основу розуміння сутності «образу» тогочасного нового інструмента, який із повним правом можна було поіменувати «інструментом майбутнього».

Автор трактату відзначає, що прагнення урізноманітнити інструментальну палітру втілюється не лише у вдахах, але і в невдахах, як він говорить, «уявних» експериментах, внаслідок яких інструменти не приживаються в практиці. Інша справа – «дійсно прекрасні знахідки», які Г. Берліоз вважає своїм обов'язком рекомендувати композиторам. У їх

переліку – винаходи та удосконалення А. Сакса. Цей майстер не тільки удосконалив багато «старих» інструментів, але й «заповнив деякі прогалини в групі мідних інструментів», створив «повне сімейство мідних інструментів з простим язичком і кларнетним мундштуком» [там само].

Це були саксофони – «призначені для оркестру нові голоси», наділені «рідкісними і дорогоцінними якостями», серед яких автором виокремлюються наступні [103, с. 157]:

- розмаїття регістрової палітри – звук саксофонів «м'який і зворушливий вгорі, повний і маслянистий внизу», а в середньому регістрі «наділений якоюсь особливо глибокою виразністю»;
- «абсолютно своєрідний тембр», що викликає «неясні асоціації з звуками віолончелі, кларнета, англійського ріжка, з домішкою металевого відтінку, що надає йому особливого характеру» (це – свідчення універсальних якостей інструмента, що посідає проміжне положення між групами дерев'яних і мідних інструментів оркестру, а також добре поєднуваного зі струнними типу віолончелі чи альти);
- «пристосованість» як для «стрімких пасажів, так і для принадної кантилени і гармонічних співзвуч релігійного або мрійливого характеру»;
- «корисність для всіх музичних жанрів», серед яких особливо відзначаються «повільні п'єси з м'яким звучанням» (дане міркування скоріше належить до особистих берліозівських, що доводиться розмаїтою практикою застосування саксофонів як в академічній музиці, так і в джазі);
- «темброва експресія» у вигляді доволі різких перепадів у характері звучності – в тембрі високих нот низьких саксофонів «є щось болісне і хворобливе», а в тембрі низьких нот відчувається, навпаки, певний «величний, священний спокій»;
- динамічні ефекти – у низьких саксофонів відзначається прийом «сильного роздування і приглушення звуку, що нагадує дію камери

експресії в органа»; звук високих саксофонів наближений до малого кларнета з строем in Es (сам Г. Берліоз використав його в «Фантастичній симфонії»), але відрізняється від нього значнішою «зворушливістю» і відсутністю «різкості, котра часто переходить у пронизливість».

Завершуючи свій огляд саксофонів як інструментів нового на той період типу, Г. Берліоз відзначає: «Пізніше (мається на увазі музика, створена після написання даного трактату. – Р. С.) майстерні композитори, поза сумнівом, досягнуть чудових результатів, долучаючи саксофони до сімейства кларнетів або впроваджуючи їх в інші поєднання» [103, с. 157]. Автор трактату у даному випадку торкається однієї з ключових проблем органології саксофона, який є наближеним до кларнета, проте може мислитися і в інших поєднаннях.

Наближеність саксофона до кларнета є цілком очевидною в технічному плані, що було відзначено уже початково. Характеризуючи цей момент, Гектор Берліоз відзначав, що на саксофоні досвідченим виконавцям-духовикам «дуже легко грати – аплікатура його запозичена у флейти і гобоя», а «кларнетисти, які вже засвоїли секрети амбушюру, опановують його механізм дуже швидко» [103, с. 157].

Особливістю стилю творця саксофона – майстра А. Сакса (його ім'я можна поставити в один перелік із такими знаменитими майстрами скрипкового мистецтва, як Амати, Страдіварі, Гварнері) – було поєднання експерименту з практичністю, що було відзначено в розглянутій вище статті Г. Берліоза, на основі якої створювався розділ його «Великого трактату». Кажучи про А. Сакса, творець «Фантастичної симфонії» і перший видатний органолог першої половини XIX століття відзначав: «Це людина проникливого, хваткого, світлого розуму, наполеглива і тверда в будь-якому випробуванні. Він одночасно математик, акустик, карбівник, ливарник і токар. Він уміє і думати, і діяти – вигадує та сам і виконує» [там само].

Тому створення саксофона було, за Г. Берліозом, «новим словом» у музичному інструментарії загалом. Зовні подібний до старовинного офіклеїда, проте обладнаний дев'ятнадцятьма клапанами (нині їх налічується до 24-х), цей інструмент відрізняється тим, що на ньому грають не як на інших мідних мундштучних інструментах, а за допомогою мундштука, подібного до мундштука бас-кларнета, у зв'язку з чим саксофон може вважатися родоначальником нового сімейства язичкових мідних інструментів.

Поширення саксофона почалося фактично відразу ж після його винаходу, чому сприяла стаття Г. Берліоза, опублікована не лише у Франції, а й в інших країнах. Нові якості звучання інструментів, створених А. Саксом, були одразу ж оцінені у ряді країн Європи для потреб військових духових оркестрів. Із цієї причини А. Сакс отримує запрошення від уряду і військових кіл Франції і в 1842 році переїздить із Брюсселя до Парижа – тодішнього найбільшого музично-культурного центру не лише Франції, а й всієї Європи.

У Парижі А. Сакс започатковує фабрику музичних інструментів, що спеціалізується на випуску тих, які він винайшов або удосконалив особисто. Це були сакструби з системою вентилів, що незалежно оберталися, і «саксгорни», що мали єдиний тубоподібний корпус із розташованими вертикально зверху пістонами, що склали в майбутньому основу сучасного духового оркестру.

Справжнє визнання паризької публіки, а через неї – професіоналів і любителів музики у всієї Європи, А. Сакс здобув після першої композиторської апробації його нових інструментів, у тому числі і саксофона. Це відбулося 3 лютого 1844 року, коли в залі Герца відбувся авторський концерт Г. Берліоза, в якому прозвучала п'єса під назвою «Священний хорал», написана спеціально для складу інструментів, створених А. Саксом; серед них був і саксофон, соло на якому виконав сам винахідник [там само].

Реакція аудиторії тоді перевершила всі сподівання як композитора, так і майстра. Як зазначає сам Г. Берліоз, «вишукана публіка залу Герца, затамувавши подих, вслухувалася у варіації теми, що по чергово звучали то в одного соліста, то в іншого», а коли зазвучав саксофон, на слухачів «линув потік “урочистих і меланхолійних, а іноді розпливчатих, подібних до ослабленого звучання луни, звуків”» [102, с. 47].

Після даної презентації А. Сакс продовжив роботу над удосконаленням саксофона, який лише до 1846-го року був остаточно сконструйований і підтверджений патентом. У пояснювальній записці до цього патенту А. Сакс надає повну характеристику нового інструментального сімейства, розподіляючи його на два види за принципом призначеності або для духового, або для симфонічного оркестрів. Винахідник відзначає, що, створюючи свої нові язичкові інструменти, він переслідував цілком визначену мету – збагатити звукову палітру інструмента новими тембровими відтінками та якнайширше охопити задіювану в музичній практиці звуковисотну шкалу.

Саксофонний «консорт» (так ще в добу пізнього Ренесансу йменувалися інструментальні ансамблі однорідного чи різнорідного складів; зразок – лютневі консорти, в яких могли бути представленими до 6-ти варіантів інструмента), призначений А. Саксом для симфонічного оркестру, включав шість різновидів у строях *in F* і *in C*. Група саксофонів, призначена для духового оркестру, складалася з семи інструментів у строях *in Es* і *in B*.

Як і в інших інструментальних сімействах, свої саксофони А. Сакс називає по аналогії з теситурною шкалою вокальних голосів. Саксофони першої групи, призначені для симфонічного оркестру, не здобули належного визнання у виконавців і композиторів. Найбільшої популярності як у духовому, так і в симфонічному, а згодом і в джазовому оркестрах набуло друге сімейство.

У наявній нині дослідницькій літературі поступово вибудовується історіографія саксофона, шлях якого до того загального визнання, яке даний інструмент набув в епоху джазу, був доволі тернистим і стилістично звивистим. Дослідники саксофонного мистецтва – як вітчизняні, так і закордонні – схиляються до того, щоб визнати його батьківщиною і «середовищем побутування», принаймні, на початку цього шляху, Францію другої половини XIX століття. Як відзначає Д. Зотов «саме в контексті цієї художньої школи судилося з'явитися інструменту, який пройшов багато випробувань і став поєднуючою ланкою між класичною музикою і джазово-естрадним жанром» [25, с. 6].

Для того, щоби наочно уявити собі шлях, пройдений саксофоном не лише у французькій школі, але і в інших музично-художніх національних анклавах, можна вказати на цілий ряд стримувальних його просування чинників, серед яких (на прикладі Франції) були, на думку Д. Зотова [там само], такі:

- «максимізувала консервативність» музичних кіл, об'єднаних навколо Паризької консерваторії;
- дещо «квапливе представлення» нового інструмента широкому загалу, без належного інформаційно-просвітницького забезпечення;
- «незвична акустична концепція» саксофона, що помітно виокремлювала його з-поміж інших оркестрово-виконавських функцій;
- широкий спектр «нестандартних» для тогочасної виконавської системи виразових засобів і прийомів гри;
- загальне «несприйняття» техніко-аплікатурних новацій у конструкції інструмента музикантами попередньої формації;
- «недобросовісна конкуренція» з боку музичних майстрів, які створювали всілякі перепони для впровадження в ужиток епохального винаходу А. Сакса.

Для того, щоб уявити масштаб створеного А. Саксом, необхідно розуміти розмах його творчої особистості. Він був не тільки видатним майстром-виготівником, але й виконавцем – солістом і диригентом, знавцем симфонічного і духового оркестрів. Сфера діяльності цього митця як музичного майстра охоплювала не лише духову групу інструментів, але і весь їхній спектр, представлений іншими інструментальними сімействами (всього у А. Сакса 35 патентів на різні винаходи та вдосконалення).

Якраз широке охоплення оркестрових звучностей, знання технічних можливостей кожного інструмента, підтверджене власною виконавською практикою, втілилось у винайденому А. Саксом інструменті, котрий увібрав властивості і характеристики багатьох інших історичних зразків – як загальновідомих в інструментальній практиці (бас-кларнет, офіклеїд), так і забутих, що залишилися існувати лише в якості музейних експонатів. Проте, слід зазначити, що історичні інструменти в наш час відроджуються в практиці історично інформованного виконавства (*Historically Informed Performance Practice*). Це стосується й прообразів саксофона, про які варто сказати окремо.

Разом із безпосередніми попередниками, згаданими вище, саксофон мав цілу низку більш або менш близьких йому аналогів в інструментарії XVIII – першої половини XIX століть. Якщо прослідкувати за цими зв'язками, то можна виділити 2 їхні параметри – візуальний та акустичний. У першому випадку йдеться про зовнішню схожість інструментів, яка необов'язково є свідченням їхньої звукової спорідненості. У другому випадку йдеться саме про звукову спорідненість, при якій візуальна схожість не є обов'язковою.

Варто згадати, зокрема дерев'яний духовий інструмент, створений у 1807 році французьким годинниковим майстром Дефонтенелем. Цей інструмент мав аналогічну з саксофоном форму і мундштук із тростиною, що дозволило тоді недоброзичливцям звинуватити А. Сакса в плагіаті. Проте даний інструмент (його єдиний екземпляр зберігається в музеї

Паризької консерваторії), як засвідчують дослідження англійського органолога Ф. Рендала / *F. Rendal* [151] та експерименти німецького музиканта Дж. Кула / *J. Kool* [133], має циліндричний канал, у зв'язку з чим при передуванні на ньому виникає дуодецима, як на кларнеті, а не октава, що дозволяє зарахувати його до попередників сучасного бас-кларнета.

У переліку прообразів саксофона слід згадати також інструмент під назвою «каледоніка», винайдений у 1820-му році шотландським музичним майстром Уїльям Мейклом. Каледоніка була наближеною до саксофона скоріше за ознакою свого «матового» звучання, тобто за акустикою та тембром, аніж за візуальною подобою. У. Мейкл, зупинившись на первинній моделі інструмента, передав його для подальшого вдосконалення англійському майстрові дерев'яних духових інструментів Джону Вуду, який, завдяки деякій зміні конструкції і спрямування разтруба, зігнутого під кутом 80 градусів, перетворив каледоніку в дещо інший за формою і звучанням інструмент. Так народився альт-фагот.

Іноді до попередників саксофона зараховують інструмент під назвою «тенорун», винахід якого приписується відомому англійському кларнетистові Генрі Лазарусу / *Henry Lazarus* (1815 – 1895), який, однак, за свідченням Ф. Рендала [151], створював не саксофон, а тенор-фагот, настроєний на кварту вище за сучасний фагот, що виключає можливість розгляду даного інструмента як прообразу саксофона. Тому варто зупинитися на властивостях і характеристиках двох безпосередніх «родичів» саксофона – вже згадуваних офіклеїда і бас-кларнета.

Версія про те, що саксофон є «гібридом» цих двох інструментів постає в сучасній органології як загальноприйнята. Це підтверджується сукупністю візуальних та акустичних чинників, представлених у вказаних інструментах зокрема, а в саксофоні – разом. На офіклеїд саксофон є схожим за металевою конічною трубкою і системою клапанів, а з іншим інструментом – бас-кларнетом – його об'єднує дзьобоподібний мундштук і зігнутий під кутом в 80 градусів стовбур.

Ідея саксофона, втілена в інструментах, створених самим А Саксом, надалі отримала розвиток у вигляді різних доповнень до конструкції, спрямованих на вдосконалення звучання інструмента і техніки гри на ньому. Так, фірми-виготівники дещо збільшують в об'ємі канал інструмента, модифікують мундштук, удосконалюють клапанну механіку. Ще сам А. Сакс працював у даному напрямі, створивши в 1880-му році модель саксофона-альта з нижнім звуком «а» малої октави, уможливленого шляхом подовження разтруба. У 1890-му році, йдучи слідами творця інструмента, французька фірма «*Lecomte*» вносить ряд змін до конструкції інструмента, започатковуючи здвоєний октавний клапан, що покращував технічну рухливість гри. У ті ж роки американська фірма «*Conn*» спільно з кларнетистом-віртуозом Етьєном Лефебром додає до наявної системи бічний клапан «es» третьої октави.

Робота по шліфуванню окремих деталей візуально-акустичного образу інструмента продовжується і до нині на таких фірмах як «*Selmer*» і «*Buffet*» (Франція), «*Yamaha*» та «*Yanagisawa*» (Японія) та інших, що свідчить про особливу популярність інструмента, затребуваного в різних сферах суспільного музикування, серед яких академічна музика, джаз, рок-і поп-музика, а також аматорство, яке завоювало у зв'язку з саксофоном нову сферу реалізації (разом із фортепіано, гітарою, скрипкою і народними за походженням інструментами – баяном, домрою, бандурою тощо).

Таким чином, погляд на генезис та історіографію саксофона в аспекті сучасної органології, представлений у даному підрозділі дисертації, дозволяє стверджувати, що даний інструмент був одним із перших зразків нового, синтетичного принципу темброутворення (за термінологією О. Жаркова [21]) стосовно поєднання ознак дерев'яних і мідних аерофонів).

Винахідник саксофона – А. Сакс – створив ціле сімейство нових інструментів широкого призначення, які виявилися затребуваними в академічній і прикладній сферах музикування, а також у джазі. Крім того, як висвітлено в даному підрозділі дослідження, в історіографії саксофона

простежується певна стильова динаміка, що дозволяє врешті вважати цей інструмент універсальним, таким, що охоплює характерні ознаки звукообразності музики Новітнього часу, для якої темброві якості постають одним із художніх пріоритетів (за образним висловом А. Шенберга, сучасний слухач – «тембровий гурман»).

1.3. Саксофон у джазі: парадигми естетики та комунікації

Попри те, що саксофон вже у XIX столітті увійшов до переліку академічних інструментів, застосовуваних у симфонічному оркестрі (першими тут були французькі композитори – Г. Берліоз, А. Тома/ Ambroise Thomas, Ж. Бізе, Ж. Массне / Jules Massenet, Л. Деліб / Léo Delibes, К. Сен-Санс / Camille Saint-Saëns та ін.), його статус у світі музики найчастіше пов'язується саме з джазом. Можна стверджувати, що, опинившись на перетині академічної і джазової музики, саксофон проявився в свідомості значної частини музикантів і любителів музики саме як джазовий інструмент. Треба також ще раз підкреслити, що саксофон, як і будь-який інший духовий інструмент, постає як продовження людського голосу, що в мистецтві джазу має своє специфічне вираження.

Джаз, історія якого розпочинається від кінця XIX століття і сягає першого розквіту в 20-ті роки XX сторіччя, був і залишається мистецтвом переважно інструментальним. Вокальна складова джазу відноситься, значною більшою мірою, до його витоків (спірічуелс, госпел, блюз, балади, «робочі пісні»), аніж до реальної джазової практики. Джазовий скет-вокал сформовувався з наслідування інструментальних звучань, хоча функції інструментів джазових ансамблів і оркестрів піддавались змінам у процесі еволюції, а вокальні партії в них періодично відроджувалися і знову відходили на другий план.

Сам по собі джаз вже на початку його поширення початково у США, а згодом – у Європі, відзначався розмаїттям форм, включав різні за кількістю та якістю склади, орієнтувався на різну генетичну основу. У

даних умовах такий інструмент, як саксофон, вимагав, з одного боку, впровадження, завдяки своєму специфічному тембровому забарвленню («солодкий» і водночас експресивний звук), з іншого боку, адаптації до можливостей інших інструментів, похідних у джазі з багатовікової європейської практики (труба, кларнет, тромбон та ін.).

Перші зразки залучення саксофона в джазових оркестрах відносяться до другого десятиліття XX століття. В. Симоненко вважає, що саксофон вперше з'явився в джаз-оркестрі в 1915-му році [69, с. 68]. Ще до того, з кінця XIX століття, саксофони були важливою частиною танцювальних оркестрів, а на початку XX століття, коли вже сформувався як такий імпровізаційний джаз, їхні якості були затребуваними і в перших зразках джаз-бендів. Здатність саксофона до відтворення сентиментальних настроїв першим відзначив керівник сан-франциського світ-бенду Арт Хікмен / *Arthur George Hickman*, який з 1914 року став регулярно використовувати цей інструмент в ансамблі з трьох-чотирьох саксофонів.

Вдалий досвід залучення саксофона в невеликих ансамблях (окрім бенда А. Хікмена у цьому випадку можна назвати афроамериканську групу «*Joe Kayser and his Novelty orchestra*» та чиказькі диксиленди – «*New Orleans Rhythm Kings*» і «*Wolverines*», де саксофон-тенор використовувався в поєднанні зі скрипкою, банджо, кларнетом, трубою, тромбоном, ударними і контрабасом) сприяв поступовій кристалізації його сольних якостей.

Особливо помітним це стає у 20-х роках минулого століття, коли в США та Європі почався справжній «саксофонний бум», підсилений започаткованим у той самий час серійним виробництвом інструментів саксофонного сімейства. Це був, фактично, ще не джаз, а естрадна музика танцювально-розважального плану. Проте, у зв'язку з впровадженням у подібні ансамблі імпровізаційного першоджерела як першорядного в мистецтві джазу, поступово формується і «клас» солістів-саксофоністів, серед яких тоді відзначалися представники чиказької школи – Бад Фрімен / *Lawrence «Bud» Freeman*, Сідні Беше / *Sidney Joseph Bechet*, Бенні Картер /

Bennett Lester Carter, Д'юї Редмен / *Walter Dewey Redman*, Джон Кристофер «Джонні» Стронг / *John Christopher «Johnny» Strong*, Орі Френк «Трам» Трамбауер / *Orie Frank «Tram» Trumbauer*.

З 1930-х років в історії джазового саксофона відбуваються суттєві зміни, пов'язані з класичним джазовим стилем *swing*. Разом із комбі-складами та імпровізаціями на теми-стандарти як основною формою джазового музикування в цьому стилі, тоді ж з'являються і *big bands*, в яких саксофони стають провідною інструментальною групою (класичні приклади – біг-бенди Каунт Бейсі / *William James «Count» Basie* і Дюка Еллінгтона / *Duke Ellington*, а також симфоджаз Пола Уайтмена / *Paul Samuel Whiteman*).

Формування оркестрової групи саксофонів у вигляді п'яти різновидів інструмента було знаменною подією в історії джазового мистецтва в його колективній формі. Дослідники, зокрема, Сідні Уолер Фінкельштайн / *S. Finkelstein*, вважають, що в становленні джазу група саксофонів відіграла «таку ж роль, як струнний квартет на світанку симфонізму» [119].

Одночасно розвивався і солюючий саксофон, що вирізнявся з свінгових комбі-складів і був представлений іменами таких музикантів, як Сідні Беше, мистецтво гри якого на сопрано-саксофоні сучасники порівнювали з трубою Луї Армстронга / *Louis Armstrong*, а також тенор-саксофоніст Коулмен Хокінс / *Coleman «Hawk» Hawkins*. Характеризуючи манеру виконання останнього, сучасники відзначали, що вона відрізнялася потужним звуком і глибоким вібрато, особливо в п'єсах повільного темпу, а також виразною артикуляцією і темпераментною імпровізаційною грою.

Прикметною особливістю подальшої еволюції саксофона в джазі, яка передувала стилю *bebop*, що заявив про себе 1940-х роках, була, з одного боку, його «естрадизація», пов'язана з інструментальним перетворенням популярних пісень, а з іншого боку, індивідуалізація саксофонних стилів у творчості солістів-віртуозів, таких як, уже вище згаданий, Коулмен Хокінс, а також Джиммі Байнс і Лестер Янг / *Lester Willis Young*.

Саме солісти-імпрровізатори колективними зусиллями створювали особливий образ саксофона, народжуваний безпосередньо в процесі виконання, який виступав у синкрезисі із створенням музики. Це означає, що імпрровізаційний задум є синкретичним і включає як власну імпрровізацію, так і виконання. У зв'язку з цим в дослідженні Б. Стецюка пропонується спеціальний термін «виконання-імпрровізація» [70, с. 5], який враховує двоїсту природу джазового мистецтва як поєднання імпрровізації та композиції в єдиному творчому акті, що є, по суті, перформансом.

Для саксофоніста-імпрровізатора центральним елементом в системі творчого акту постає виконавський звукообраз, який поєднує, за Н. Рябухою [65, с. 73], темброво-акустичні характеристики інструмента та їхнє виконавське перетворення. Для джазменів-інструменталістів важливим є напрацьований ними ж самими арсенал технічних прийомів, похідних від стилістики джазу з урахуванням її перетворення в умовах тембрової семантики інструмента, в даному випадку, саксофона. У цих умовах музично-виразові елементи – лексеми джазу, якими користується імпрровізатор-виконавець, постають лише частками мови, на якій висловлюється імпрровізатор.

У цьому полягає специфіка джазового саксофонного музикування, що є інтерпретаційним лише в тому сенсі, в якому це розуміє сам виконавець-імпрровізатор. Тому, кажучи про персоналії джазових саксофонів, слід орієнтуватися на їхні індивідуальні манери, з яких можуть складатися відповідні до них школи в системі «вчитель – учень» (за Ж. Дедусенко [18, с. 5]). У джазовому мистецтві, у тому числі й в саксофонному, поняття «школа» має свою специфіку і відноситься не власне до передачі «естафети знань», а до властивостей виконавської моделі запропонованої тим або іншим видатним джазменом. Саме виконавська модель покладена в основу саксофонних індивідуальних стилів, репрезентованих лідерами цього мистецтва на всіх етапах його становлення.

Тому, характеризуючи стиль саксофонного джазу в цілому, слід ураховувати, перш за все, індивідуально-творче першоджерело. Серед фундаторів цього стилю виокремлюється постать «короля тенор-саксофона» Кігна Хокінса (1904 – 1969). Як зазначає Джеймс Коллієр, творчість цього саксофоніста за стилістикою є неоднорідною і розподіляється в цілому на три етапи: на першому його виконання характеризується «стакатністю» і певною «шорсткістю» звучання; на другому етапі він приходять до «м'якшої» і «розкутої» манери гри; на останньому – звучання його саксофона знов набуває «жорсткості» і сповнюється «різкими уривистими фразами» [110, с. 154].

Паралельно з Кінгом Хокінсом формувалося мистецтво іншого тенор-саксофоніста – Лестера Янга (1909 – 1959), який працював в свінговому стилі *cool* та вражав публіку не тільки чудовим звуком та легкоплинністю імпровізації. Л. Янг довів до досконалості швидкість пасажної гри в імпровізаціях, що в майбутньому було сприйнятим саксофоністами-боперами, передусім, Чарлі Паркером / *Charles (Charlie) «Bird» Parker*, якого можна зарахувати до безпосередніх послідовників Лестера Янга з поправкою на різні стилі джазу: у Л. Янга – *swing* з імпровізаціями на теми-стандарти; у Ч. Паркера – *bebop* із використанням власних тем.

З виникненням стилю *bebop* мистецтво джазу, яке раніше балансувало між віртуозним виконавством та естрадно-розважальною музикою, переходить у стадію елітарного професіоналізму. У зв'язку з цим достатньо пригадати знамените запитання Юга Панас'є – «а чи був джаз після бібопу?». Автор «Історії справжнього джазу» мав на увазі необхідність збереження специфіки джазового мистецтва, яке не повинно відокремлюватися від демократичного культурного пласта, що його породило, і відходити в сферу спонтанних імпровізацій, малозрозумілих масовому слухачеві.

Інші дослідники джазу – Дж. Коллієр [110], В. Симоненко [69], С. Фінкельстайн [119], навпаки, вважають *bebop* закономірним явищем в

історії джазу, обумовленим кризовою ситуацією, що склалася в еру свінгу, коли намітилося, кажучи словами Т. Адорно «естетичне роздвоєння» джазу, що ставав комерційним мистецтвом із властивими йому «рекламними гаслами» і технічними «штампами» [92].

В умовах переходу від реалістичної до автономної парадигми джазу відбувається певна переорієнтація в системі цінностей. Якщо джазовий «реалізм» передбачав естетико-комунікативний паритет музикантів та публіки, то «автономізація» означала виокремлення («піднесення» над повсякденністю) творчих особистостей, котрі встановлюють власні правила гри.

Вихід за межі певних штампів, що склалися в свінгу, заснованому на популярних *evergreens*, міг відбуватися за двома напрямками-тенденціями, охарактеризованих С. Фінкельстайном [119]. Перший з них означав спробу подолання кризи, що намітилася, шляхом відродження більш ранніх, досвінгових форм новоорлеанського джазу. Цей стиль, що здобув назву *revival*, був фактично стилістичним рімейком і ґрунтувався на імітації звучання афроамериканських ансамблів, що склалися в 1920-х роках в Нью-Орлеані представлених в інтерпретаціях білих музикантів.

Проте подібне стильове тиражування, хай навіть й високопрофесійне, не могло репрезентувати процес еволюції джазу. Тому знадобилося радикальне зрушення, що змінило докорінно всю стильову систему джазової імпровізації, яка з варіацій на «готові» теми-стандарти з типовими формами організації хорусів перетворюється на спонтанні, нерегламентовані будь-якими зовнішніми умовами акти самовираження джазменів, які прагнуть до максимального вивільнення від неволі й пут традицій і штампів.

У річищі цієї тенденції, починаючи з 40-х років минулого століття, і виникає джазовий стиль *bebop*, естетика та комунікація якого, за задумом його творців, означала цілковиту протилежність свінгу. Якщо підсумувати дані, наявні у наш час, йшлося про наступні відмінності:

1. якщо свінг, тиражуючись, став комерційним мистецтвом, що обслуговує танцювальні зали на зразок європейських мюзик-холів і кабаре, то бібоп виник як некомерційний джазовий напрям, що наближається за стилістикою до академічного авангарду;
2. свінг ґрунтується на складах ансамблів, що передбачають колективну імпровізацію, в якій можливим є почергове солювання учасників (без виокремлення постаті фронтмена), тоді як бібоп передбачає лідерство соліста-імпровізатора, який суміщує в одній особі функції виконавця і композитора (імпровізації боперів будуються на авторських темах, а за формою вони можуть являти собою моделювання не тільки варіацій, але й інших академічних композиційних структур, аж до сонатної);
3. в умовах радикально-автономної парадигми, як підсумку кристалізації сольо-творчого першоджерела в джазі, репрезентованого стилем *bebop*, складається ціла система засобів і прийомів в галузях гармонії, ритму і фактури, що докорінно відрізняються від свінгової стилістики.

Усе це доволі детально описано в джазології, а тому тут варто здійснити лише деякі узагальнення, що стосуються тих питань, які так чи інакше будуть пов'язані з проблемою саксофона в джазі. Його стилістика еволюціонувала в рамках естетико-комунікативних парадигм даного мистецтва й була визначена:

- вокальною першоосновою, закладеною блюзом та культовими піснеспівами (*spirituals, gospels*);
- поступовим посиленням ролі Музиканта-Виконавця, майстерність вільної імпровізації якого позитивно сприймається не тільки публікою, але й колегами;
- свідомим прагненням подолати сталі ладогармонічні, фактурні, ритмічні, синтаксичні нормативи.

Як доказ проявів даної ідеї можна навести творчість представників нью-йоркської «шумової сцени» 1980-х років, лідер якої – Джон Зорн / *John Zorn* – відзначав, що його метою слугувало відображення в звуці «тривожної пульсації» життя сучасної людини з її «особливим відчуттям часу, смутними тривогами, швидкоплинними передчуттями, напругою, що не знімається, і нервозним гумором найрізноманітніших відтінків» [там само].

Варто, однак, зазначити, що *free jazz*, орієнтуючись у своїх естетичних пошуках на екзистенціальну феноменологію, не заходить в експериментах так далеко, як академічний авангард в особі Мауріціо Кагеля / *Mauricio Kagel*, а, тим паче, Джон Кейджа / *John Cage* з його п'єсою «4'33». Мінімалізм і «повернення до витоків» у джазі радикально-феноменального естетичного рівня обмежуються вільними, чітко неструктурованими, позбавленими якісної диференціації на рельєф і фон (теми і імпровізації) формами спонтанного музикування, де прицільна увага відводиться самому звуку, способам звуковедення і звуковидобування.

Наслідком даних процесів у джазі 1980-х – 1990-х років, у тому числі і саксофонному, була не лише «дедраматизація», але і «делідеризація», коли традиційний для класичного джазу принцип ієрархічної «піраміди» змінюється реальним рівноправ'ям (плюралізмом) усіх учасників імпровізаційного процесу. Для джазменів-саксофоністів нового покоління неприпустимою стає сама думка про стильове тиражування, можливості повторення чого-небудь одиничного, такого, що вже траплялося раніше.

Одночасно з цим по-новому постає і проблема лідерства, яка завжди була та буде актуальною для мистецтва джазу у всіх його виконавських варіантах. Адже саме по собі мистецтво імпровізації як синхронний твір і виконання музики тяжіє до індивідуалізації – особистості творця-імпровізатора. Це враховується в традиційному джазі, де практично завжди виокремлюється лідер, а решта учасників ансамблю, якщо і не є власне акомпаніаторами, то постають як сублідери, яким надається право висловитися услід за лідером.

Інша картина складається в колективних імпрровізаціях, представлених у рамках радикально-феноменальної парадигми джазу, де лідери груп починають приміряти на себе амплуа інших учасників ансамблю. Як приклад тут можна навести творчість О. Коулмана, який, будиши вже всесвітньо відомим альт-саксофоністом, почав виходити на сцену з скрипкою і трубою, володіння якими не досягало у нього професійного рівня.

Розглядаючи цей приклад як доказ зниження ролі лідера в джазових комбі-складах, не варто орієнтуватись на нього як певний еталонний зразок. Річ у тому, що джаз автономно-феноменологічного типу, тяжіючи до повної свободи від умовностей колишніх традицій, створює нову систему колективних імпрровізацій, прикладом чому слугує творчість багатьох майстрів, починаючи від піаніста Біла Еванса / *William John Evans*, який працював «на рівних» у тріо з контрабасистом Скотт Лафаро / *Scott LaFaro* та ударником Полом Мотіаном / *Stephen Paul Motian*, і завершуючи Чіком Коріа, який присвятив значну частину своїх альбомів груповим імпрровізаціям у складі дуетів, тріо, квартетів, квінтетів різного складу (за Б. Стецюком [70, 71, 72]).

Стосовно саксофонної імпрровізації, то вона в творчості провідних майстрів джазу кінця XX – початку XXI століть відображає всі ознаки радикально-феноменальної парадигми з поправкою на можливість реставрації ознак інших парадигм, котрі функціонували раніше. Це втілено в теоретичній концепції «гармологія» (англ. *harmolodic* – від поєднання слів *harmony, movement, melody*), розробленій Орнеттом Коулманом / *Ornette Coleman* та іншими теоретиками джазу кінця попереднього століття. На їхню думку, естетика цієї, як її іменують самі автори, «ніякої хвилі» полягає в цілому ряді парадоксів – «величній ординарності», «вишуканої примітивності», «прозорливої недалекоглядності», в яких втілено загальне «розчарування традиційними принципами музичного мислення».

Ідея «ніякої хвилі» означала повернення до тих демократичних цінностей і першоджерел, якими джаз відзначався на ранній стадії розвитку і які були втрачені через «штампи» та їх повсюдного комерційного тиражування. У стилістичному плані це означало, що бажані художні результати досягалися дуже простими засобами.

Це стосується, перш за все, колективної імпровізації як первинної в мистецтві джазу. Таке творення-виконання музики у фактурному відношенні завжди здатне спричинити гетерофонні і навіть політональні ефекти, що зближує естетику *free jazz* з академічним авангардом, який ще на початку ХХ століття покладав великі надії на джаз, що здатний відродити втрачену академічною музикою цілісність логіки і емоцій, кажучи мовою теорії – спонтанності імпровізації і впорядкованості композиції. І до нині джаз у його розмаїтих модифікаціях продовжує мислитися як одна з основних «інтонаційних ідей Сучасності» (за О. Марковою [44]), як компендіум процесів і явищ світової музики.

«Новоджазове» мислення, сформоване в рамках радикально-феноменальної парадигми, тяжіло до парадоксального об'єднання авангардистської свободи від будь-яких нормативів і найпростіших пластичних за генезою ритмів, запозичених від фанк-культури (за І. Яркіною [92]). Щодо комунікації це був шлях до формування феномена *nobrow*, який постає як маркетинг-концепція всього сучасного мистецтва, у тому числі і джазового (за Дж. Сибруком [157]).

При цьому в джазі 1980-х – 2010-х років виявляється, на відміну від академічної колажності, особлива полістилістична якість, котра означає не пародійність або компіляцію, а прагнення джазменів зібрати воєдино первинні ідеї та еволюційні процеси джазу як мистецтва, що посідає проміжне положення між академічним і фольклорним пластами (рівнями *highbrow* і *lowbrow*, за Джоном Сибруком [там само]).

Саксофонна джазова імпровізація, що утримує своє домінантне значення в умовах новітньої комунікативної парадигми «третього» пласту не є тут виключенням і стає полістилістичною.

Подолання жанрових обмежень, що склалися в традиційному джазі, завдяки подібній *quasi*-сюжетичі, спостерігалось й в рамках всіх чотирьох охарактеризованих раніше парадигм. Проте п'ята парадигма, попри її авангардність, що широко розуміється, і, у зв'язку з цим, умовність, радикально змінює характер джазової імпровізації, у тому числі і саксофонної, у напрямку програмності, що завжди руйнує зсередини структурні стереотипи. «Жанровий вибух» (Л. Шаповалова [86]), характерний для музики Новітнього часу, сягнув зрештою і джазу, який сприяв цьому з самого початку.

Підбиваючи певні підсумки, що стосуються характеру історико-стильового поступу парадигм джазу, у тому числі і саксофонного, необхідно відзначити наступне:

1. принцип *free* в рамках джазових парадигм постає як складова музичної драматургії, відтіняючи нормативність своїми «яскравими кульмінаціями», що було характерним для стилів провідних саксофоністів-імпровізаторів 1930-х – 1960-х років – Лестра Янга, Чарлі Паркера та інших;
2. ідея свободи постає стилеутворюючим елементом, що визначає естетику та поетику саксофонних джазових імпровізацій представників стилю *post bop*, до яких відносяться Джон Колтрейн та Санні Роллінз;
3. імпровізаторська свобода (стиль «ніякої хвили») засвідчує в найширшому сенсі повернення джазу у звичне коло (*return to forever* – «повернутися назавжди»); ці ідеї типові для творчості цілого ряду саксофоністів-імпровізаторів кінця XX – початку XXI століть, ідеологом яких виступив Орнетт Коулман.

У царині стилістики – мови і форми музичного твору – джазові саксофонні імпровізації, представлені в рамках даних естетико-комунікативних парадигм, визначаються ключовими як для джазу, так і для всієї сучасної музично-творчої ситуації, співвідношенням імпровізації та композиції. Це питання вимагає окремого розгляду як в загальнотеоретичному плані, так і на рівні окремих творчих стилів. Спостережуваний в останні два-три десятиліття ренесанс імпровізаційних форм музичного мистецтва, не означає відмови від правил композиційно-нормативного порядку, що упроваджуються в мистецтво сучасної імпровізації, котра стала, як це було раніше з композицією, навчальною дисципліною. Значущим моментом тут є урахування специфіки інструмента (інструментів), на яких здійснюється імпровізація, про що на прикладі саксофона йтиметься в наступному Розділі даного дисертаційного дослідження.

Висновки до Розділу 1

Досліджуючи стиль саксофона в «класиці» і джазі, слід керуватися тим фактом, що у виконавській музикології до теперішнього часу міцно утвердився інтерпретаційний підхід до музично-художніх явищ, що означає, зокрема, відношення до виконавства як до творчості. Виконавець постає як творець нового, орієнтуючись на композиторські ідеї, закладені в тексті твору, виявляючи в ньому особистісне творче «світобачення» – життєве і художнє.

Йдучи шляхом інтерпретації тексту твору, виконавець постає як елемент комунікативної тріади «музикант – твір – слухач», де під «твором» розуміється не тільки композиторський опус, але й інструмент (голос), для якого він призначений. Двоєдність «інструмент = твір» передбачає наявність в інструменті стильової якості як детермінанти певного

особистісного стилю – композиторського, виконавського, імпровізаторського.

Не випадково в ієрархії музичних стилів виділяється рівень, позначуваний як «стиль будь-якого виду музики», де фігурують і стилі інструментів – фортепіанний, гітарний та ін., що уможлиблює зарахувати сюди і саксофонний. З точки зору органології – науки про інструменти як «органи», «знаряддя» музичного мислення – будь-який інструмент є продовженням людини, але з різною мірою наближеності чи віддаленості від людського організму. Найближчими до людини є духові і найпростіші ударні інструменти (аерофони та ідіофони), а найвіддаленішими – ефірофони (електронні інструменти).

Підкреслено, що стилістика саксофона базується на основі пропонованого нами визначення його стилю як виконавсько-композиторського феномена, що відображає темброво-акустичні та образно-семантичні властивості інструмента, який займає проміжне положення між дерев'яними і мідними аерофонами, наділеного своєрідністю звукообразу, що тяжіє до універсалізму – асиміляції властивостей інших мелодичних інструментів, причому, не лише духових.

Відзначено, що за критеріями універсалізму та специфіки саксофон, створений у 40-і роки XIX століття бельгійським майстром Адольфом Саксом, доволі швидко, протягом трохи більше ніж понад півстоліття, подолав шлях «поглиблення-подолання» специфіки та став інструментом універсального застосування, завоювавши звуковий простір академічного і «третього» музичних пластів. Саксофонний «бум», який виник із моменту впровадження даного інструмента в джаз, був закономірним явищем, що віддзеркалював пошуки нових якостей, необхідних сучасному слухачеві як «тембровому гурману» (Арнольд Шонберг).

Даний процес, що мав спадкоємний характер і відображував тенденції тембрового мислення, усталені ще в умовах романтичної естетики, ще інтенсивніше продовжувався у музиці Новітнього часу. Тут

виокремлюється ім'я Гектора Берліоза, який створив, кажучи сучасною мовою, «рекламу» саксофона як інструмента нового типу – як творчу («Священний хорал»), так і інформаційну (статті про саксофон і його творця – Адольфа Сакса).

Підкреслено, що саксофон як актуальна «емблема» джазового мистецтва, включаючись у загальний процес змін джазових парадигм, зберігав власну інструментально-видову специфіку, що втілювалось:

- 1) на рівні органології – у використанні як саксофонних конортів (від сопраніно до баса), так і окремих інструментальних *solo* (здебільшого тенора та альта) цієї групи;
- 2) відповідно до цього, на виконавському рівні – в поєднанні тенденцій «лідерства» і «делідеризації»;
- 3) в царині форми – і драматургії – суміщення принципів квазі-сюжетної «драматизації» і нарочитої «дедраматизації».

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ САКСОФОННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

2.1. Феномен музичної імпровізації: естетика, поетика, критерії класифікації

Мистецтво імпровізації в своїх засадах генетично пов'язано з образним мисленням людини, її прагненням зрозуміти навколишній світ і своє місце в ньому шляхом самовираження – колективного несвідомого (Карл-Густав Юнг [90]). Імпровізація в найширшому сенсі цього слова – як одночасний процес творення і виконання художнього твору – в функціональному плані була першим щаблем розвитку так званих часових мистецтв – поезії, театру і музики.

Імпровізаційне мислення при цьому відзначалось синкретизмом, як і художній результат, здобутий на цій основі. Доказом тому слугують традиційні культури народів світу, багато з яких вирізняються дивовижною довершеністю форм імпровізації, які практикуються в творчості народних професіоналів.

З приводу імпровізації в музиці до теперішнього часу накопичено доволі значну кількість досліджень, починаючи від уже класичних праць завершуючи монографіями та статтями останніх трьох-чотирьох десятиліть. Зокрема, можна назвати праці М. Ільєнко [31], В. Москаленко [54], Б. Стецюк [70].

Говорячи про імпровізацію в її корінній семантиці, слід мати на увазі усну, виконавсько-ігрову природу даного мистецтва, що втілюється Йоханом Гейзінгою / *Johan Huizinga* в двох значеннях категорії «гра» [118]. Перше з них визначається як онтологічне і втілює ідею *Homo ludens* – Людини, яка грає. У це поняття входить загальне уявлення про гру як матеріальну форму людської діяльності, яка не ставить перед собою конкретно мети, а виступає лише як сукупність певних дій, що відрізняє її від інших форм людської діяльності, спрямованих на конкретний результат.

Іншим, більш окремим значенням поняття «гра», постає, за Й. Гейзінгою, гра на музичних інструментах, яка практично всіма мовами народів світу йменується саме «грою». Зближення цих значень відбувається, як зазначає дослідник, на основі категорій *ритму* і *гармонії*, однаковою мірою притаманних як грі взагалі (будь-якій формі ігрової діяльності, навіть такої, як спортивна гра), так і грі музичній [118, с. 221 – 222].

Початково гра в музично-виконавському значенні даного феномена поставала як триєдність пісні, танцю, ритуалу. Виокремлення «музичної гри» і такої її специфічної форми, як гра на інструментах (включаючи людський голос як природний інструмент), відбувалося протягом багатьох тисячоліть і було вперше здійснено в фольклорі, а згодом – в архаїчних культурах доби Античності.

Саме там сформувалися основні поняття про гру, що в подальшому екстраполювались на музику. Вони були сформульовані ще Платоном та Аристотелем і полягали в цілому комплексі значень терміна «гра», про які необхідно знати для побудови загальної картини ігрових форм мистецтва, зокрема, музики.

Як зазначає Й. Гейзінга, «... в еллінському мисленні поняття, які ми означаємо термінами гра, *праця*, *насолада мистецтвом*, співвідносилися між собою цілковито по-іншому, ніж це звично для нас» [118, с. 222]. Саме слово «музика» (мусіке) у греків означало не лише спів з інструментальним супроводом і танцем, але й відносилося до всіх мистецтв і знань, підвладних Аполлону і музам (мусічні мистецтва як антитеза пластичним і механічним) [118, с. 223].

У генезу «мусіке» було покладено ритуал, а формою суспільної реалізації слугували культові свята. Святкова природа музичної гри визначає багато особливостей імпровізації як способу її здійснення. Через імпровізацію як форму прояву гри встановлюється «безпосередній зв'язок між грою і музикою»; це – «семантичний факт», що пояснює сутність гри, її

етимологію, похідну від значення слова «пайдія» – дитяча забава, дрібничка [там само].

На нашу думку, в цьому і закладено ключ до розуміння музичної гри як виконавського феномена, що завжди містить у певній мірі імпровізацію. В історичному плані тут простежується лінія на нівелювання імпровізаційного чинника, що було пов'язано з народженням письмової традиції – так званої опусної (композиторської) музики.

Музична гра, однак, перманентно немов би поверталася до царини імпровізації, що було пов'язано з освоєнням вищих, ніж генетично первинне «пайдія», форм ігрової діяльності, таких як «агон» – змагання, «схоладзейн» і «діалог» – проведення часу, дозвілля. Наводячи ці терміни, виокремлені ще Платоном і Аристотелем, Й. Гейзінга відзначає, що «всі вони, по суті, об'єднуються в латинському *ludus*» [118, с. 224], поєднують у собі «гру» і «серйозність».

Все це стосується і гри як музичного виконання, в якому встановлюються свої правила, напрацьовувані в процесі адаптації до інструмента «апробованого, історично усталеного комплексу елементарних рухових навичок, з яких формується виконавський апарат». Це означає «вторинну рухову систему, що створена зусиллями багатьох поколінь музикантів і має, таким чином, колективно-особистісний характер» (Ж. Дедусенко [18, с. 9]).

Питання про музичну гру стосується не тільки виконавства, але має і глибокий культурно-соціальний зміст, перш за все, виховний, оскільки, за Аристотелем, «неробство – початок усього». Виокремлення категорії *virtus* (лат. звияга, талант) в якості одного з головних показників «поетичної музики» (*musica poeticus*), що відбулося в добу Бароко, означало новий етап освоєння мистецтва імпровізації, яка поєднувалась через виконання з композицією.

Музикант-віртуоз, на думку Йоган Кунау / *Johann Kuhnau* – одного з провідних теоретиків і музикантів-практиків тієї доби, постать

універсальна, що поєднує в собі глибокі знання та довершене володіння технічною майстерністю: «Віртуоз – це музикант, який досконало оволодів своїм мистецтвом і може надати втіху будь-яким вухам, будучи довершеним майстром (...); він повинен знати теорію, тобто засади і всі закони музики, (...), оскільки, якщо він не обізнаний у цих питаннях, як би він добре не грав і не співав, він опиниться на тому ж рівні, що і птаха, яка добре вміє співати лише свою пісеньку» [31, с. 263].

Знання «законів музики», про які говорить Й. Кунау, означає професійний підхід до виконавства як роду культурної традиції, в рамках якої функціонує й імпровізація, що набуває нових форм, пов'язаних із мистецтвом академічного пласта. На чільному місці тут як і раніше залишається віртуозність – основний атрибут концертно-виконавського стилю, який завжди був і залишається до нині пов'язаним з імпровізацією.

Відзначаючи цей факт, Й. Гейзінга наводить як приклад оперу доби раннього Класицизму, в якій «... вільними каденціями користувалися настільки нескромно, що доводилося чинити цьому перешкоди. Так, Фрідріх II, король Пруссії, забороняв співакам змінювати композицію власними прикрасами» [118, с. 228–229]. Оперна арія *da capo* постала зразком для каденцій в інструментальних концертах, які часто імпровізувалися самими солістами і становили основну сферу застосування імпровізації.

Загальна картина співвідношення родів музикування докорінно змінюється в мистецтві Новітнього часу, зокрема в зв'язку з появою джазу. Саме джаз означав новий історичний «виток» у розвитку імпровізаторського мислення, що під впливом джазу стало однією з найбільш значущих новацій у музиці XX – XXI століть.

Актуалізація мистецтва музичної імпровізації зумовила і відродження дослідницького інтересу до даної сфери творчості як відповідній художнім інтенціям сучасності. Етимологія слова «імпровізація» (лат. *improvises* – непередбачений, несподіваний, непередбачений) зумовлює цілий перелік

нових визначень даного феномена, що зводяться в цілому до констатації очевидного – імпровізація є особливим видом художньої творчості, при якому твір створюється безпосередньо в процесі його виконання.

Природа музичної імпровізації сягає корінням в глибини психічної діяльності людини, що зумовлює застосування для її вивчення положень таких наук, як праксеологія і семіотика. Наразі вимальовуються корінні відмінності композиції та імпровізації. Якщо у першій оцінці підлягає завершений і зафіксований у нотному тексті твір, то у другій об'єктом оцінювання виступає сам процес – майстерність імпровізатора у створенні логізованої системи музичного розвитку, яка є у цілому непередбачуваною, але в якості моделі має музичний твір (імпровізація-твір).

Найперше питання, яке тут виникає, стосується кількісного критерію класифікації видів імпровізації – їх поділу на індивідуальні (сольні) і колективні (ансамблеві) форми. Вперше це питання було поставлено в дослідженні американського музикознавця і музичного педагога угорського походження Ернста Феранда / *Ernst Thomas Ferand* [118], де колективна форма імпровізації розглядається як первинна, а сольна – як вторинна.

Разом з тим, наявні визначення імпровізації в музиці стосуються майже виключно індивідуальних різновидів, і не враховують ігрові та ансамблеві форми, які побутували у далекому минулому. В індивідуальність проєкції імпровізація завжди спрямована на показ індивідуально-творчих властивостей самих імпровізаторів, як з боку «нанизування» фрагментів тексту, так і віртуозно-технічної виконавської сторони. В другому випадку (колективна імпровізація) виникає можливість відтворення ретро-форм імпровізації, які знаходять свій прояв у ряді сучасних технік композиції, зокрема в алеаториці. Колективна імпровізація можлива і у джазі, але її форми здебільшого є розосередженими у часі і характеризують джазовий твір як послідовність імпровізаційних хорусів на певну тему-стандарт.

Акцент на процесі як основному семантикотворчому факторі імпровізації дозволяє дістатися далі в розумінні його сутності, що виражається через [4, с. 1]:

- 1) спрямованість імпровізації на саме музичне мислення – «фактор значно сильніший, аніж просто непідготовленість створення в момент виконання»;
- 2) особливий характер зворотного зв'язку в художній комунікації, яка «починає діяти вже на рівні кожного окремого акту» і «не може не впливати на специфіку вибраних засобів, на особливості відношення знака і контексту, синтактики і семантики»;
- 3) втілення процесуальності в «ігровому характері» колективної імпровізації, що «вимагає певного партнерства, розподілу ролей серед учасників».

У музичній імпровізації діє принцип, який визначається дослідником як «перетікання» різних видів діяльності – «... зімпровізувавши щось, музикант може вважати вдалим окремі знахідки і залишити їх в якості елементів композиції даного твору, щоби в подальшому виконувати, а не імпровізувати» [4]. Це означає наявність в імпровізації особливого типу творчості, який не є простим поєднанням творення і виконання музики, а постає як окремий, немов би проміжний між композиторською та виконавською практикою, якщо розуміти їх в синкрезисі, в первинній двоєдності.

Як відомо з історії музичних стилів, композиція дуже часто виникає і фіксується нотно з імпровізації, точно так само, як літературне мовлення – з нелітературного, усного, побутового. Композитори творять, сидячи за роялем або граючи на будь-якому іншому інструменті, або наспівуючи. В акті творення «процес» стає «результатом», набуваючи зафіксовану в нотному тексті форму. «Таємницю» цього перетворення джазологи пояснюють за допомогою метафори – «проблему імпровізації слід досліджувати зсередини, зі сцени, а не з залу» [там само]. З цієї причини

виконавську імпровізацію слід відрізняти від композиторського експромту, який народжується в «імпровізаційному пориві», але, будучи згодом зафіксованим на папері, набуває статусу композиції, за якою іноді навіть закріплюється жанрове ім'я «експромт» [4].

Усі три види музичного мистецтва – імпровізація, композиція, виконавство – базуються на певних типах художнього інтелекту, що розуміється в когнітивному сенсі як «мистецтво вибору». Тут виникає аспект стилю, який в музиці в найширшому (епістемологічному) значенні є особистістю, яка проявляється в музичних звуках, що опанувала одну (або декілька) професій – виконавця, імпровізатора, композитора, а також музикознавця.

Значущим є те, що імпровізатор за типом свого інтелекту найбільше близький до виконавця, оскільки він мислить «... звуками, тембром того інструмента, на якому грає, і часто це не абстрактний, а цілком конкретний, “свій” інструмент, що цілковито йому відкрився, немов продовження самого музиканта-імпровізатора» [4].

Мислення імпровізатора при цьому можна вважати «абсолютно-інтонаційним». Адже він одночасно автор і герой цього автора, що реалізується в особливій природності і безперервності руху, які «... ми знаходимо в джазі і в циганському співі, в казахських кюях і азербайджанських тесніфах, у вірменських дудукістів і смоленських скрипалів, у багатьох видатних академічних виконавців» [4].

Музикант-імпровізатор – передусім виконавець, проте, не «чужої» волі, а «власної». У музикологі це називається «виконавською ініціативою», яка наявна і в академічного інтерпретатора, але набагато меншою мірою, ніж у виконавця-імпровізатора. Якщо музикант-виконавець подібний до драматичного актора, який грає роль, відведену йому в п'єсі режисером, то імпровізатор – сам собі режисер, а також автор п'єси та її головний герой. Це визначає специфіку комунікації імпровізаторської діяльності, яка ґрунтується на своєрідній конвенції, яка укладається музикантом із

публікою. Тут в обов'язковому порядку повинна виникнути ситуація естетичного узгодження, що і відрізняє імпровізаційний процес від «кабінетної», прихованої від очей і вух слухачів композиторської роботи [4].

Виконавець-імпровізатор творить «на ходу», пропонуючи слухачеві не результат як такий, який відкривається в перспективі тільки йому самому (і то вельми приблизно), а сам рух, хід музичної думки в процесі її народження і розвитку. Інтонаційна ситуація, що складається в акті імпровізації, виключає будь-яку дискретність і є перманентно процесуальною. Це відноситься як до колективної, так і до індивідуальної форми імпровізації, однак втілюється в них по-різному.

У колективних імпровізаціях, з яких поступово народжувалися індивідуальні (Ернст Феранд [118]), спостерігається рольовий розподіл функцій на основі тембро-регістрування з виокремленням дисканта, баса, лідера і сублідера. Ці функції можуть бути як сталими, так і взаємозамінними, рухомими, ситуативними.

Найбільш стійкістю і сталістю в силу своєї об'єктивності наділена пара «дискант – бас»; мобільнішими властивостями суб'єктивного порядку відзначається пара «лідер – сублідер». Співвідношення факторів «високо – низько» можна виокремити не тільки в фольклорних хорах і ансамблях, але і в джазі, у витоках якого були «ігрові групи» ([4]) у вигляді духовних піснеспівів (*spirituals, gospels*), інструментальних комбі-складів, що походять з практики вуличних оркестрів (*dixieland*).

У мистецтві імпровізації, поряд із спонтанністю, нерегламентованістю процесу, існує своя система правил, що мають в основі певну традицію – фольклорну, історичну, національно-регіональну, пластову, інструментально-видову та ін. В якості імпровізаційних канонів («матриць») можуть поставати різні елементи музичної мови та форми – системи загальноприйнятих ладів, гармонічні та метроритмічні схеми (наприклад, «хоруси» на матеріалі тем-стандартів у джазі). У сукупності вони складають матеріал імпровізації, в якому вже частково відображена

майбутня художня реальність (Г. Ігнатченко [28]) – «тема» імпровізаційного «твору-процесу», що розуміється в широкому і вузькоспеціальному значенні цього слова.

Даний аспект імпровізації представлений у двох вимірах – як «тема-образ» і «тема-текст», естетика яких втілюється у відповідній для них мовній поетиці – виконавсько-видовій і фактурно-видовій (Б. Стецюк [70, с. 6]). При цьому «тема» як вихідний матеріал імпровізації входить безпосередньо в її структуру, хоча може бути і попередньою «заготовкою». Семантика імпровізації перебуває у багатомірному світі художніх об'єктів, тяжіючи до процесуального, мобільного, мінливого, в рамках якого ситуації настільки часто змінюються, що не встигають навіть повністю зафіксуватися.

З точки зору теорії діяльності, метод імпровізатора – діалектика, а не метафізика. Будучи представником світу процесів, він відрізняється підготовленістю до несподіваної ситуації, здатністю сприймати її як природний стан, умінням відхилитися від звичного способу дій. Ситуація музиканта-імпровізатора може бути розцінена і з позиції діалогу, його різних форм – від мовлення від автора (внутрішня комунікація) до полілогу (колективні форми імпровізації, побудовані за моделлю зовнішньої комунікації).

Механізм діалогу закладений в засадах музикування концертного типу, а першоджерелом його постає камерна музика, до якої за своєю природою належить імпровізація. Характеризуючи камерність як принцип музичного мислення, Т. Адорно порівнює дії учасників камерного ансамблю зі стихійною конкуренцією в економіці, де для її успішного функціонування повинен бути дотриманим принцип «чесної гри» (англ. *fair play*) [93]. У діалозі учасників колективної імпровізації це проявляється через «фігуру замовчування», вміння музиканта «постати в тіні», дати висловитися іншим учасникам ансамблю.

Як засвідчує практика джазових імпровізацій, камерна рівнопотенційність партій поєднується в них із концертним за виитоками лідерством одного з учасників, який задає тон іншим, виступає ініціатором, що визначає, зокрема, нову, непередбачувану ситуацію, вирішувати яку доводиться в екстремальних умовах при жорсткому дефіциті часу.

Ансамблева імпровізація, до якої відноситься більшість джазових, відрізняється особливими вимогами до її учасників, які повинні володіти такими якостями, як спритність, винахідливість, дотепність, швидкість реакції, здатність до адекватної орієнтації в часі та просторі.

Слід особливо підкреслити, що для успішної реалізації імпровізаційного задуму, необхідним є встановлення певної конвенції між його учасниками, а також між ними і публікою. Згадані вище дослідники феномена імпровізації як комунікативної системи особливо наголошують на природу її мови. Саме в сфері мови закладена, на думку дослідників, принципова відмінність імпровізації від композиції. Композитор первісно висловлюється «своєю мовою», присвоєною або винайденою, а його твір не потребує будь-яких узгоджень (конвенцій), а може лише інтерпретуватися як «готовий» текст. В імпровізації як «усному жанрі» такі узгодження принципово необхідні, оскільки в ній саме мова «керує музичною поведінкою партнерів по грі» [4].

Засоби мови імпровізації в цілому такі ж, як і в композиції. Вони виразнюються на трьох масштабних рівнях сприйняття форми – від фонем і морфем (у музиці – «тонем»), крупніших синтаксичних одиниць – музичних слів і синтагм (фраз, речень, тем-періодів) – до форми в цілому. Знаки мови імпровізації повинні бути зрозумілими всім учасникам імпровізаційного процесу як комунікативної системи, включаючи реципієнтів (слухачів).

Аналогії мови музичної імпровізації з вербальною мовою, які часто наводяться, є зовсім не випадковими. Музика у багатьох вимірах виникала як інтонаційний аналог словесності, що в модифікованому вигляді

розповсюдилось і на «чисту» інструментальну сферу музикування, засновану на багатофункціональності інтоном – одиниць музичного смисловираження, інтонаційних формул, котрі, проіснувавши певний час, втрачають свою актуальність, застарівають, потрапляють в зону переінтонування, або на певний час зовсім щезають з ужитку.

У рамках таких інтонаційних парадигм установлюються нормативи комбінаторики жанрових і стильових знаків мови імпровізації, які можна об'єднувати в один спосіб і неможливо – в інший, що і складає сутність виконавської парадигми, прийнятої учасниками імпровізаційного процесу [4]. Специфіка музичної мови, її полісемантичність виявляється першорядно саме в імпровізації, від якої й походить мистецтво композиції. Існуючі у мистецтвознавстві численні порівняння музики і ліричної поезії зовсім не є випадковими – в обох випадках «словник» смисловираження складається із спеціально підібраних і властивих саме даному тексту одиниць, які поза цим текстом або зовсім не вживаються (наприклад, неологізми), або вживаються в інших значення і функціях.

Такі «метаморфози» музичного чи вербального тексту в найбільшій мірі притаманні композиціям, але їхнє коріння теж лежить в імпровізаціях. Порівнюючи композицію, спрямовану на результат, об'єкт, з імпровізацією як процесом, можна виявити і їхню спільність, яка характеризується як інтерпретація, але розуміється по-різному. Інтерпретація композиторського твору подібна до нового перегляду живописного полотна, скульптури, архітектурної споруди; імпровізація, будучи в широкому сенсі інтерпретацією, являє собою одноразовий процес. Виразові засоби, що використовуються імпровізаторами, обираються з переліку тих, які «або вже укладені в певну стійку систему», або «перебувають усередині кордонів, про які є домовленість перед самою грою» [4].

Виникає парадоксальна ситуація: мистецтво імпровізації, засноване на спонтанних інтенціях, більше тримається за канон і тяжіє до певної стандартизації, ніж композиція, в якій стійкість форм завжди пов'язана з

стремлінням до новацій, художнього відкриття. Створювані композиторами та імпровізаторами тексти докорінно відрізняються один від одного за ціннісно-естетичними критеріями.

Музичне сприйняття, орієнтуючись ситуативно на ці дві «естетики», детермінується установками історико-стильового порядку. Сучасний же слухач, надає перевагу установці «на стиль», а не «на твір». Імпровізація перебуває тут в зоні установки на стиль і виявляє свою особливу естетико-комунікативну природу в мистецтві джазу як мегаявища всесвітньої музики, інтонаційної ідеї сучасності (О. Маркова [44]), де на новому витку еволюційної спіралі відроджується в повному обсязі атрибутика даного виду музикування.

2.2. Джазова імпровізація та її видова стилістика

Отже, джазова імпровізація являє собою екстраполяцію констант і змінних значень імпровізації в музиці на мистецтво джазу. Тут слід виокремити два можливі підходи до досліджуваної проблеми:

- 1) дедуктивний, похідний від загального до конкретного, тобто від загальних законів імпровізації як процесу виконавсько-композиторського мислення, до його конкретних реалізацій на рівні стилістики джазових текстів [15, 183];
- 2) індуктивний, сенс якого полягає в орієнтації на конкретні зразки з подальшим виведенням їхніх граматичних властивостей – правил імпровізації як музично-мовного феномена.

Співвідношення цих двох підходів виявляється різним при дослідженні традиційного і вільного джазу та залежить від матеріалу – «комунікативної компетенції імпровізатора» [2, с. 163]. Якщо в традиційному джазі провідну роль відігравали правила побудови імпровізації – граматики мови, які «не рекомендувалося порушувати», то вільний джаз відзначається «низьким ступенем граматичності мови», збагачуваної індивідуалізованим «мовленням». Комунікативна компетенція

імпровізатора реалізується як його «послання» до слухачів, в якому «транслюється» не зміст музики як такий, передусім, образний, а лише «міра впорядкованості, складності тексту» як певної послідовності «сигналів, натяків, приписів, “ключів” до декодування інформації» [там само].

Зрозуміти імпровізацію джазмена в повному обсязі адекватності практично неможливо, оскільки для цього необхідно перебувати ніби всередині стилю. В іншому випадку реципієнти будуть перебувати в «зоні шуму» – так називаються в теорії комунікації «перешкоди, що виникають при розкодуванні тексту» [2, с. 164].

Разом з особливостями комунікації, джазова імпровізація містить і особливий соціологічний підтекст, який визначається Т. Адорно як «естетичне подвоєння» [92, с. 37], коли продукт творчості джазменів-імпровізаторів відразу ж стає предметом купівлі-продажу в шоу-індустрії.

Таке стильове тиражування, характерне для культури шлягеру, певною мірою завжди присутнє в джазовій імпровізації, що виноситься на масову аудиторію через ЗМІ і звукозапис. Це і мав на увазі Т. Адорно, кажучи про джаз як про «легку музику», в якій «знамениті формули» його різних етапів, такі, як *swing, bebop, cool jazz* – «одночасно і рекламні гасла, і віхи поступового засвоєння його офіційною культурою» [92, с. 37].

Джазова комунікація – «проблема міждисциплінарна, що перебуває на стику музикознавства, семіотики, соціолінгвістики, теорії інформації та психології»; її слід розглядати, виходячи з першого етапу, що відноситься до «відправника», тобто, до імпровізатора, – етапу кодування, яке означає «перетворення первинної творчої ідеї в реальне музичне повідомлення» [2, с. 164]. Це і є «комунікативна компетенція» імпровізатора, в якій домінантною складовою постає «мовна компетенція» (термін, запозичений Ю. Барбаном із лінгвістики).

У екстраполяції на джаз це означає знання імпровізатором мовного коду, носієм якого він повинен бути початково, а також «естетичних наслідків» його залучення, розуміння якого настає з формуванням навичок

– «умінь, набутих шляхом досвіду» [там само]. У комунікативну компетенцію джазмена-імпровізатора входить і знання «кодових репертуарів», тобто його здатність до кодового переключення у вигляді «зміни стилів». Упроваджуючи це поняття, Ю. Барбан пов'язує творчість «відправника» джазового повідомлення з його сприйняттям, відзначаючи, що адекватність останнього «прямо пропорційна ступеню збігу репертуарів музиканта і слухача» – дослідник іменує це «репертуарним інваріантом» [2, с. 165]. Останній виникає, в свою чергу, на основі «прийнятності висловлювань» адресанта стосовно тезауруса адресата як сукупності його духовного досвіду, «просторового виміру процесу пізнання» [32, с. 14].

У джазовій імпровізації просторово реалізується феномен антиципації, що означає в психології здатність (в найширшому сенсі) діяти і приймати певні рішення з певним часопросторовим випередженням щодо очікуваних, майбутніх подій [5]. Стосовно джазової імпровізації механізм антиципації є таким:

- 1) підсвідоме формування у імпровізатора мікровипереджаючої передчутності;
- 2) рухова готовність до звукової реалізації цієї передчутності за допомогою необхідних ігрових дій. Моторно-ігрові складові імпровізації одночасно і «чуються», і «проговорюються», на підставі чого в даній дисертації пропонується наступне визначення: джазова імпровізаторська антиципація є процесом просторово-звукової реалізації слухових передчутностей, інакше кажучи, «чутності-промовляння» музикою.

Тут у нагоді імпровізатору стають «знаряддя» його мислення – музичні інструменти, що входять у коло створених людством «екстатичних машин». Тому в поняття комунікативної компетенції джазмена-імпровізатора входить цілий перелік моментів, пов'язаних із тим, що, «... перш ніж перетворитися в музичне повідомлення, в чутну акустичну

даність (імпровізацію), воно піддається потрійній специфічній обробці і контролю: на можливість, допустимість і здійсненність» [2, с. 165].

В авторській розшифровці ці три поняття означають:

- «можливість» безпосередньо пов'язана з мовною компетенцією та її граматичними правилами, які відносяться до конкретної (джазової) музичної мови;
- «допустимість» означає естетичний аспект імпровізації, що залежить від її відповідності стилістичним нормам, культурним традиціям і соціальної доцільності;
- «здійсненність» є функція, що визначається психофізичною і технічною компетенціями джазмена-імпровізатора з урахуванням його особистої майстерності та можливостей інструмента.

Одним із ключових питань в соціоніці джазової імпровізації є слухацька розшифровка наявних у ній музичних «подій». Якщо в композиції, яка зафіксована в нотному тексті й озвучується в «незліченній множинності інтерпретацій» (за Віктором Москаленком [54]), процес осмислення образного змісту представлений сукцесійно, в певній часовій розміреності, то імпровізація сприймається симультанно, немов одночасно, через звукомоторні імпульси, що миготять і змінюють один одного, які можуть чергуватися, «нанизуватися» один на одного, повертатися знову, обіграватися з різних сторін, повторюватися, тощо. В обох випадках семантикоутворюючі функції виконують змісти жанру, стилю, форми, що наділені в композиції та імпровізації своїми особливостями.

Тому, говорячи про семантику джазової імпровізації, слід керуватися положеннями сучасної теорії музичного змісту, вивчення якої лежить на перетині герменевтики та семантики. При чому всі ці три дисципліни відносяться до Новітнього часу (XX – початок XXI століть), в якому формувався та еволюціонував джаз, а паралельно здійснювалося й осягнення його змісту – початково на рівні тлумачення (без належної теоретичної опори, емпірично), згодом із підключенням семантики

(зародження і розвиток джазології), нарешті – в плані безпосередньо теорії змісту.

Враховуючи дану хронологію стає зрозумілим, чому Ю. Барбан, кажучи про джазову імпровізацію як про «полівалентний» феномен, спирається на дані семіотики (його нарис датований 1987-м роком). Ключовим пунктом для автора є осягнення семантики джазової імпровізації за критеріями «музичних діалектів», до яких він зараховує стилі і напрямки джазового мистецтва, що є більш (бібоп – кул) або менш (мейнстрім – авангард) спорідненими; на думку автора, за інваріант тут можна вважати мову новоорлеанського стилю [2, с. 174 – 175].

Розвиваючи цю думку, дослідник зазначає, що в джазовому тексті наявні як «семантичні», так і «несемантичні (синтаксичні)» елементи. До перших відносяться не власне мотиви або фрази, як у композиції, а «інтонемами», що розкривають мовленнєве походження повторюваних звукових одиниць; до других – суто акустичні (звукорядні) феномени [2, с. 175]. Відзначимо, що ці елементи амбівалентні за своїм значенням у різних стилістичних контекстах; наприклад, звукові «точки» можуть ставати інтонемами в фрі-джазі, що послуговується технікою пуантилізму.

У джазовій імпровізації в особливому специфічному втіленні діють екстра- та інтромузичні мовні знаки, причому, чим «елітарніше» джаз, тим більше в ньому перших і менше других. У цьому відношенні той самий фрі-джаз парадоксально зближується з академічною фугою, в якій, наявний особливий сюжет, що складається в результаті комбінаторики елементів музичного тексту, котрі стають «персонажами» звукового «дійства».

Семантика джазового імпровізаційного тексту складається з двох пар значень – «зміст – форма», «план змісту – план вираження», причому «зміст» у такому випадку мислиться як «монокатегорія», що охоплює всі елементи художнього цілого – від світоглядних – до виключно технологічних. Це стосується не лише композиції, а й імпровізації, причому – в більш значній мірі.

Сутність джазової імпровізації, як уже зазначалося, полягає в її процесуальності, принциповій непередбачуваності кінцевого результату, повному підпорядкуванні одиниць тексту змістовному «задумом-втіленню» в сінкрезисі ноуменальної і феноменальної складових. Невипадково саме в США – на батьківщині джазу – наприкінці ХХ століття виникла теорія під назвою «нове музикознавство», представники якого – Сюзен МакКларі / *Susan Kaye McClary*, Лоренс Крамер / *Lawrence Kramer*, Роуз Субботник / *Rose R. Subotnik* – намагалися відійти від традиційних алгоритмів дослідження нотного тексту до безпосереднього сприйняття музики.

Як видається, знаменита гегелівська формула «зміст розгортається в формі» найнаочніше розкривається в джазовій імпровізації, де здійснюється послідовне чергування компонентів смислу, реалізованих через рух форми, що фіксується поняттям «конкреція», висунутим ще Віссаріоном Белінським.

У такий самий спосіб поєднуються і складові семіотичної пари «план змісту – план вираження», що стосується і джазової імпровізації, де перше означає «внутрішній зміст, що не має мови», а друге – «зовнішній зміст, що має яку-небудь мову». Якщо розвинути це міркування в поширенні на форму музичного тексту (як композиції, так і імпровізації), то, за Людмилою Шаповаловою [85], в редукованому варіанті носіями «внутрішньої» змістовної форми є драматургічні «події», увиразнені через жанри, а «зовнішньої» – синтаксичні та фактурні (граматичні) структури мови.

У джазовій імпровізації акцент ставиться на зовнішніх проявах змісту, а його внутрішні закономірності найчастіше залишаються «за кадром» і домислюються слухачами на основі їхнього індивідуального тезауруса. Імпровізація в джазі постає як цілісний, внутрішньо недиференційований одиничний продукт, який початково уже поєднує твір і виконання, тобто не передбачає інтерпретації, закладеної в ньому самому.

Джазовий імпровізаційний твір є змістовним у тих самих параметрах, що і композиторський опус і включає наступні компоненти:

- 1) музики загалом;
- 2) історичної епохи;
- 3) національної художньої школи;
- 4) музичного жанру;
- 5) музичної форми;
- 6) композиторського стилю;
- 7) окремого твору;
- 8) виконавської інтерпретації;
- 9) музичного твору в сприйнятті слухача.

Підкреслимо, що у даному випадку йдеться про академічне мистецтво, адже фольклорна традиція та царина популярної музики, засновані на імпровізації – відповідають цій схемі лише з певними поправками. Для джазу з наведених вище рівнів значущими є: перший (його можна назвати поліпластовим), другий (історичний), третій (національний, частково – «шкільний»), четвертий (жанровий) і п'ятий (рівень форми).

Замість рівня композиторського стилю в джазі представлений імпровізаторсько-виконавський стиль, а особливого значення набуває підсумковий результат – джазовий твір. Рівень виконавської інтерпретації в джазовій імпровізації набуває зовсім іншого смислу, ніж в академічному пласті, оскільки інтерпретується не твір, а естетичні та граматичні моделі-правила, за якими він будується («виконання-імпровізація», за Богданом Стецюком [70, с. 5]).

У джазі як мистецтві демократичної генези ключову роль відіграє «творчість слухача». Ця сфера змістовного комплексу музики у джазовій імпровізації суттєво відрізняється від академічного мистецтва, хоча і має з ним спільні витоки. У джазовій комунікації спеціальний зміст доступний у повному обсязі лише самому джазмену-імпровізатору і знавцям джазу. Це не означає, що мова джазу не несе в собі інформації для «невтаємничених»,

тобто, не обмежується спеціальним змістом. Адже музично-виразові засоби можуть приносити задоволення і відчуття радості вже самі по собі, що підтверджується прикладами з класичного мистецтва. Закони краси діють як в академічному, так і в джазовому творі, виявляючись, по-перше, як архітектонічна довершеність (співмірність, гармонійність, упорядкованість, краса форми), по-друге, як виконавська майстерність (віртуозність у подачі звукового матеріалу).

У джазі неспеціальний зміст (як і в академічному мистецтві) може як узгоджуватися, так і не узгоджуватися зі спеціальним. Джазова імпровізація завжди залишається в рамках камерно-ліричного, емоційно-віртуозного, навіть у дечому «спортивно-змагального» висловлювання від імені виконавця-творця музичного тексту. В його рамках важко виокремити художньо-образні антитези, наприклад, поєднання героїчного пафосу і лірики з красою гармонічних сполучень у другій частині Бетховенської *Appassionata*.

Особливо значущим є те, що з трьох сторін музичного змісту – емоційної, зображальної і символічної – для джазової імпровізації обов’язковою й неодмінною є лише перша. У ній немов не вистачає часу для вибудовування асоціацій з предметним світом, а також напрацювання «конвенцій» як атрибута знакової символіки. Разом із тим, тут усе залежить від специфіки певного джазового стилю, його естетико-технологічних норм-парадигм, що особливо увиразнюється на рівні персоналій.

В умовах зближення імпровізації і композиції предметний і символічний рівні змісту можуть також відігравати доволі помітну роль, забезпечуючи, передусім, такі функції сприйняття музичного твору (зокрема, програмного), як сповіщувальну і корелюючу (Любов Кияновська [35]). Як зразки тут можна назвати програмні авторські твори джазменів-піаністів – Чік Копія (альбом *Portraits* із п’єсами *Krakow*», *Casablanca*», *Blue Monk*»), Вадима Неселовського (альбом *Music for September* із

п'єсами-картинками «*Spring Song*» і «*San Felio*»); п'єсу-імпровізацію українського джазового трубача Дмитра Бондарєва «*Detroit*» тощо.

Сюди ж відносяться і п'єси предметно-зображального та символічного змісту, створені джазменами-саксофоністами – Дж. Колтрейном (альбом і однойменна п'єса «*Giant Steps*», портретна замальовка «*Naima*»), С. Роллінзом (альбом «*Saxophone Colossus*», п'єса-дует «*Tenor Madness*» із Дж. Колтрейном) та іншими майстрами.

У джазовій імпровізації, на відміну від строгої логіки академічної композиції, з двох типів музичних емоцій – «міметичного» та «енергетичного» – переважає другий. Джазова імпровізація не копіює реальні емоції, а узагальнює їх у певних гіперемоціях, сенс яких розкривається через:

- 1) *invention* (лат. вигадка, винахід) – оригінальну комбінаторику прийомів імпровізаційної гри в поєднанні з високим рівнем виконавської техніки;
- 2) віртуозністю (лат. *virtus* – звитяга, талант) як головним змістовним знаком цього мистецтва, сенс якого Астор П'яццолла / *Ástor Piazzolla* втілює у формулі «сучасна музика повинна бути легкою для сприйняття і складною для виконання».

Обидва типи емоційного змісту джазової музики, які можна означити як *cool* і *hot*, демонструють ту полярність, що є характерною взагалі для музики Новітньої часу з її естетикою контрастів-антитез. Джаз, підкорюючи слухачів високим рівнем технічної майстерності імпровізаторів-виконавців, в емоційному плані залишається більш відкритим, ніж академічна музика, що пов'язано з його «третьопластовою» генезою. У даному вимірі він є більш «зображальним», аніж академічний пласт, і нагадує по естетиці і поетиці дитячу музику в її первісному значенні «предметної гри» (Є. Чорна [83]) (від давньогр. «пайдія» – дитяча гра, забава), перехідного в «гру музичну», в якій зберігаються відтінки вихідного емоційно-ігрового стану.

Ігрова природа джазової імпровізації тісно пов'язана з ще одним змістовним феноменом, означуваним як «тема». У джазовому лексиконі міцно вкоренилися такі поняття, як «тема-стандарт», «*evergreen*», «авторська тема». За аналогією з академічною теорією музики, в джазології, зокрема, українській (праці Володимира Симоненка [69], Вадима Олендарьова [59], Олени Воропасвої [10], Сергія Давидова [15], Богдана Стецюка [71]). Згідно з останніми, «тема» в музиці постає не тільки як компонент твору, зокрема, та ж тема-стандарт у джазі, а і як одиниця змісту, яка може відображувати особистість автора, події його життя, стани природи, захмарні простори, об'єкти науки та інших видів мистецтва.

«Тематичний зміст» джазових імпровізацій є не менш розмаїтим, аніж в академічному пласті музики. Це втілюється, зокрема, в жанровому змісті джазових творів, що включають, як і в академічному пласті, тематику *memory*, музичного приношення, музичної присвяти (зразки – «*Bud Powell*» ЧікКорія, «*I Remember Clifford*» Бенні Голсона, «*Dear John*» Фреді Хаббарда, «*Airegin*» Санні Роллінза – дзеркальний варіант слова «*Nigeria*», згадана вище «*Naima*» Дж. Колтрейна). У коло тем, представлених в альбомах джазменів-саксофоністів, входять і програмні «ліброжанри» (термін Гражини Дауноровічене [113]), наділені часто символічним або іронічним підтекстом («*Bird and Diz*» Ч. Паркера, «*Blue Train*» Дж. Колтрейна, «*Sonny Plays for Bird*» С. Роллінза, «*Pilgrimage*» М. Брекера, «Сюїта про гріхи» і «*Red Dragon*» Артема Васильченка, «*The Way I Hear*» Богдана Гуменюка).

Особливу змістовно-тематичну лінію репрезентують і джазові стилі – бароко-джаз, романтик-джаз, «третя течія», джаззінг, латін-джаз, фолк-джаз. Широкий спектр тематичних значень представлений у джазовій сюїті, де жанрові узагальнення (прелюдія, вальс, інтермецо, балада, боса-нова і т. д.) можуть поєднуватися з конкретизованими темами-образами («мрія», «гра», «море», «сон» тощо). Тематичне розмаїття, яке складає в потенціалі змістовний комплекс джазової імпровізації, означається в джазології

поняттям «поетична інформація», функція якої полягає в «наданні створеному імпровізатором музичному артефакту статусу витвору мистецтва» [2, с. 175–176].

Слід зазначити, що в більш «легких» жанрах (сюди зараховується весь традиційний джаз) панівною є не поетична інформація, а експресивна, ідеологічна, дидактична, а власне поетична інформація «виникає як наслідок співвіднесення музичного знака з якимось позамузичним ідеально-експресивним денотатом – у вигляді будь-якого роду інтелектуальної, духовної або емоційної реакції» [2, с. 176]. Рівень інформативності джазового тексту залежить від ступеня складності мови, що і визначає відмінності двох основних джазових епох – свінгу і бібопу.

Джаз, як і будь-яка інша музика, відзначається особливим характером зв'язку знака (реально існуючого елемента тексту) і денотата (уявного уявлення про знак): «у музиці знак первинний, а денотат вторинний» [2, с. 176]. У джазовій імпровізації як процесі переростання виконавського образу-денотата в дану мить створюваний знак-текст виникає особливий тип комунікації в системі «імпровізатор-реципієнт». Справа в тому, що технологічні (динамічні і темпові) «характеристики джазового фразування неминуче викликають у слухачів емоційну реакцію, подібну до їхньої реакції на певні людські рухи тіла або (...) м'язові чи психічні напруження, що виникають у певних побутових, культурних, еротичних ситуаціях» [2, с. 177].

Подібні асоціації характерні, зокрема, для «старого» джазу, який наділений, фактично, «жанровим (побутовим) характером», у той час, як у «новому» джазі індекси значень виявляються більш розмитими, оскільки в ньому на першому плані опиняється стильове першоджерело, перш за все, індивідуально-імпровізаторське [2, с. 178]. У традиційному джазі слід враховувати і функціональну сторону втілюваних жанрів, яка визначається місцем виконання і складом учасників, а також такі індексації, як етнічна,

расова, що в значно меншій мірі є характерним для нового джазу з його дещо «розмитою» жанровою сигніфікацією.

Жанровий («старий» джаз) і стильовий («новий» джаз) комплекси створюють привід і для ряду інших змістовних асоціацій, в переліку яких «духовні пошуки», «соціальний протест», «расова дискримінація», «епатаж традиціоналізму», «відмова від соціальної та естетичної гармонії», «психологічний стриптиз» [2, с. 178]; сюди ж підключається і «модальна інформація» – уявлення слухачів про особистість імпровізатора, через яку в кінцевому підсумку транслуються всі інші знакові комплекси – як когнітивні (пізнавальні), так і афектні (експресивні), причому центральним компонентом останньої постає свінг, наділений «здатністю пригнічення когнітивної інформації» [2, с. 180].

Узагальнюючи, автор цієї класифікації вибудовує ієрархію співвідношень двох типів інформації в джазових стилях [2, с. 180], відзначаючи:

- 1) домінування експресивної інформації в старому джазі;
- 2) паритетну їхню опозицію у вільному джазі;
- 3) превалювання когнітивної інформації в мистецтві вільної імпровізації (часто, але не завжди).

Такі співвідношення відображують «полюси» музичного модусу, котрий охоплює в діяльності джазмена-імпровізатора смисловий діапазон від «стану душі» до «стану світу», що наразі і являє собою зміст кожної видатної імпровізації. Як видається, на цій основі в модусі джазової імпровізації виникає певний семіотичний симбіоз – «імпровізатор = імпровізація». Слухач при цьому завжди співвідносить свої знання про імпровізатора зі створюваним ним звуковим текстом.

У колективній формі джазової імпровізації виникає ще один аспект семантики – регулятивний, що виконує контактну функцію, поширювану і на слухачів, що містить «відомості процедурного характеру про етапи імпровізації», а також «забезпечує зв'язок між членами ансамблю»; ця

інформація передається «парамовними і псевдомовними (немузичними) засобами» [2, с. 182].

Сенс джазової імпровізації можна вивести з лінгвістичної формули «значення є застосування», що розкривається «як інтерпретація реального музичного висловлювання, мовного застосування (музичного мовлення)» [2]. І далі: «Сенс імпровізації – це зовнішні і внутрішні функціональні зв'язки її “живої”, реальної структури, логіка й особливості цих зв'язків» [2, с. 183]. Слід ураховувати і той факт, що будь-які музичні значення формуються як «мережа» слухацьких інтерпретацій [там само], в зв'язку із чим смисл імпровізації є процес спільної творчості учасників комунікації – імпровізаторів (творців) і слухачів (естетичних «споживачів» і «оцінювачів»).

2.3. Саксофонна імпровізація в джазі: параметри фактури і синтаксису

Загальні засади теорії джазової імпровізації повинні бути доповнені аспектом інструментально-видової стилістики. Йдеться про стилі інструментів, на яких здійснюється імпровізаторський процес і які своїми звукообразами істотно впливають на його естетику та поетику. Серед них одним із провідних є саксофон – музичний інструмент, який напрямую асоціюється з джазовою імпровізацією та наскрізно пронизує всю її історію.

Попри значну кількість праць по джазу, про які йшлося раніше, інструментально-видова специфіка джазового саксофона, представлена творчістю видатних джазменів-саксофоністів, досліджена далеко не повністю. Відомості про джазову саксофонну імпровізацію зосереджені в двох напрямках вивчення цього мистецтва – органологічному (джазовий інструментарій та його застосування – сольне, ансамблеве, оркестрове) та персональному (портрети видатних джазових саксофоністів, виконані, як правило, в оглядово-публіцистичному жанрі).

Комплексної праці яка б об'єднувала обидва зазначених напрямки стосовно саксофона досі не створено, що визначає наукову новизну пропонованого в даній дисертації підходу до досліджуваної проблеми. Для її розкриття слід передусім звернутися до більш загальних питань, що стосуються двох сторін «образу» саксофона в джазі. Перший із них пов'язаний зі здатністю цього специфічного, мелодичного за своєю природою інструмента передавати різні відтінки людського голосу і втілених за їх допомогою емоційно-психологічних станів, тобто набувати якості семантичного універсалізму.

Історичний шлях саксофона як одного з найбільш затребуваних інструментів джазової імпровізації був доволі звивистим і тернистим, особливо, щодо суспільного визнання з боку консервативно налаштованої публіки. Популярність цього інструмента, що багато в чому зобов'язана джазу, мала і свій зворотній бік. Як зазначає, слідом за Г. Берліозом, Дмитро Максименко, ще в 20-ті – 30-ті роки минулого століття через незвичайні видозміни звука «... всі не соромлячись обмовляли його, зробили з саксофона інструмент, винний у всіх непристойних звучаннях» [43].

Специфіка джазового саксофонного саунда, справді, полягає в інструменталізації експресивних вокально-декламаційних інтонацій, похідних, у першу чергу, від блюзу з його меланхолією й «естетикою плачу». Особливо яскраво і з ще більш значною, ніж у джазі, мірою епатажності це проявляється у залученні саксофона в рок-музиці, що здійснила зворотний вплив на джаз, що її породив.

Як зазначається в джазології, рок-саксофоністи зазнали значного впливу електрогітари, що призвело до цілого ряду особливих ефектів у вигляді різкої атаки й інтенсивної подачі звука, включення особливих аплікатурних ефектів, різноманітних прийомів глісандо і вібрато, ефекту *growl* (англ. – гарчання, хрипіння). До цього додавався цілий набір спеціальних пристроїв – звукознімачі, пристрій луни, октавні подільники,

педалі «*wah – wah*», фленджери, що забезпечували ефект гри в унісон декількох саксофонів, а також синтезатори.

Все це в сукупності дозволяє визначити саунд саксофона як «парадоксальний» – за аналогією зі скет-вокалом, де, поряд з імітацією інструментальних звучань (Луї Армстронг, Боббі МакФеррін / *Robert «Bobby» McFerrin* та інші), використовуються також неінструментальні – мовленнєві, «окличні» (О. Федорченко [82]). Темброво-артикуляційне розмаїття, властиве саксофону, визначається при виведенні його органологічних характеристик із діалектики пари понять «специфіка – універсалізм», де діє закон «поглиблення-подолання», коли універсалізм інструмента є не що інше, як поглиблення його специфіки, що переходить у свою протилежність – розширення його універсальних властивостей.

Джазові саксофоністи послідовно і неухильно втілювали цей закон на практиці. Орієнтуючись на типові властивості саксофонного саунда, його специфіку, вони просувались шляхом її подолання, для чого було потрібним впровадження до мовлення інструмента цілого ряду прийомів, запозичених з інструментальних (фортепіано, вже згадувана електрогітара, інші духові та струнні інструменти) і вокальних джерел.

Як наслідок складався фактурний стиль саксофона, що слугував основою для імпровізації. Наявність у кожного інструмента властивої лише йому одному фактури – ключовий момент, який дозволяє визначити тембросемантику саксофона як стильове явище. У виконавському музикознавстві вже є прецеденти вживання поняття «фактурний стиль інструмента». Є навіть його визначення, запропоноване О. Жерздевим щодо музики для гітари: фактурний стиль є «... сукупність просторово-звукових властивостей “акустичного образу” інструмента (тембр, звуковидобування), яка виступає в якості інтонаційної детермінанти створюваної для нього і виконуваної на ньому музики» [22, с. 9].

Дане формулювання можна прийняти як базове і для фактурного стилю саксофона, з урахуванням відповідних поправок на такі дві обставини:

- 1) мелодичної природи саксофона, фактура якого є принципово монофонічною і може містити лише приховане багатоголосся, а також гармонічну фігурацію (не рахуючи нетрадиційних прийомів гри гармонічними інтервалами та акордами);
- 2) особливості імпровізаційного процесу, який відрізняється як від композиторського «результату», так і від виконавської «інтерпретації».

Для імпровізації на саксофоні особливо важлива його «фактурна інтонація» (термін Марії Борисенко [8]) – ядро його фактурного стилю як просторово-часового феномена, реально існуючого для сприйняття. Йдеться не про фактурне оформлення композиторської чи імпровізаторської думки, а про свого роду фактурний ноумен – компонент музичного мислення, що виводить імпровізацію на рівень знакової системи з певними структурно-звуковими властивостями.

Якщо звернутися до наявних на сьогодні визначень фактури в музиці, то в них можна віднайти увиразнення трьох тенденцій, властивих для самого цього феномена та його описів у музикознавчому дискурсі. Першу з них означимо як «просторово-конфігураційну», представлену у багатьох найвживаніших визначень, зокрема дисертації Г. Ігнатченка, де фактура мислиться як тривимірний конфігуратор звукової тканини, створюючи у процесі свого становлення особливу горизонталь у вигляді змін своєї побудови [26, с. 12]. Для саксофонної фактури провідним компонентом є горизонталь, а вертикаль і глибина постають лише як наслідки мелодичних процесів в їхній сукупності з виконавською атрибутикою – динамікою, артикуляцією, агогікою.

Другу тенденцію визначимо як «процесуально-динамічну», що втілено у визначенні Г. Ігнатченка: «Фактура є рухома і з певною мірою

інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь у вигляді фактурного розвитку – його функцій, етапів та взаємозв'язків із синтаксичними структурами [26, с. 6]. Тут як домінантні виступають одиниці горизонталі – «фактурно-структурні компоненти» (термін Г. Ігнатченка [26, с. 7]), що мають відношення як до фактури, так і до синтаксису. У саксофонній імпровізації вони завжди присутні як базові мотиви-патерни – цілісні структурно-фактурні утворення, що втілюють одну й ту саму образно-смыслову «деталь» створюваного імпровізатором звукового тексту.

Третю тенденцію в трактуванні музичної фактури можна означити як «виконавську», представлену в визначенні В. Москаленка: «Фактура – художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється при взаємодії її елементів» [55, с. 58]. Одиницею (елементом) виміру тут є лінія-голос, що розуміється у двох значеннях:

- 1) широкому – як художня цілісність, що втілює образи творця і виконавця музики, а в імпровізації – їхній первинний симбіоз;
- 2) вузькому – як пласт фактури, компонент фактурної вертикалі. Для саксофонної джазової імпровізації вагомими є ці обидва значення – метафоричне («голоси» імпровізатора та інструмента) і структурне (фактурні голоси, в даному випадку – приховані, що виникають у партії мелодичного інструмента).

Фактурний стиль джазового саксофона визначається, крім указаних тенденцій, виконавською атрибутикою – засобами виконавської експресії – динамікою, артикуляцією, агогіки, спеціальними прийомами звуковидобування, що входять в фактурний комплекс як композиції, так і імпровізації. Сюди відноситься і такий типовий для джазу ритмо-синтаксичний прийом, як фразування *off-beat* – зміщення акценту з першої і третьої на другу і четверту долі такту, що є протилежністю академічному *on-beat* і забезпечує особливу експресивність джазового саксофонного саунда.

Продовжуючи розгляд особливостей фактури в саксофонній джазовій імпровізації, варто зупинитися на ще одному загальному моменті, що стосується питання дослідницької методології: а чи є взагалі фактура в джазовій імпровізації? З точки зору академічної теорії музики, орієнтованої на композицію, в імпровізаційних формах музикування фактура як така відсутня, оскільки виключається її провідна ознака – обробка матеріалу, в якості якої постає музична тканина.

Роль фактури як просторового організатора музичної тканини, який вступає в дію при остаточному оформленні музичного (нотного) тексту, як в композиції, в імпровізації переосмислюється і постає в зворотному часовому напрямку. Створювана імпровізатором звукова тканина не є фактурно аморфною; вона *a priori* підпорядковується певним принципам організації та обробки, котрі пов'язані з жанровим і стильовим змістом теми імпровізації, що розуміється і як ідея, і як структура.

Якщо розглядати звукові компоненти музичної тканини в контексті фактурних стилів інструментів, то вимальовується доволі чітка загальна картина, яка визначається С. Давидовим як «фактуроутворення в джазі» [17]. Автор має на увазі фортепіанний джаз, проте запропонована ним класифікація трьох принципів організації фактури в джазовій імпровізації поширюється й на інші джазові фактурні стилі, зокрема, саксофонний.

Перший принцип, слідом за С. Давидовим, визначимо як «специфічний». Він базується на типових для того чи іншого інструмента інтонаційних формулах (найменших смислових одиниць текст), характерних, у даному випадку, для традиційного джазу, де вони і виформовувалися. Звідси і назва принципу – «специфічний», тобто притаманний саме для джазу, його фактурних інтонацій.

Другий принцип визначається як «специфізований» і полягає в використанні ритмоформул, що походять у генезі від фольклору або від інших музично-творчих видів, адаптованих у джазі.

Третій принцип визначається С. Давидовим [17, с. 9] як «трансдукційно-редукційний» і полягає в запозиченні джазовою практикою фактурних формул з академічної музичної літератури.

Фактурні формули, в свою чергу, розміщуються в часі, утворюючи «матеріальну складову» синтаксичного розгортання, для якого в джазі найбільше підходить термін «фактурно-структурні компоненти» (Г. Ігнатченко [26]), що означають одиниці імпровізаційного тексту. Адже фактура в музиці, як і музична форма (синтаксис), перебувають у процесі становлення, що втілюється в мистецтві створенням комбінацій звуків, розгорнутих у часі, які утворюють певний просторовий звуковий ланцюжок подій, немов би семантичний «слід». Це відображується через синтаксичну структуру, що розуміється, виходячи з самого значення слова (лат. *syntax* – складання, координація, порядок), як складання тексту, в тому числі і музичного, з окремих одиниць (слів, інтонаційних формул), їхнє упорядкування і координацію.

Стосовно джазової імпровізації, зокрема, саксофонної, це означає, що вона «... за необхідністю повинна інтуїтивно піддаватись поділу музикантом на відносно невеликі, однак закінчені семантичні утворення (фрази, речення), перспективне планування побудови яких було б для нього нескладним» [2, с. 167]. Йдеться про одиниці першого масштабного рівня сприйняття форми – мотиви, невеликі фрази, які охоплюються слухом цілком (симультанно, немов одномоментно). В утворенні таких структур точкою відліку є число «7» – обсяг оперативної пам'яті імпровізатора обмежує довжину таких побудов (фраз) 7 ± 2 тонами.

При чому музичний синтаксис в академічній професійній композиції визначається логікою причинно-наслідкових зв'язків, бінарною формулою «стійкість – нестійкість» (перш за все, маємо на увазі ладогармонічну функціональність, що характерна й для традиційного джазу, сформованого на основі тонально-гармонічної системи мажора і мінора з підключення

блюзового ладу та інших форм ладової організації, які походять від фольклору).

Опозиція «стійкість – нестійкість», завдяки своєму зв'язку з низкою життєвих процесів, в ході еволюції музичного мислення семантизувалась, тобто набувала рис знакової системи метарівня. Джаз не міг не відобразити ці процеси, в тому числі і в тому їх вигляді, що стосуються розподілу музично-мовної стилістики на тональну (або домінантно-тональну), модальну, «антитональну».

Семантизація синтаксичних елементів – типове явище для джазу як імпровізаційного мистецтва. Джазовий музикант, здійснюючи імпровізаційний процес за «неписаними» нормами-правилами фактурної розробки тематизму, меншою мірою піклується про синтаксичні структури, звертаючи переважно увагу на семантику задіяваних засобів, передусім, фактурну, тісно пов'язану з жанровістю.

Синтаксис тут виникає немов постфактум, як результат руху фактурно-семантичних інтоном і підпорядковується лише загальним законам музичного формоутворення, серед яких відзначається відома формула Х. Рімана «схожість – розділяє, відмінність – об'єднує» [145]. Традиційний джаз з його регламентованими гармонічно і структурно хорусами типу *A-A-B-A* укладається здебільшого в першу частину цієї формули, а сучасний джаз з його установками на стилістику *free* і *fusion* – в другу. Подібні процеси спостерігаються і в академчному мистецтві, в якому ще на рубежі XIX – XX століть (початок упровадження джазу) виникла кризова ситуація, пов'язана з поглиблено трактованою опозицією «стійкість – нестійкість».

Джаз, головними типовими знаками якого постають імпровізація і новий ритм, з одного боку, динамічний («нестійкий») за своєю природою, з іншого боку, він виявляється статичним («стійким»), стандартизованим синтаксично. Разом з тим синтаксична організація доволі одноманітного та експресивного налаштування є типовою ознакою танцювальної сфери в

межах якої джаз перебував майже весь період своєї традиційної історії (більше п'яти десяти років, аж до появи стилю *bibop*). Синтаксичний парадокс закладено і у самому мистецтві імпровізації, де у розгортанні музичної думки імпровізатора одномоментно поєднуються етапи «статики» і «динаміки», «планування» і «втілення». На думку Ю. Барбана [2, с. 167], вони частково розімкнені у часі і співвідносяться на кшталт вербальної мови та мовлення.

У музиці як мистецтві звуків у часі, головне полягає у безперервності становлення, а тому, імпровізатор, відштовхуючись від ключового музичного образу, наприклад, теми стандарту, одразу, по-перше, модифікує його внутрішній стан, по-друге, вже думає про нове фактурно-тематичне утворення і про його природний зв'язок з тим, що зараз грається або співається. Іншими словами, імпровізація починається відразу, як тільки з'являються її початкові звуки, а не лише потім. Це стосується і тем стандартів, які видатні майстри джазу ніколи не виконують аутентично, а завжди додають до них щось своє, що потім стає їм при нагоді у власне модуляційному процесі.

Тут на перший план знову виступає комунікативна компетентність імпровізатора, у нашому випадку – саксофоніста. Він повинен не лише досконало володіти «набором» ігрових навичок («базисний» ігровий набір), але й володіти ним «автоматично» (регулятивний ігровий набір). Саме останнє є обов'язковою умовою успішного здійснення задач імпровізування як єдності створення, виконання (додамо – і сдування музики, при чому, не тільки своєї, але й чужої). Звідси і беруться сталі норми комунікативної компетентності імпровізатора (в тому числі і саксофоніста). Чим ширше їхнє стильове охоплення, тим більше успіху чекає на імпровізатора у слухачів. Показовим жанром тут є «імпровізація в стилі... (когось з відомих майстрів)».

Повертаючись до професійних правил імпровізації (вони існують окремо для кожного з джазових інструментів), зазначимо ряд суґубо

технічно моментів, які дозволяються імпровізаторові почувати себе впевнено під час демонстрації своїх навичок. У найширшому плані це – дві групи прийомів гри, котрі визначаються як конструктивні (базисні) і регулятивні (про це ми вже писали, зараз лише узагальнюємо) [2, с. 168].

До першої групи входять правила, що забезпечують [там само]:

- 1) наявність в них необхідних засобів музичного мовлення;
- 2) їхній «відбір і утворення»;
- 3) структурну реалізацію «елементарних синтаксичних одиниць», створення на цій основі «граматично і семантично правильних побудов», що виникають на «різних рівнях імпровізаційної цілісності».

Друга група правил (регулятивних) включає [2, с. 168] допоміжні засоби, необхідні для ефективного функціонування колективної імпровізації. Сюди входять:

- 1) маркування етапів імпровізації (початок, продовження, кінець);
- 2) інформація про зміну комунікативної ролі елементів імпровізації (хто «ведучий», хто «ведений»);
- 3) забезпечення взаєморозуміння між учасниками музичної інтеракції, для чого залучаються «псевдомовні» засоби – жести, кивки головою, рухи очей, вигуки та ін.

Синтаксичні правила імпровізації у ній завжди відразу ж «порушуються». Конструктивні (базисні) правила джазової імпровізації, які, по суті, теж є синтаксичними, семантизуються за параметрами горизонталі і вертикалі, утворюючи систему мовленнєво-мовних парадигм і синтагм джазового імпровізаційного тексту. Йдеться про елементи фактурно-структурного рівня (елементи за Г. Ігнатченком), а не про явища естетико-комунікативного порядку.

У джазології ці питання належать до сфери найменш розроблених. Окремі спостереження з цього приводу розосереджені в цілому ряді джерел. Зокрема, визначення поняття «синтагма джазу» знаходимо в дослідженні

О. Воропасвої про джазінг: «Стильова синтагма джазу – це сукупність стійких мовленнєвих норм, характерних для певного класу мовних парадигм та реалізованих засобами інноваційної комбінаторики на рівні індивідуального стилю чи твору» [10, с. 7]. Тут зацентовано на стильовому факторі, втіленням якого є мовленнєво-мовний, який визначає синтагматику конкретного художнього зразка.

У вербальній мові синтагми означають наявність стійких словосполучень, що в екстраполяції на музичну мову стосується групи мотивно-фразувальних інтоном [2], якими оперує імпровізатор, зокрема, саксофоніст, в процесі створення-виконання джазового твору. Мелодична природа саксофона зумовлює як особливо важливе синтагматичне угруповання («зчеплення») окремих мотивів-паттернів, що забезпечує семантико-синтаксичну цілісність імпровізації.

Принагідно відзначимо, що синтаксис джазової імпровізації, здійснюваної на мелодичному інструменті, в даному випадку, на саксофоні – особливий різновид інтонаційного структурування. Йдеться про відмінності в самому підході до інтонації і до інтонування, зокрема, про те, чи може інтонація структуруватися взагалі?

У синтаксисі джазової імпровізації зливаються обидва підходи до інтонації й інтонування – процесуальний (безперервний) і структурний (дискретний). Відзначимо тут аспект часової дистанції від «причини» до «наслідку»: чим далі вони виявляються один від одного, тим імпровізація менш передбачувана і навпаки.

Прикладом цього можуть слугувати джазові імпровізаційні стилі. В імпровізаціях-варіаціях на теми-стандарти в традиційному джазі синтаксис більш передбачуваний, хоча форма цілого виявляється «відкритою» – до неї завжди можна додати ще один або кілька хорусів. У сучасному джазі з його опорою на модальність синтаксис виявляється непередбачуваним – поряд з імпровізаціями-варіаціями (або немов би всередині них) тут можуть

виникати контури таких композиційних структур, як рондо, соната, а також структурні модуляції з утворенням мішаних і вільних форм.

Характерний для традиційного джазу варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу в сучасних джазових імпровізаціях поєднується з мотивною розробкою сонатного типу, про що свідчить, зокрема стилістика джазових фортепіанних імпровізацій Б. Мелдау / *Brad Mehldau*, який навіть є автором аналітичної праці щодо особливостей тематичного розвитку в першій частині Сонати *f-moll* оп. 2 для фортепіано Л. ван Бетховена (С. Давидов [16, с. 424]).

Загалом синтагматика в джазі – це «... система дозволів та заборон на поєднуваність реальних сегментів імпровізації. Вся структура імпровізації (найважливіший носій музичної інформації) постає як її синтагматичний план. Будь-якого роду комбінація елементів у тексті імпровізації відбувається на його синтагматичній вісі» [2, с. 169].

Співвідношення двох «вісей» джазового імпровізаційного процесу – парадигматичної та синтагматичної – відмінне в традиційних і сучасних джазових стилях. У джазології парадигматика часто розуміється як стійка граматика мови, а синтагматика – як мовленнєва варіабельність інтонаційно-звукових рішень. На стильовому рівні це означає, що «... художня система старого джазу з характерною для нього добре розробленою граматикою висловлювання ближча до мови, в той час, як структура вільного джазу з його високою естетичною ненормативністю ближча до мовлення» [там само].

Мовні (типові) і мовленнєві (нетипові) елементи в джазовій імпровізації при цьому можуть піддаватися «осьовому зсуву», коли перші (парадигми) шляхом нової комбінаторики переходять в синтагматичний план [2, с. 169]. Як приклад тут можна навести випадок, коли імпровізатор-саксофоніст (або інший інструменталіст) після показу доволі тривалої багатомотивної фрази розподіляє її в подальшому на сегменти, поєднуючи їх у різних варіантах комбінаторики – від довільної перестановки мотивів

по горизонталі до ракохідних інверсій у самих мотивах (вербальні аналоги останніх, що наводяться Ю. Барбаном – удар / руда або кіт / тік [там само]).

Боротьба «нормативності» та «анормативності» всередині джазового імпровізаційного твору надає йому «енергетичності» [2, с. 169], кажучи сучасною мовою – необхідний драйв, що примушує самого імпровізатора перебувати «в тонусі», а слухачів – в очікуванні подальших цікавих подій. Водночас джазова імпровізація не може не містити в собі елементів ЗФЗ – «загальних форм звучання», під якими розуміється доведене до автоматизму виконання «нейтрального» матеріалу, що утворює свого роду «містки» (англ. *bridges*) між тематично і фактурно рельєфними хорусами.

В саксофонній імпровізації такі «загальні місця», представлені відрізками гам, простими і секвентними повторами, арпеджіо, вільними речитативами тощо, часто виконують функцію антиципаційного значення: не фіксуючись на інтонаційних знахідках, імпровізатор під час таких «перепочинків» подумки прокладає шлях майбутнього розвитку взятої за основу музичної думки.

Як засвідчує практика, той самий імпровізатор-саксофоніст, причому, скоріш інтуїтивно, ніж свідомо, будує фразу з декількох сегментів, яких у більшості випадків виявляється чотири. Кульмінаційна точка, підкреслена ритмічно, динамічно, звуковисотно, припадає приблизно на середину третього сегмента, після чого відбувається «закруглення» у вигляді повернення до вихідного матеріалу. Така закономірність синтаксису відповідає його онтологічному базису у вигляді опозиції «стійкість – нестійкість», а в естетичному плані – «споглядальність – драматичність».

У теорії джазової імпровізації така закономірність характеризується як ступінь «свободи» або «несвободи» імпровізатора вже на першому етапі процесу: «Початкова заданість тонем і інтоном мовною компетенцією імпровізатора (і частково можливостями інструмента) ускладнює створення

непередбаченої кодом інтонемної парадигми (особливо в традиційному джазі)» [2, с. 171].

Виокремлюючи інтоному як мінімальну смислоопізнавану одиницю джазового тексту, автор має на увазі не синтаксис як такий (одиницю структури тексту), а скоріше суб'єктивно-емоційний смисл, закладений у жанровому змісті існуючих в слуховій свідомості джазмена інтонацій-парадигм – закріплених у побутовій слуховій свідомості зворотів типу трихорду в кварті, відрізка гами, ходу по звуках тризвуку (за К. Рікман [63]).

На таких зворотах будуються теми-стандарту в традиційному джазі, забезпечуючи комунікацію імпровізаторів і слухачів у рамках його «реалістичних» парадигм. У вільному джазі подібні елементи піддаються селекції, видаляються з тексту як «банальні», замінюються розгорнутими інтонемами-синтагмами, в яких «відмінність між мотивом і фразою зводиться лише до різниці в тривалості» [2, с. 171]. Найбільша ж свобода імпровізатора-джазмена виникає в сфері поєднуваності «фраз і надфразових синтаксичних побудов (композиційний план імпровізації)» [там само].

В створенні цього плану опосередковано задіяний і інструмент, за допомогою якого здійснюється імпровізаційний процес. Зокрема, мелодичні аерофони, в групу яких входить саксофон, пов'язані з виконавським апаратом імпровізатора через дихання, амбушюр, що накладає свій відбиток на величину фраз і мотивів, градації динаміки, характер звучання штрихів. Це доповнюється ще і специфікою джазового саксофонного звуковидобування і звуковедення, що можна прослідкувати лише на конкретних прикладах.

Висновки до Розділу 2

Для розкриття специфіки джазової саксофонної імпровізації слід було розглянути всі три складові цього словосполучення – імпровізація, джаз, саксофон, відштовхуючись від найбільш загального – імпровізації. У зв'язку з цим відзначено, що в мистецтві імпровізації головним постає момент «гри», що розуміється в широкому і вузькому значеннях. У першому випадку йдеться про ігрову діяльність людини взагалі як одну з іпостасей її буття (*Homo ludens* – Людина, яка грає). У другому випадку йдеться про музичну гру, в тому числі гру на музичних інструментах.

Тому корені джазової імпровізації як «гри» слід шукати в глибині тисячоліть, коли формувався триєдиний синкретизм «музика, танець, ритуал». На його основі відбувалося зближення і навіть ототожнення «гри онтологічної» і «гри музичної» на основі ритму і гармонії (Й. Гейзінга), що мислились на рівнях естетики і поетики.

Носіями музичної гри були і залишаються музиканти-віртуози, на основі творчості яких виникала і розвивалася *musica poetica* доби Бароко, коли мистецтво виконання музики вийшло за межі анонімного середовища і стало персоніфікованим. У період імпровізаторсько-письмового дуалізму виконавці були реальними співавторами музики, яка в процесі вирішення просвітницьких завдань ставала все більш канонізованою в сенсі обов'язковості і безперечного пріоритету композиторського нотного тексту. Тоді ж відбувся розподіл форм суспільного музикування на три роди – композиторський, виконавський, імпровізаторський. Одночасно сформувалися і ключові настанови музичної науки, спрямованість якої стає домінантно-композиторською.

У даному контексті про імпровізацію говорилося лише як про можливість одночасно створювати і виконувати музику, що, однак, не пояснювало сутності цього виду музичної діяльності, а увиразнювало лише її видиму форму, зовнішню форму. Разом із тим, з точки зору праксеології

імпровізація постає як особлива форма музикування, спрямована не так на результат, як у композиції, а на процес.

Відзначено, що, екстраполюючи положення теорії музичної імпровізації на джаз, слід виокремити два дослідницьких підходи, що визначаються в даній дисертації як дедуктивний та індуктивний. У першому випадку вихідною точкою дослідження є «типове» (як у традиційному джазі), а в другому – «індивідуальне» (як «у джазі після бібопу»).

В обох випадках джазова імпровізація є «посланням» до слухачів, ступінь впливу якого залежить від «поетичної компетенції» імпрівізатора, що не вимагає спеціального розкодування і несе в собі загальнодоступну інформацію про нього на даний конкретний момент. «Поетична компетенція» означає професіоналізм імпрівізатора, який постає як соціальний комунікатор, що узгоджує свої дії з потребами і навичками аудиторії, без урахування чого імпрівізація ризикує опинитися в «зоні шуму» (Ю. Барбан).

РОЗДІЛ 3

ДЖАЗОВИЙ САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ ДЖ. КОЛТРЕЙНА І С. РОЛЛІНЗА: ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВИХ ВТІЛЕНЬ

3.1. Творчість Дж. Колтрейна в системі джазового стильового діалогу: витоки, традиції, новації

Існує декілька шляхів дослідження життєдіяльності творчої особистості в історичному контексті. Перший з них – осмислення певної доби, стилю, характерного для неї, тобто загального контексту та міри його впливу на творчість митця. З другого боку, не менш важливим є визначення «зворотного зв'язку», а саме цінності творчого добутку конкретної особистості у розгортанні загальноісторичних процесів. Важливими при цьому є не лише магістральні зрушення, на кшталт зміни стильових настанов чи жанрової системи, а й менші за масштабом, проте не менш значущі. Саме такими були зрушення у саксофонному джазовому мистецтві, ініційовані одним з провідних представників цього напрямку Джоном Колтрейном / *John Coltrane* (1926 – 1967), чия творчість є не просто зразком переосмислення стилів та напрямків, котрі виникли у надрах джазу, але й прикладом виходу за межі джазового мистецтва, його проростання в академічні музичні пласти.

Тому, перш, аніж охарактеризувати творчість джазмена-саксофоніста, необхідно хоча б у загальних рисах розглянути її контекст. Йдеться про історичну добу, джазовий стиль, характерний для цього періоду, провідний інструментарій у джазовій імпровізації на тому чи іншому етапі її розвитку, знакові персоналії, риси стилю яких вплинули на творчість Дж. Колтрейна.

Як відомо, один з найпопулярніших напрямів музичного мистецтва XX–XXI століть – джаз – завойовував своє місце серед розмаїття стилів та напрямків поступово, на що вказує, зокрема Дж. Коллієр: «В період світової війни, коли джаз Нового Орлеана і дотичних до нього районів ще був народною музикою, кількість джазових музикантів не перевищувало

декілька сотень, а число слухачів, в основному представників негритянської бідноти з дельти Міссісіпі, не досягало й п'ятдесяти тисяч. До 1920 року джаз став відомим, іноді у вигляді досить невмілих імітацій, повсюди в Сполучених Штатах Америки. Через десять років його стали виконувати та слухати в більшості великих міст Європи. До 1940 року його вже знали у всьому світі, а до 1960 року він був повсюдно визнаний як самостійний музичний жанр, а можливо, і як особливий вид мистецтва» [110, с. 3]. Подолавши тернистий шлях, джаз не просто набув популярності, але вже понад століття приваблює слухачів своїми запальними ритмами та терпкими гармоніями. Проте Дж. Коллієр відмовляється від думки відносити джаз до популярної музики, адже більшість творів цього стилю не набули широкого розповсюдження, а «справжній» джаз, «той, який самі джазмени вважають своєю музикою, – не часто набуває якоїсь широкої популярності» [там само]. Однією з головних якостей, що відрізняє джаз від популярної музики, є його «невичерпна внутрішня сила» [110, с. 3].

Відомо також, що джаз складався як культура виключно усна, котра на північноамериканському культурному ґрунті синтезувала фольклорні традиції трьох музичних етнокультур: афроамериканської, латиноамериканської, англо-кельтської, що визначило кристалізацію специфічних форм та жанрів музикування: вокальних (блюз), інструментальних (регтайм, диксиленд) та нових різновидів музично-сценічних дійств (афроамериканська менестрельна драма).

Для характеристики синтезу, притаманного мистецтву джазу, американський дослідник *М. Стернс* / *M. Stearns* [158] використовує англійське слово «*blending*», що означає «змішування». Ця визначальна для осягнення специфіки джазу якість по-різному реалізується в джазових стилях, історіографія яких доволі повно вивчена у джазології. Різноманітні напрямки та стилі джазу, серед яких ньюорлеанський, чиказький, свінг, бібоп, хард-боп та ін., отримали різносторонній аналіз у дослідженнях музикознавців. При цьому, відповідно до діалектичного закону заперечення

заперечення, кожен новий джазовий стиль відкидає попередній і, одночасно, «реставрує», відроджує на новому витку історико-стильової спіралі напрями і течії, що виникли ще до безпосередньо «заперечуваного».

Така логіка еволюційних процесів забезпечує цілісність джазу як художньої системи, яку можна охарактеризувати поняттям «метастиль». У його формуванні особлива роль відводиться творчим персоналіям – джазменам-імпровізаторам, творчість яких є еталоном для того чи іншого різновиду джазового стилю, але не логіко-абстрактним, а інтонаційно-живим, конкретно-звуковим, відчутним. Адже художній стиль розпізнається безпосередньо, що сповна відноситься і до джазової саксофонної імпровізації.

З тих часів, як з'явився звукозапис, ми можемо предметно судити про відмінності джазових і доджазових стилів, які заперечували один одного, проте зберігали певні метасистеми. Так, ньюорлеанський джаз 1910 – 1920-х років, який вважається першим із джазових стилів, «заперечував» фортепіанний регтайм, що був його попередником. Завдяки ньому джазові імпровізації збагатилися елементами мовленнєвих інтонацій, ритмічними розгойдуваннями, «перекличками», блюзовими зворотами, що посилювало експресивність та емоційність звучання. Певних змін набули й звукові образи інструментів, зокрема, саксофона та труби, в звучанні яких посилюється вокальна основа (блюз) при збереженні інструментальних зворотів (регтайм): «виконавці на духових інструментах, перш за все, мідних, стали імітувати звучання людського голосу. Це відбувається завдяки історичним передумовам. За Дж. Коллієром, однією з найважливіших «подій в історії джазу», що відбулася наприкінці XIX століття, стала спроба “виконання блюзів не тільки як вокальної, а і як інструментальної музики”» [110, с. 62]. Хоча записів на той час не було, проте «зберіглося багато свідочств сучасників про те, що на межі століть невеликі негритянські оркестри стали виконувати блюз на духових інструментах, акомпануючи чуттєвим повільним танцям» [110, с. 63]. За

допомогою «спеціального інтонування, застосовуючи безліч сурдин, музиканти видобували із своїх інструментів “змазані”, глісандуючі звуки і тони, характерні для блюзового співу» [там само].

Вже через десять років нью-орлеанський стиль поступається свінгу. Крім танцювальності як основи свінгової стилістики, поширюваної на весь комплекс мовленнєвих засобів, а не лише на ритм, цей новий в історіографії джазу напрям був означений тенденцією до поєднання імпровізації і композиції, що стає провідною наступних етапах еволюції джазу. Разом із тим, ці обидва чинники, властиві свінгу, – танцювальна основа і похідна від композиції певна «стандартизація», призвели до його заперечення не лише «авторським» бібопом, а й диксилендовими формами ранньоджазового музикування, де перше місце відводилось імпровізації. Так, бібоп, що заперечував «стандарти» свінгу, відродив у джазовій імпровізації спонтанність – константний «геном» мистецтва імпровізації взагалі. Центральними постатями в стилі бібоп стають солісти-імпровізатори, які протистоять широко розповсюджену одночасно з бібопом естрадному джазу, де провідна роль відводилася виконавцям і аранжувальникам.

Із цього моменту в метасистемі джазу виокремлюються дві полярні царини:

- 1) спонтанний елітарний джаз, характерний для сольних вільних імпровізацій «неакомпанованого» типу [97];
- 2) джазова імпровізація (іноді з елементами естрадизації), що відроджує традиційну стилістику джазу як складової мас-культури (фанк-джаз, римейки диксилендових складів).

При чому обидва ухили, що умовно визначаються, відповідно, термінами *free* і *fusion*, підживлюються впровадженням (асиміляцією) європейських академічних традицій.

На кінець XX століття на зміну «поверненням» приходять «змішання», часом несподівані і непередбачувані. В історіографії джазу було кілька подібних випадків, що засвідчують загальну тенденцію до

«збірності», «енциклопедичності», яка стає провідною в стилях джазу, починаючи приблизно від 1980-х років.

Прикметно, що подібне відбувалося і раніше, але не в таких масштабах, а, скоріше, епізодично. Варто згадати «ривайвл» диксиленду в 40-і роки, повернення до бопівської стилістики в музиці *funk*'у в середині 1950-х, коли активно заявили про себе *cool-jazz* і постбоп, який змінив фьюжн, позначений поверненням до простоти висловлювання. Ці еволюційні процеси у надрах джазу свідчать про наявність усталених стильових рис, притаманних для всіх його напрямків.

Це реалізується не тільки через «калейдоскоп» течій і напрямів, що змінюють один одного буквально в рамках одного десятиліття, а й в утворенні «гібридних» форм. Вже в 1950-ті роки виникають «синтези і конгломерати» [72], що вказують на інтеграційні процеси, що відбуваються в мові джазу на рівні окремих стилів і творів (груп творів). У «діалог-угоду» вступають не лише масштабні стилі, а й індивідуальні, роль яких у процесі еволюції джазу все зростає все більше.

Це стосується всіх інструментальних і вокальних видових стилів джазу, в тому числі і саксофонного. Знову підкреслимо, що саксофон є «символом» джазу та одним з головних репрезентантів джазової стилістики. Саме тому творчі стилі видатних джазменів-саксофоністів, немов у дзеркалі, відображали найважливіші «віхи» в еволюції даного мистецтва. У якості прикладу згадаємо про альт-саксофоніста Чарлі Паркера – «ікони» бібопу, у творчості якого завдяки індивідуальній манері гри зафіксовано найбільш характерні риси цього стилю. За словами Дж. Коллієра, вже в перших записах Ч. Паркера можна помітити наступні риси: «<...> звук його інструмента був легким, майже прозорим, але в грі Паркера ще не з'явився той апломб, який згодом стане відмінною рисою його виконання. Він вже прекрасно володіє інструментом, використовує вигадливе, нерівне фразування, швидкі тріолі та шістнадцяті, характерні для його зрілого стилю. Вже присутні й складні гармонії» [110, с. 365–366].

Одночасно Ч. Паркер убезпечував необхідний для еволюційного процесу перехід від свінгу до бі-бопу. Невипадково, характеризуючи творчість цього видатного бопера, Дж. Коллієр зазначає, що одна з найбільш популярних композицій джазмена є «*Koko*», котра «приголомшила джазових музикантів, в першу чергу молодих, які щойно відкрили для себе боп; вона відрізнялася надзвичайною віртуозністю виконання і яскравим каскадом оригінальних знахідок. Чарлі мав дивовижне вміння стрімко переходити від однієї тональності до іншої. Звичайно це лише питання техніки, але в грі Паркера привертала увагу ще й майстерність імпровізації, здатність моментально створити рухливу, звивисту мелодію, повну неочікуваних поворотів» [110, с. 373].

Підкреслимо, що, на наш погляд, найбільш цілісно й в водночас різноманітно джазове мистецтво постає в напрямку, що позначається як *fusion* (злиття) й розшаровується на окремі стильові лінії: орієнтальну, фанк-ф'южн, європеїзовану, іспанську, авангардну та інші. У *fusion* як полістилістичному феномені «сплавляються», постають у діалозі не тільки власне джазові течії та напрямки, а й компоненти інших пластів музики. Особливий інтерес представляють міжвидові форми змішання в рамках «третього» пласта – джазу, рок- і поп-музики.

Узагальнюючи представлену характеристику векторів еволюції джазових течій і напрямів зазначимо, що відбувається певний процес повернення до стилів, які були заперечені наступним. Нерідко старі напрямки дають поштовх до створення нових чому сприяє й той факт, що у мистецтві джазу важливим є його потенційний ресурс, в основі якого не тільки техніка гри, а й людські якості виконавця. За словами Дж. Коллієра, на появу витвору мистецтва «спричиняють вплив багато факторів: тут і особистість художника, і особливості культури, до якої він належить, і досягнення в цій області мистецтва, що передували йому» [110, с. 489–490]. Доказом тому, на наш погляд, є *post-bop*, що яскраво демонструє принцип «змішування» різних напрямків джазу, здатність до трансформацій та

перетворень. Його найяскравішим представником у саксофонному джазі є Дж. Колтрейн – одна з найбільш вражаючих легенд джазу.

Тож, не дивно, що до творчості Дж. Колтрейна зверталися практично всі дослідники джазу й, перш за все, тут необхідно згадати про ґрунтовне дослідження Л. Портера «Джон Колтрейн: Його життя та музика» [149], що містить детальний опис біографічних даних джазмена в їх взаємозв'язку із творчими подіями, що відбувалися в той чи інший період його життя. Серед останніх досліджень музичного доробку Дж. Колтрейна увагу привертають наукові розвідки авторів Р. Кансесао «Фрідріх Ніцше та Джон Колтрейн: вияв аполлоніських та діонісійських потягів у джазовій музичній імпровізаціях» [111] та А. Пімента «*A Love Supreme*: Джаз і контркультура у Джона Колтрейна» [148]. У першому з них знаходимо оригінальний метод аналізу джазового мистецтва, що спирається на концепцію Ф. Ніцше, викладену у книзі «Народження трагедії». Автор другого дослідження зосереджується на одному з центральних альбомів у творчості джазмена, намагаючись визначити музичні елементи, що притаманні джазовій культурі того часу.

Незважаючи на різний підхід до осмислення творчості Дж. Коллієра, всі дослідники погоджуються в тому, що постать цього музиканта є однією зі знакових не тільки для джазу, але і для всієї музики Новітнього часу в цілому. 1910–20-і роки джаз уособлював багато рис у характерній для естетики і поетики музиці академічного пласта, яка, втім, розвивалася за своїми іманентними законами аж до межі XX–XXI століть. У монографії Дж. Коллієра розділ, присвячений Дж. Колтрейну, містить підзаголовок «Месія джазу». Автор зазначає, що «... він був не просто улюбленцем публіки – його шанували як святого, як певне містичне творіння, присутність якого на землі немов здатна була змінити світ» [110, с. 478]. І далі: «У цілому Джона Колтрейна вважали – а багато і донині вважають – не просто видатним музикантом джазу, а свого роду духовним лідером, якого можна порівняти з засновниками найбільших світових релігій», хоча

в житті він «... завжди залишався простим смертним – скромною і навіть сором'язливою людиною» [там само].

Музика видатного саксофоніста виходить за межі джазу як явища «третього» пласта і претендує на роль, аналогічну академічному авангарду. Р. Гангл (*Rocco Gangle*) відзначає постійне зростання актуальності музики Дж. Колтрейна: «Від його перших записів у 1940-х до проривної співпраці з Майлзом Девісом і Телоніусом Монком у 50-х, від альбомів «*Impulse!*» з його чудовим квартетом <...> до пізніх авангардних сесій у 60-х роках з такими музикантами, як Фараон Сандерс і Рашид Алі; від традиційного стилю ранніх стандартів через гармонічні і акордові інновації *Giant Step*, а потім модальну фазу під впливом індійських раг і, нарешті, радикально вільну співпрацю та останні творчі експерименти – це середовище нескінченно винахідливого звукового хаоса та алхімії все ще розмовляє з нами сьогодні» [120]. Як бачимо, творчість Дж. Колтрейна надзвичайно багатогранна та містить у собі різноманітні стилі та напрямки музичного мистецтва.

Перш ніж розкрити деталі впливу Дж. Колтрейна на музичні напрямки ХХ століття, розглянемо підґрунтя, на якому базується творчість самого джазмена. Дж. Колтрейн народився в музичній сім'ї. З малих років він проявляв значні музичні здібності, грав на скрипці, гітарі та кларнеті. В домі постійно звучала музика, зокрема, по радіо, де нерідко транслювали записи видатних джазменів, зокрема, Дж. Лансфорда / *Jimmie Lunceford*, Д. Еллінгтона / *Duke Ellington*, Л. Армстронга / *Louis Armstrong*. Професійне музичне навчання хлопця почалося у дитячому оркестрі при церкві Св. Стефана: спочатку він грав на альтгорні (оскільки всі інші інструменти вже були зайняті), а потім на кларнеті. Саме в цей час проявився інтерес до саксофону. Гра К. Бейсі / *Count Basie* та, особливо, Л. Янга / *Lester Young* привертала увагу Джона. Згодом навчання було продовжене в музичній школі Орстайна у Філадельфії й вчителем майбутнього музиканта став Майк Гуерра / *Mike Guerra*. Музичне життя Філадельфії того часу було

насичене джазовою музикою, яка повсюдно звучала у джаз-клубах. А коли під час війни популярність джазових оркестрів зменшилася, з'явився новий напрямок – бібоп, одним із засновників якого, як вже було сказано, став альт-саксофоніст Ч. Паркер. Його віртуозний, новаторський стиль гри вплинув на формування Дж. Колтрейна. Найбільш чітко це простежується у першому записі молодого джазмена, зробленому у 1946 році на Гавайях під час воєнної служби. Композиції відобразили сучасний репертуар у стилі бібоп. Серед них «*KoKo*»¹, «*Hot House*»², «*Now's The Time*»³ и «*Ornithology*»⁴ найбільш яскраво продемонстрували зв'язок зі стилем Ч. Паркера.

Незважаючи на такий міцний вплив Ч. Паркера, зріла творчість Дж. Колтрейна позначена неповторним, самобутнім стилем, який він розвивав і удосконалював протягом всього життя. Характеризуючи етапи розвитку творчого стилю Дж. Колтрейна, зазначимо, що, в цілому, вони збігаються з тими процесами, котрі визначали розвиток американського джазу того часу (1950–60-і роки). За Дж. Коллієром [110, с. 484] тут можна окреслити чотири періоди:

- 1) ранній період в стилі хард-боп;
- 2) період стилю «звуквисотних пластів» (*sheets of sound*);
- 3) період модального (ладового) джазу;
- 4) період фрі-джазу.

При чому характерною ознакою всіх періодів можна назвати зацікавленість у мовленнєвих новаціях, що проявлялася через використання нових технік, які, втім, найчастіше виявлялися «добре забутими» старими чи запозиченими з інших пластів музики.

Все це знаходимо й у творчому доробку Дж. Колтрейна, який, за словами Л. Портера, жваво цікавився музичною культурою різних країн, зокрема, музикою Індії, Африки, Латинської Америки. Дослідник зазначає:

¹ <https://youtu.be/4rMiD8UUcd0?si=HCe7hwEZNGSr8y0h>

² <https://youtu.be/aZBS1PvxVfA?si=Q73B6uxlMPbMg4yJ>

³ <https://youtu.be/ryNtmkfeJk4?si=a-3pVi2a3kxolpn9>

⁴ <https://youtu.be/fsAMAlaas94?si=Z1J5feXsSM6c3HNh>

«Вплив на Колтрейна музики Північної Індії відображається у використанні фіксованих бурдонних звуків, в інтересі до екзотичних ладів і, можливо, в манері повторювати і розвивати в імпровізаціях короткі мотиви, які нагадують імпровізаційний стиль індійських ситаристів» [149, с. 209]. Найяскравішим прикладом тут є композиція «*India*»⁵, де на тлі органного пункту звучить мелодія, заснована на одноманітних мотивах. Загалом, звертаючись до індійської музики, Дж. Колтрейн наслідував мету, в основі якої лежали пошуки «універсальності у світовій музиці» [149, с. 211].

Поруч з фольклорними шарами не менш відчутний вплив на творчість Дж. Колтрейна й деяких напрямків сучасної музики: атональної музики та серіальної техніки А. Шенберга. На питання про використання всіх дванадцяти хроматичних звуків в імпровізації, джазмен відповів, що головний аспект – «це відчуття (під час імпровізації). Так чи інакше, в соло ти граєш всі дванадцять нот» [цит. за: 149, с. 211].

Неочікуваним відгуком на творчі пошуки Дж. Колтрейна стало формування одного з напрямків академічної музики – мінімалізму. Показовими є міркування одного зі «стовпів» цього стилю – С. Райха / *Stephen Michael Reich*. Т. Розерфорд-Джонсон (*T. Rutherford-Johnson*) зазначає: «Райх багато разів визнавав вплив Колтрейна. Зокрема, він згадував про важливість його альбому «*Africa / Brass*» 1961 року, і, слухаючи його знову, неважко зрозуміти, чому. «*Africa / Brass*» був першим записом Колтрейна (із семи) для новоствореного гурту *Impulse!* Приблизно в цей час палітра впливу Колтрейна значно розширилася» [153].

Підкреслимо, що переорієнтація на горизонталь – знаменне явище в музиці Новітнього часу, оскільки поліфонічна будова музичної тканини виходить на перше місце у творах багатьох композиторів XX століття. Вона проявляється у різних напрямках. Активно розповсюджується поліфонічний підхід як техніка, досить згадати серіальне письмо, в основі якого лежать

⁵ <https://youtu.be/5yIYo0qgBfU?si=UmP91UDFm-9aBsQd>

поліфонічні закони розвитку. Окрім цього, чимало дослідників наголошують на розповсюдженні такого феномену, як поліфонічне мислення, який впливає не тільки безпосередньо на вибір підходів під час створення творів поліфонічних жанрів, а вже на мислення художника в цілому. Зокрема, проблемі поліфонічного мислення присвячені дисертація «Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музичного аналізу» та ряд наукових праць Г. Завгородньої [23, 24]. Дослідниця зазначає, що «мистецтво ХХ століття знаходить абсолютно нове усвідомлення специфіки елементів музичної мови і, відповідно, самого процесу формування художнього цілого. Виникає подібне дзеркального відображення основних законів музичного мистецтва в багатоліких авторських інтерпретаціях, що породжує ефект “розшарування”, поліфонії художнього процесу. <...> В музичному мистецтві минулого ХХ століття кожен композитор, непередбачувано і обособлено, визначає можливі шляхи розвитку музичного мислення в своєму індивідуальному стилеві» [24, с. 8–9]. Зважаючи на це твердження, не випадковим є проникнення поліфонічних елементів у джазову стилістику.

Невипадково поліфонічні елементи проникають і у джазову стилістику. Контрапунктування в широкому сенсі цього терміну означає вільне поєднання звукових «точок», мелодичних ліній або пластів, регламентоване лише самим творцем музики – композитором або імпровізатором. У такій стилістиці гармонія перестає керувати формоутворенням, що вимагає висунення на провідні позиції інших формотворчих засобів – мелодії, поліфонії, фактури, тембру. Саксофонні новації Дж. Колтрейна увиразнили цей загальний процес «дегармонізації», супроводжуваний висуненням на перший план модальності як музично-мовної системи, що історично передувала тональності. Імпровізації Дж. Колтрейна як постбопера були, на думку С. Райха, першими в цьому напрямку. Ось як він охарактеризував музику джазмена: «Гра багатьох нот з дуже малою кількістю гармоній» [цит. за: 159]. Невипадково, що цей

прийом привернув увагу композитора, адже саме такий підхід до створення композицій й характерний для стилю мінімалістів.

С. Райх як приклад наводить вже згадуваний альбом «*Africa / Brass*», де Дж. Колтрейн «грає в мі», утривалюючи цю гармонію на всю сторону платівки (близько пів години звучання). Звідси виникає запитання: що можна здобути з цього цікавого, чи не стане музична тканина в такому руслі одноманітною та невиразною? Відповідь є наступною: «Це точно не нудно. Чому? <...> Є неймовірні мелодичні винаходи, іноді Колтрейн грає чудові мелодії, іноді він кричить звуки через валторну. Іноді відбуваються ці слонови глісандо <...>. Отже, ви маєте неймовірну кількість ритмічних складностей, часової різноманітності та мелодичної винахідливості. І вони з лишком компенсують гармонічну послідовність» [160].

Всі зазначені С. Райхом стильові моменти характеризують «технологію» імпровізації Дж. Колтрейна, який працював з валторністом Е. Долфі / *Eric Dolphy* та ударником Е. Джонсом / *Ernest Jones* над альбомом «*Africa / Brass*». Отриманий результат виявився типовим для стилістики *free jazz*'у, в якій представлено стильовий напрям *post-bop*. В естетичному вимірі це був скоріше конгломерат модального джазу і традиційних східних імпровізацій – індійського мистецтва гри на шенаї і шукрі, а також марокканських маканів. Їхніми впливами збагатився стиль Дж. Колтрейна в середині 1960-х років, що додало ще більшу вишуканість і складність його модальним імпровізаціям.

Чимало стильових рис творчості джазмена розкриваються завдяки осмисленню його відношення до звуку та прийомів роботи з музично-мовними засобами. За словами Л. Портера, джазмен «постійно прагнув покращити свій звук» [149, с. 125]. Окрім ретельних тренувань, Дж. Колтрейн надзвичайно уважно ставився до підбору тростей та мундштуків, а також експериментував з різними лігатурами для їх кріплення. Наступним етапом становиться винахід власних способів звуковидобування для виконання складних музичних елементів: «Колтрейн

дуже точно грав навіть самі складні пасажі. Він домагався цього, змінюючи положення язика на трості. Положення пальців на клапанах також мусить бути дуже точним, і закриття клапанів повинно бути добре координованим з роботою язика» [149, с. 126].

Така кропітка робота над звуком дозволила Дж. Колтрейну розвинути надзвичайно технічну гру та винайти індивідуальні стильові риси. Зокрема, в баладах 1960-х років, за Л. Портером, джазмен використовував «набір унікальних орнаментальних фігур», які, при цьому, майже не змінювались під час різних виступів [149, с. 218]. Подібна стійкість інтонацій на думку Л. Портера, свідчить про те, що Дж. Коллієр «вважав за краще використовувати певний виклад для даної мелодії і під час кожного виступу чув її однаково. Цей виклад став для нього цілісною формою, що включає орнаментику та все інше» [там само]. До таких стабільних мелодико-інтонаційних структур Л. Портер відносить широкий хід на квінту або ширший інтервал, «вишукані групето», дроблення довгих нот за допомогою репетиційних повторювань або чергувань звуків, гамоподібні пасажі на основі «екзотичних гам» та інші [149, с. 218–221]. Ці усталені мотиви зазнавали значного розвитку в імпровізаціях Дж. Колтрейна. Одним з найулюбленіших прийомів був спосіб мотивної розробки, подібний до симфонічного прийому – «трансформування мотиву (з необхідними змінами) в різні регістри саксофона. Він особливо любив чергувати гру в високому і низькому регістрах, наче розмовляючи з самим собою» [149, с. 228].

Таке розмаїття мотивної роботи дозволяло імпровізувати протягом довгого часу, оскільки виконавець володів значною кількістю прийомів розвитку: «Під час виступів Колтрейн любив імпровізувати протягом півгодини або довше, цілком імовірно, встановлюючи в цьому відношенні новий рекорд у джазі <...>» [149, с. 229]. Сам Дж. Колтрейн з цього приводу казав наступне: «Коли, починаючи виступати на концерті, ми відчуваємо натхнення та розуміємо, що зможемо грати цікаві речі, вкорочувати соло

було б нелогічно та нерозумно... Щоб розвивати свої ідеї, мені потрібно грати довгі соло» [цит. за: там само]. В таких умовах тема «плавно та непомітно переходила в імпровізацію» [149, с. 276].

Творчість Дж. Колтрейна – свого роду історичний постулат, «звід» новітніх правил джазової саксофонної імпровізації, що мисляться в духовно-естетичному, етико-філософському сенсі, а не тільки у вузькотехнологічному. Проте у значній кількості робіт, присвячених цьому джазмену, більша увага приділена фактології і набагато менша – узагальненням у сфері естетики і поетики колтрейнівського джазового мовлення.

Як відомо, обидві ці сторони творчого процесу постають у тісному взаємозв'язку і взаємодії. Естетика як сукупність емоційно-художніх уявлень про світ і про себе в ньому реалізуються у митця через поетику – систему прийомів «діяння» художнього тексту. Поруч з духовно-світоглядним аспектом стилю Дж. Колтрейна не менший інтерес викликає «поетична технологія» його творчості.

За словами дослідників, особливістю його стилю став непереривний потік звуків. Дж. Коллієр зазначає, «що звуки видобуваються настільки стрімко, що їх не можна почути окремо, а лише в складі суцільної звукової лінії» [110, с. 483]. Проте у Дж. Колтрейна ці звукові маси не є хаотичними. Вони базуються на основі акордової системи, яку Дж. Колтрейн «довів до найважчої ступені складності» [там само].

Це була унікальна «поліфонія пластів», що поставала з єдиного мелодичного джерела, яка вважається одним із досягнень академічної композиторської творчості ХХ століття. Тут присутній і елемент «мікрополіфонії» (термін Д. Лігеті), представленої як би в діагональному плані – в швидкому чергуванні мікропоспівок, які зливаються в єдиний симультанний звуковий пласт.

Таку новацію саксофонної гри Дж. Колтрейна помічали і його сучасники. Зокрема, відомий критик Айра Гітлер / *Ira Gitler* назвав його

метод гри «звуквисотними пластами» (*sheets of sound*). Цей вираз критика був прокоментований самим джазменом наступним чином: «Але насправді я став поєднувати обігравання акордів на кшталт “три в одному”, а в той час була тенденція повністю грати гаму кожного акорду. Тому їх зазвичай грали швидко, а іноді вони звучали як глісандо. Я виявив, що у відведений час можу грати певну кількість акордових послідовностей, і іноді це неможливо зробити восьмими, шістнадцятими або тріолями. Мені доводилося поєднувати ноти в непарні групи, наприклад в квінтолі чи септолі, щоб усі їх використати» [149, с. 133]. Сказане зачіпає ще одну проблему стилістики Дж. Колтрейна – ритм. У такому руслі він виявляє певне підпорядкування гармонічній послідовності, інакше кажучи гармонія в творах джазмена привалює над ритмом. За словами Л. Портера, Дж. Колтрейн надає велике значення гармонії, «пояснює поняття “потoki звуків” і складні ритмічні групування нот з точки зору гармонії» [там само]. Загалом мовленнєвою основою цієї фактурної техніки у Дж. Колтрейна був модальний джаз.

Розвиваючи і поглиблюючи вертикаль своїх *sheets of sound*, Дж. Колтрейн на рубежі 1950 – 60-х років звертається до саксофона-сопрано. До того він використовував лише саксофон-тенор, вважаючи його універсальним інструментом для фрі-імпровізації. Запис виконання Дж. Колтрейна на саксофоні сопрано вперше з'явився на диску 1961-го року, де він зіграв на ньому відомий джазовий стандарт «*My Favorite Things*»⁶.

На нашу думку, звернення до високого строю і водночас до «класичного» джазового стандарту було для Дж. Колтрейна далеко не випадковим. Цей інструмент дав можливість створювати більш виразні мелодичні лінії. Як відзначає Л. Портер, його *solo* «на сопрано-саксофоні склалися з довгих, мелодичних ліній, що плавно струменяться, замість пасажів восьмими, які він грав на тенорі. Колтрейн добре розумів різницю

⁶ <https://youtu.be/rqpriUFsMQQ?si=lqtmPZNUbtZByd4C>

між цими двома саксофонами і для кожного у нього був свій репертуар» [149, с. 218]. В одному зі своїх останніх інтерв'ю, яке митець дав японському радіо в 1966 році, він говорить наступне: «Тільки на сопрано я зміг домогтися певного ритмічного пульсу, який раніше чув всередині себе, але не міг зіграти. Звук сопрано виявився куди ближче до того, що я чув. <...> Сопрано – просто тому, що у нього стрій вище, – ввійшов у моє життя і всю мою концепцію потягнув за собою. Тому у мене тепер тенор – це інструмент міці, а сопрано – інструмент краси звуку...» [130]. У цьому висловлюванні, незважаючи на його уявну простоту, привертає увагу підтекст, що міститься в словосполученнях «концепція» і «життя»; «міць» і «краса». З приводу першої опозиції відзначимо, що для Дж. Колтрейна дані поняття були невіддільні, про що мова йде в монографії Л. Портера під назвою «Джон Колтрейн: Життя і музика» [149]. Музика Дж. Колтрейна – це є саме духовне життя людини, котра відчуває себе причетною до світобудови. Підкреслимо, що музичне «месіанство» Дж. Колтрейна було визнано і на церковному рівні. Його діяння були оцінені у вигляді залучення до лику святих в африканській православній церкві, яка існує в США з 1971 року, про що свідчать іконописні зображення, де він представлений із німбом навколо голови і саксофоном у руках (образ «Святого Джона» – «*Saint John Will-I-Am Coltraine*»).

За словами дослідників, компендіумом (концентратом) стилю Дж. Колтрейна був знаменитий квартет, у складі безпосередньо його самого, барабанщика Елвіна Джонса / *Elvin Jones*, басиста Джиммі Гаррісона / *Jimmy Garrison*, піаніста Маккой Тайнера / *McCoй Tyne*. Записи цього квартету, на думку Л. Портера, відрізнялися особливою духовністю. Такий висновок дослідник робить завдяки аналізу музично-мовленнєвих засобів, використовуваних артистами. В основі музичної тканини було покладено квартові мотиви, які заміняють арпеджіо акордів терцієвої структури, що зазвичай використовуються у джазі в західноєвропейській академічній музиці в цілому: «Це надає його музиці серйозне, досить

абстрактне звучання та <...> вносить в неї елемент духовності. Соло, які він (мається на увазі Дж. Колтрейн) будує, поступово розвиваючи короткі ідеї, повторюючи їх в різних регістрах і переходячи до все більш і більш високих нот, звучить, як проповідь» [149, с. 216–217]. Така асоціація, що виникає у зв'язку з висхідною направленістю мелодичного руху, виникає не випадково. Досить згадати барокову фігуру *anabasis*, за котрою була закріплена символіка сходження, воскресіння. Саме такі риси притаманні для одного з найкращих альбомів, записаних квітетом в грудні 1965 року, – «*A Love Supreme*»⁷, що включає:

Part I – «Acknowledgement»,

Part II – «Resolution»,

Part III – «Pursuance»,

Part IV – «Psalm».

Заключний «Псалом» – це не просто музика, а прямий заклик до слухачів «змінити своє життя», тобто свого роду гомілетика (проповідництво), реалізована засобами інструментальних саундів, що передають не тільки емоції, але і логіку того, що не можна висловити словами. Тут доречним буде згадати слова К. Дебюссі, під якими, як гадається, міг би підписатися і Дж. Колтрейн: «Музика починається там, де слово безсиле. Музика створена для невимовного» [Цит. за: 6].

Втім, на відміну від представника академічного музичного імпресіонізму К. Дебюссі, який упровадив модальну техніку в музику Новітнього часу і тим самим здійснив вплив на джаз в царині його ладогармонії, Дж. Колтрейн не ставив за мету розкрити символіку музичних звучань. Він їх просто мислив як мову спілкування та прагнув зробити знаряддям для душевного і духовного просвітлення. Пантеїзм К. Дебюссі Дж. Колтрейн переводить у площину віри, причому, віри дієвої, активної в соціальному аспекті, яка прямо не залежить від тієї чи іншої конфесії, хоча

⁷ <https://youtu.be/II3CMgiUPuU?si=7DQ7KZO2uZyPGV7c>

за віросповіданням він був православним християнином. «Я вірю в усі релігії» – так сказав Дж. Колтрейн в одному зі своїх інтерв'ю, підкресливши тим самим, що для нього Всевишній – втілення однієї і тієї ж найвищої космічної сили [120].

Досягнувши «піку» успіху і слави, Дж. Колтрейн залишається в пошуку нового, досить несподівано зближуючись в середині 1960-х років із представниками фрі-джазу (Орнетт Коулман / *Ornette Coleman*, Арчі Шепп / *Archie Shepp*, Елберт Ейлер / *Albert Ayler*). Цей стиль для Дж. Колтрейна збігався з його уявленнями про новий стиль гри (фрі-джаз його представники так і називали – «*new thing*» – «нова річ»). Новий стиль у трактуванні Дж. Колтрейна набув статусу органічного сплаву традиційності та новаторства у сфері джазу, що втілювалося в його останньому альбомі під назвою «*Ascension*» («Вознесіння»).

Німецький журналіст, автор однієї з найпопулярніших книг про джаз «Книга джазу», що перевидавалася шість (!) разів Й. Берендт / *Joachim-Ernst Berendt* назвав цю музику «гімнічно-екстатичною» [97], а один з учасників запису виконання – Меріон Браун / *Marion Brown* – зауважив, що нею «можна зігріти приміщення в холодний зимовий день» [цит за: 157]. У цих висловлюваннях, на перший погляд, «полярних», схоплюється сутність універсального стилю Дж. Колтрейна: для нього фрі-джаз, до якого він звернувся на останньому етапі своєї творчості, був уособленням двох розумінь категорії «*freedom*» – божественного, сутнісного, космічного, «свободи від ...» – і побутового, повсякденного, життєвого («свободи для ...»).

Таке зіставлення надає можливість уявити собі той гігантський за обсягом і змістом художньо-звуковий простір, в якому формувалася і реалізовувалася творчість Дж. Колтрейна. Для нього як музиканта принципово нової формації джаз був лише «середовищем побутування», «вікном» у новий музичний світ, свого роду музичним «брендом», де стираються межі між імпровізацією і композицією, «високим» (*highbrow*) і

«низьким» (*lowbrow*) із виходом на комунікативну (маркетингову, кажучи сучасною мовою) систему.

Що ж до ступеню впливу, що спричинила творчість Дж. Колтрейна на музичну культуру його сучасників та наступних поколінь, процитуємо Дж. Коллієра, який вважає, що «сформувалось ціле покоління виконавців, при чому не тільки в джазі, але й у рок-музиці, а також в різних течіях музики ф'южин, які з'явилися в 70-ті роки» [110, с. 478–479]. Погоджуючись з дослідником назвемо імена таких видатних саксофоністів як Ч. Ллойд / *Charles Lloyd*, Р. Мур / *Ralph Moore*, Дж. Фаррела / *Joe Farrell*, Д. Либман / *Dave Liebman*, М. Брекер / *Michael Brecker*.

Втім, творчість Дж. Колтрейна стала «еталонною» не тільки для саксофоністів, а й для джазових виконавців на інших інструментах, «загалом на всю царину джазової імпровізації, звучання джазових ансамблів і уявлення про те, що таке джаз і яким він може бути» [149, с. 295]. Зокрема, за словами Л. Портера, чимало музикантів, серед яких піаніст Ч. Корія / *Chick Corea*, трубач В. Шоу / *Woody Shaw*, саксофоністи Г. Осбі / *Greg Osby* та С. Колман / *Steve Corea*, стали використовувати пентатонічні моделі та різні типи акордових послідовностей, котрі Дж. Колтрейн застосовував у альбомі «*Giant Steps*». Серед творів, присвячених Дж. Колтрейну, можна назвати «*Pisces*» та «*Karma*» Ф. Сандерса / *Pharoah Sanders*, «*Talking' about J.C.*» Л. Янга, «*Bridge into the New Age*» А. Лоуренса / *Azar Lawrence* та ін.

Таким чином, особлива роль індивідуума, його неповторна внутрішня і зовнішня подоби відрізняють музику Дж. Колтрейна від багатьох інших джазових (і не тільки) індивідуальних стилів. Його власний «почерк» сформувався завдяки активним еволюційним процесам. На початку творчого шляху джазмен захоплюється новітнім напрямком – бібоп – та музикою одного з його засновників Ч. Паркера, цікавиться музикою різних країн та авангардними течіями. Це дало поштовх для пошуку та створення новітніх стилістичних прийомів виконання, пошуку власного стилю. Така активна творча позиція дала значні результати. Все, до чого він був

дотичним, усі напрямки, течії, жанри, прийоми гри, типи ансамблів, філософські, релігійні та етико-естетичні концепції, завжди були забарвлені в «тони» його особистості: «Музика Джона Колтрейна була не чимось, що живе поза ним, а способом вираження його людської сутності» [149: с. 493].

3.2. Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: еклектика і синтез

«Жива легенда» – так називають видатного джазового саксофоніста Теодора Уолтера «Сонні» Роллінза / *Theodore Walter «Sonny» Rollins* (народ. в 1930 році). З його ім'ям пов'язаний важливий період становлення джазу, який можна позначити як перехідний, розмаїтий по стилістиці, що передував новаціям другої половини ХХ століття. У популярному історичному нарисі Дж. Коллієр пише про цього видатного джазмена-саксофоніста наступне: «Роллінза часто називають новатором джазу – напевно чи це відповідає дійсності» [149, с. 449]. Обґрунтовуючи свою позицію, автор зазначає далі, що «... його вплив пояснюється не новою виконавською інтерпретацією, а визначним талантом, який викликав захоплення музикантів» [там само].

Творчості С. Роллінза присвячені дослідження американських музикознавців, зокрема, М. Вільямса [165], Дж. Коллієра [110], Е. Леві / *Aidan Levy* [134], Г. Шуллера [155]. Три з названих досліджень мають незначні масштаби та здебільшого розкривають особливості певного періоду чи ряду творів у добутку музиканта. Зокрема, робота Дж. Коллієра містить біографічні відомості до 1960-х років та описує творчу діяльність С. Роллінза цього періоду, пов'язану з джазовим напрямком хард-боп. На ранніх композиціях джазмена зосереджується й М. Вільямс. Г. Шуллер розглядає особливості джазової імпровізації на прикладі композиції «*Blue 7*».

На цьому тлі особливо виділяється монументальна монографія Е. Леві «Саксофонний Колос: Життя та музика Сонні Роллінза» [134], видана у 2022 році. Дослідження вражає деталізацією при викладенні біографічних

відомостей: включає інформацію про походження С. Роллінза та членів його сім'ї, топографічні деталі з позначенням точних адрес, де проживав, працював та які відвідував джазмен, побутові подробиці, особливості характеру та поведінки «героя оповідання», точні дати тих чи інших подій та багато іншого. Такий підхід дозволяє читачеві поринути у життя та творчість С. Роллінза, осягнути риси його характеру, вподобання, особисті відносини тощо. Між тим, розгорнуті аналітичні нариси безпосередньо музичного матеріалу майже відсутні.

Стиль С. Роллінза характеризується джазологами як «еклектичний», в якому на рівних правах поєднувалися, комбінувалися (окремо або одночасно) свінг, боп, естрадний джаз, з якого у 1950-і роки минулого століття походить рок-музика – стильовий антипод елітарного джазу як надбання, насамперед, афроамериканської мовленнєвої традиції.

Можливо така мозаїчність стилю пов'язана з розмаїттям музичних інтересів С. Роллінза у дитинстві та юності, адже він зростав під впливом різнобічних музичних вражень. Перш за все, слід відзначити, що батьки музиканта були вихідцями з Віргінських островів, які, за словами Е. Леві, «охоплюють різноманітні традиції, котрі являються колективними і поліритмічними, потребують винахідливості імпровізатора та нерозривно пов'язані з танцем» [134, с. 5]. Серед танців, розповсюджених на Віргінських островах на початку ХХ століття, дослідник називає карізо, квадриль і бамбулу. Крім цього існував напрямок африканської музики – кельбе (рання форма каліпсо), який виконували популярні на той скретч-групи. До характерних рис кельбе належить «мелодична імпровізація, синкопований ритм та оповідальний характер». Е. Леві зазначає, що всі ці традиції «успадкував Сонні» [там само]. Іншим джерелом музичних вражень було місце, де народився джазмен – один з найвідоміших афроамериканських кварталів Нью-Йорку – Гарлем. Там протікало жваве музичне життя, що підтверджує сам виконавець: «Це було ідеальне середовище для когось подібного до мене, який хотів стати музикантом. Всі

мої кумири жили поблизу» [цит. за: 134, с. 10]. Поруч з цим, сім'я відвідувала церков, де також звучала музика, зокрема інструментальна. Там Сонні захопився звучанням труби. Погляди про мистецтво та політику юного хлопця були сформовані завдяки впливу Маркуса Гарві / *Marcus Garvey*, який приїхав до Гарлема для розповсюдження ідей «самовизначення темношкірих, антиколоніалізма, панафриканізма» [134, с. 16].

Одним із улюблених музикантів С. Роллінза у юності був Фатс Уоллер / *Fats Waller*. Його пісня «*I'm Gonna Sit Right Down and Write a Letter*»⁸, почута по радіо, стала «одним із моїх самих ранніх спогадів про джаз» – зазначає С. Роллінз [цит. за: 134, с. 5]. Саме тоді юнак зрозумів, що хоче стати джазовим виконавцем. Серед інших музикантів, творчістю яких захоплювався Сонні, можна назвати Дюка Еллінгтона / *Duke Ellington*, Бена Уебстера / *Ben Webster*, Нета Кінг Коула / *Nat King Cole*, Бенні Берігана / *Bunny Berigan*, Луї Армстронга / *Louis Daniel Armstrong* та інших. Проте кумирами Сонні стали саксофоністи Коулман Хокінс / *Coleman Hawkins* та Луїс Джордан / *Louis Jordan*. Тож, вдосконалюючи власні виконавські навички, юнак надихався імпровізаціями цих джазових музикантів. За словами Е. Леві, у подальшому «Сонні буде працювати над тим, щоб поєднати “елементарну” гру Джордана, як він думав про це, з “інтелектуальним елементом і величчю” Хокінса» [134, с. 28]. Серед такого розмаїття різнохарактерної, різностилевої музики й формувався музичний світогляд джазмена.

Саксофонний стиль С. Роллінза на самому ранньому етапі його творчості (1940-і роки) був пов'язаний із вокально-танцювальною течією під назвою «*jump band*», представленою невеликими свінговими оркестрами у складі двох-трьох солістів і ритм-групи, що виконували «популярні

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=rxhT8T44bt8>

мелодії і блюзи, як правило, з вокалом комічного або фривольного змісту» [110, с. 449].

Свою виконавську манеру С. Роллінз, який надавав на той час перевагу альтовому саксофону, будував на поєднанні «енергійного свінгу і блюзу», тобто в рамках типових засобів комерційного афроамериканського джазу, а експерименти бі-бопу, що лише виник на той час, його «мало цікавили». Найближче йому була в той період манера К. Хокінса, під впливом якого він незабаром змінив альтовий саксофон на теноровий, на якому «опановував інтенсивне, насичене звучання» [там само].

При цьому, копіюючи К. Хокінса, С. Роллінз переймав у нього і стилістику «білого» саксофонного джазу, який був визначальним для більшості афроамериканських саксофоністів аж до 1930–40-х років. Манера гри К. Хокінса поєднувала вибуховість, напористість похідних від блюзу *dirty tones* афроамериканських витоків з властивою «білим» саксофоністам «гладкістю, плавністю, злитістю» виконання [110, с. 219]. Важливий вклад у розвиток музичних здібностей С. Роллінза зробили два його вчителі, з якими він займався приватно. Першим з них є Волтер Томас / *Walter Thomas*, який вплинув на мотивний та імітаційний прийоми розвитку музичного матеріалу в творчості С. Роллінза: «Томас був одним з перших, хто вважав, що імпровізації можна навчитися. Він підкреслював важливість повторення та варіації <...>» [134, с. 42]. Другим вчителем музиканта став Джо Наполеон / *Joe Napoleon*, який працював з Сонні над звуковидобуванням, правильною постановкою, диханням.

Утім, як зазначає Дж. Коллієр, на момент 1950-х років, коли С. Роллінз був учасником ансамблю Майлса Девіса / *Miles Davis* і записав на його платівки 1954-го року кілька своїх композицій, включаючи таку відому, як «*Oleo*»⁹, що стала джазовим стандартом, «вплив Хокінса на його манеру зберігся лише в найзагальніших рисах»; він «став використовувати

⁹ <https://youtu.be/aflCJy8NY1c?si=OjDGIwa27CISiL3N>

короткі, ламані фігури, розділені паузами» що «незабаром стало відмінною рисою його виконавської манери» [110, с. 451].

У 1956 років з'явився перший авторський альбом С. Роллінза, записаний разом із піаністом Т. Фланагеном / *Tommy Flanagan*, контрабасистом Д. Уоткінсом / *Douglas Watkins* і барабанщиком М. Роучем / *Maxwell Roach*, під символічною назвою «*Saxophone Colossus*»¹⁰. Серед п'яти композицій альбому найбільшу зацікавленість дослідників викликала композиція «*Blue 7*»¹¹. Зокрема, М. Вільямс зазначає: «“*Blue 7*” – одне з тих рідкісних виконань, яке, на мою думку, може відразу оцінити майже будь-хто – від новачка, який хоче знати, де знаходиться мелодія, до того, хто симпатизує класику та може оцінити, наскільки розвиненим стало мистецтво джазмена» [165, с. 184].

Г. Шуллер вбачає в цьому творі новаторський підхід до імпровізації. Загалом, автор виділяє два типи джазової імпровізації: *paraphrase* (парафраз), який передбачає розвиток мелодії завдяки орнаментиці, та *chorus* (хорова імпровізація) – вільна імпровізація з виходом за межі заданого тематичного матеріалу, де виконавець використовує виключно акордову структуру [155, с. 6]. У джазовому мистецтві, за словами автора, перевага віддається другому типу. Пояснюючи імпровізаційний процес у джазі, дослідник говорить про невірне використання терміну «варіація»: «У цьому відношенні важливо відмітити, що те, що ми час від часу вільно називаємо “варіацією”, у строгому значенні не являється варіацією загалом, так як вона не виходить із основного варіювання заданого тематичного матеріалу, а просто відображає роздуми виконавця про незмінну послідовність акордів» [там само]. Це призводило до спрощення та уніфікації виконань, недостатності загальної зв'язаності та направленості розвитку, що збіднювало джазові композиції.

¹⁰ <https://youtu.be/1BBcGemV9mY?si=q22wTqJlkMlyFJGr>

¹¹ <https://youtu.be/OUYVhJzy0JA?si=rE23jqNgmkjBbz4Z>

За словами Г. Шуллера, саме в творчості С. Роллінза «тематична та структурна єдність нарешті досягла тієї ваги в чистій імпровізації, яку такі елементи, як свінг, мелодична концепція та оригінальність вираження вже мають багато років» [155, с. 6]. Саме композиція «*Blue 7*», за Г. Шуллером, є «прикладом справжньої варіаційної техніки. Імпровізація основана не тільки на гармонічній послідовності, але й на мелодичній ідеї» [155, с. 8]. В ній С. Роллінз «остаточно додав до масштабів джазової імпровізації ідею розвитку та варіювання головної теми, а не лише другорядного мотиву чи фрази, на які гравець випадково натикається під час виконання і яка само по собі не пов'язана з “головою” композиції» [155, с. 9]. Таким чином, джазмену вдалося створити новий стиль «тематичної імпровізації», який вплинув на джазове мовлення в цілому. За словами Е. Леві, цей альбом значно вплинув на сучасників С. Роллінза: «Невдовзі тенори почали вивчати до дрібниць те, що Сонні та Колтрейн робили, зокрема їхню аплікатуру та положення пальців» [134, с. 226].

Характеризуючи детально зміст альбому «*Saxophone Colossus*», Дж. Коллієр висловлює схожу думку, що «головний внесок Роллінза в мистецтво джазової імпровізації – це вміння варіювати головну тему» [110, с. 451]. Далі автор надає наступні пояснення: «На мій погляд, вірніше було б стверджувати, що Роллінз не “варіював головну тему”, а просто будував мелодичну лінію, постійно повторюючи певну фігурацію» <...>, «його соло того часу (середина 1950-х років) були побудовані так, немовби він розрізав на шматочки мелодичні лінії Паркера, а потім склеював їх в іншому порядку» [110, с. 451].

Йдеться про привнесення в виконавський стиль С. Роллінза елементів паркерівського бі-бопу в комбінаториці зі стилем *swing*. Тривалі, безперервні мелодії Ч. Паркера, що стали еталоном бі-бопу в його саксофонній репрезентації, не могли цілковито відповідати стилю С. Роллінза, для якого варіювання головної теми означало не її рух у формі, а, скоріше, немов постійне перебування в ній, як у вмістилищі різноманітних фігурацій,

заснованих на гармонічній «сітці» в дусі свінгових хорусів, збагачених бопівською експресією.

Найбільш вираженою манерою імпровізаційної гри С. Роллінза дослідники, зокрема Дж. Колліер, вважають *hard bop*, немов «очищений» від експериментів, до яких він постійно тяжів, проте які були не завжди вдалим. Зразком втілення цієї манери можна назвати ансамблеву композицію «*The Eternal Triangle*» (14 хвилин звучання)¹², записану С. Роллінзом спільно з Д. Гіллеспі / *Dizzie Gillespie* (труба) і С. Стіттом / *Sonny Stitt* (саксофон-альт).

В основу цієї джазової п'єси покладено тему-стандарт «*I've Got Rhythm*», представлену С. Роллінзом і його партнерами в експресивній подачі – «саксофоністи солують, по черзі передаючи один одному фрази по чотири або по вісім тактів, обрушуючи на слухачів цілий каскад музичних ідей» [110, с. 452]. Тут унаочнено нові риси саксофонного стилю С. Роллінза, які проступили у композиціях кінця 1950-х років: якщо раніше імпровізатор тяжів до «рваного, ламаного фразування» (сучасники називали його «сардонічним» або «гумористичним»), то тепер він дбає про цілісність мелодичної лінії, проявляючи «винахідливість» в її розвитку [там само].

В еволюції джазового саксофонного стилю С. Роллінз виступив в якості своєрідного «містка», передбачивши, з одного боку, експерименти 1960-х років (Дж. Колтрейна, Е. Долфі), з іншого боку – убезпечивши їхній спадкоємний зв'язок зі стилями своїх «наставників» – К. Хокінса і Ч. Паркера [110, с. 452]. Однак продовжити цю лінію поєднання традицій і новацій С. Роллінзу тоді не вдалося. Після невеликої перерви в концертній діяльності (1959 – 1961-й роки) він повертається на сцену, працюючи в тому ж стилі, що і раніше, не враховуючи того факту, що культивований ним *hard bop* уже вичерпав себе, а його мова «вже набридла і музикантам, і слухачам» [там само].

¹² https://youtu.be/4aqUVtl3g8s?si=94_ZGSJ-cSLr-y3I

На наш погляд, справа не в тому, що С. Роллінз як творча особистість не відрізнявся «вишуканим смаком» і «винахідливістю» (Дж. Коллієр) і навіть не в тому, що актуальність бі-бопу на той період уже була багато в чому втрачена. Як представляється, тут слід ураховувати дві наступні обставини:

- 1) сам тип творчої особистості С. Роллінза, який досяг вершин майстерності вже на початку своєї кар'єри і тримався на цьому ж рівні далі ніби за інерцією;
- 2) «поточний момент» – стан джазового мистецтва в революційні для нього 1960-і роки, коли найбільше цінувалися експерименти і новаторство, втілити які зумів інший представник саксофонного мистецтва Дж. Колтрейн.

С. Роллінз же уособлював власний джазовий саксофонний стиль, що істотно відрізнявся від стилю його безпосереднього конкурента – Дж. Колтрейна. «Саксофонний колос» (так іменували тоді С. Роллінза критики та публіка) і «Месія джазу» (нагадаємо, що так Дж. Колтрейна називав Дж. Коллієр) у художньому та особистісному відношенні були антиподами, але їхня творчість живилася спільними витокami, що поєднуються сукупним поняттям «американський джаз».

В умовах радикальних змін парадигм джазового мистецтва, що виразно проявилися на межі 1950 – 1960-х років, колтрейнівські концепції *sheets of sound* і модального джазу виглядали набагато більш актуальними, ніж хард-боп С. Роллінза й останній неочікувано стає одним з лідерів мейстріму. Тож, згадувана вище перерва в концертній діяльності С. Роллінза була пов'язана з необхідністю осмислення стильової ситуації, на яку видатний саксофоніст прореагував нестандартно, а саме – мовчанням. В одному із інтерв'ю С. Роллінз пояснює своє дворічне мовчання в наступних словах: «Зараз я зайнятий багатьма справами, найактуальнішими з яких є написання та композиція. <...> Ці зусилля вимагають більшої частини мого часу, концентрації та енергії. Найкраще

вони будуть досягнуті, якщо я зберігаю певну усамітненість і максимально віддаюся від своєї професійної кар'єри протягом цього періоду» [цит. за: 134, с. 341].

Шлях, яким пішов далі С. Роллінз, можна визначити терміном «стильова еклектика». На той час цей напрям у джазі вже не сприймався негативно, оскільки, починаючи з появи фрі-джазу та модальної техніки джазової імпровізації, він став альтернативою авангарду, виконуючи свого роду охоронну функцію в системі, в першу чергу, афроамериканської джазової традиції.

Це не була в повному значенні полістилістика, а, тим більше, в тому вигляді, в якому вона фігурує як техніка академічної композиції. Префікс «полі» тут означає вільне поводження зі стилями та жанрами джазової музики самих різних напрямків. Такий майстер, як С. Роллінз, йдучи власним шляхом, завжди демонструє їхнє оригінальне трактування, не переступаючи при цьому нормативів і сформованих канонів.

Примітна в даному контексті назва першого альбому, виданого С. Роллінзом після «кризи мовчання» – «*The Bridge*» (1962)¹³. Основною спрямованістю представлених в ньому композицій постає, однак, не «місток» між традиціями і новаціями джазу, а ретроспекція, що поєднується з демонстрацією власного таланту саксофоніста-імпровізатора, який свідомо не працює з будь-якими авангардними віяннями.

У 1960-і роки, коли джазова традиція піддається потужному впливу рок-музики (з джаз-року розпочинали тоді свій шлях такі корифеї джазу, як Ч. Коріа та інші представники «школи» М. Девіса, С. Роллінз, перебуваючи на вершині майстерності, намагається додати до своєї музики елементи сучасного джазового мовлення.

Випущені джазменом альбоми наочно демонструють стильову спрямованість таких пошуків: альбом «*What's New*» (1962)¹⁴ виконано в

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=7k2gO5VJzo4&list=PLrIPlgORplgweZ9bD1IA3F6aoxySomwSC>

¹⁴ <https://youtu.be/8087ihOCsqs?si=q5HOhLiXd2dGvidr>

стилістиці *latino jazz*, близької йому по генах матері; альбоми «*Our Man in Jazz*» (1962)¹⁵ і «*East Broadway Run Down*» (1966)¹⁶ по техніці імпровізації демонструють *free jazz* у комбінаториці зі *swing*'ом; «*Now's the Time*» (1964)¹⁷ представляє собою *remakes* популярних джазових стандартів.

Пошуки «нового стилю» у С. Роллінза відбуваються й через співпрацю з музикантами різноманітних джазових напрямів, серед яких можна назвати «метра» саксофонного джазу К. «Хок» Хокінса / *Coleman «Hawk» Hawkins*, гітариста Дж. Холла / *James Hall*, що працює в стилі *mainstream*, трубача Д. Черрі / *Don Cherry* і піаніста П. Блея / *Paul Bley* – представників джазового авангарду.

Однак, створюючи «колекцію» джазових саксофонних стилів, С. Роллінз, не надає переваги жодному з них, що збігається з концепцією О. Коулмана, одного з основоположників стилю *free jazz*. У 1966-му році С. Роллінз знову віддав перевагу «мовчанню», припинивши виступи і записи, захопившись натомість філософією йоги і дзен-буддизму, що тоді полонили більшість молодих музикантів із руху *hippie*. Він прагнув душевної рівноваги: «Людина доходить до моменту, коли хочеться мати ці умови повної гармонії. Це повертає до духовних речей. Я просто провів своє життя, намагаючись знайти себе, і там, в кінці печери, є достатньо світла, щоб я міг бачити» [цит. за: 134, с. 498]. І ще: «Я вирішив відправитися до Індії, тому що вірив, що це місце, де я зможу глибше поринути в духовний елемент життя і знайти спосіб впоратися з такою реальністю» [цит. за: 134, с. 501]. Після цієї довгої перерви С. Роллінз повернувся до творчості лише на початку 1970-х років, а перший альбом, що презентує новий етап становлення музиканта, виходить у 1972-му році.

Зазначимо, що й на цьому етапі С. Роллінз не відмовляється від принципів стильової еkleктики, проте не за рахунок прямих запозичень із

¹⁵ https://youtu.be/sKCxrcJ5cyk?si=r4LGdWK_FgB8upK8

¹⁶ <https://youtu.be/opMGArdXEYE?si=SmlAy7qaxek2mh9Z>

¹⁷ https://youtu.be/E-oCylcOELo?si=H9bp6sAG_i3Rfh8c

рок-стилістики, а через звернення до її предтеч – *funk*'у і *rhythm & blues*'у. Елітарний джаз у стилістиці *free* С. Роллінз не практикує, надаючи перевагу поверненню до естрадизованих форм періоду, що передував *hard bop*'у.

«Апогеєм» цих пошуків стає участь С. Роллінза у записі альбому «*Tattoo You*» культового рок-гурту «*Rolling Stones*» (1981). Крім того, до складу керованих ним тоді ансамблів включаються електрогітари, що, однак, не було усталеною тенденцією, оскільки клас гри самого С. Роллінза значно перевершував можливості рок-виконавців, яких він залучав до співпраці. Зокрема, у 1980 році був записаний альбом «*Love at First Sight*», інструментальний склад якого поруч з фортепіано (Дж. Дюк / *George Duke*), барабанами (А. Фостер / *Al Foster*) та перкусією (Б. Самерсом / *Bill Summers*) містив електричну бас-гітару (С. Кларк / *Stanley Clarke*).

З огляду на цей факт, він звертається до створення сольних дисків, один з яких так і називається – «*Solo Album*» (1985)¹⁸. Незважаючи на високу майстерність виконавця-імпровізатора, сольні диски С. Роллінза не отримують визнання у публіки та критиків в США 1980-х років. Набагато ефективнішими виявляються виступи «наживо» з концертної естради, що засвідчив гастрольний тур по США, в якому С. Роллінз виступив в якості учасника ансамблю «*Milestone Jazzstars*», куди входили, крім нього, М. Тайнер / *McCoy Tyner* (фортепіано), Р. Картер / *Ron Carter* (контрабас), Е. Фостер (барабани). Музиканти ансамблю довели, що стиль *hard bop* у філігранному виконавському трактуванні може бути цілком затребуваним і в ситуації кризи, в якій в 1980-і роки опинився «нормативний» джаз афроамериканської традиції.

У нове тисячоліття С. Роллінз вступив не лише як всесвітньо визнаний майстер – «саксофонний колосс», але і як діючий учасник різноманітних джазових фестивалів, що широко практикувалися в багатьох країнах світу в 1990–2000-і роки. Це був третій етап творчості С. Роллінза.

¹⁸ <https://youtu.be/sGkcEnBhqSo?si=N6hVrclYZfc0uSBH;> <https://youtu.be/aAgc9wVDq34?si=E81M00-MKw0ENDCf>

Загалом періоди творчості виконався в даній дисертації класифікуються як:

- моностильовий з опорою на *hard bop* (до 1959-го року, тобто, до першої творчої «паузи»);
- полістильовий або «еклектичний» (від початку 1970-х років, коли закінчився його другий «відхід зі сцени»);
- ретроспективний, що поєднує ознаки двох попередніх в «новому моностилі» (від 1980-х років дотепер).

Риси нового в поєднанні з віднайденим раніше чітко проявилися у альбомі С. Роллінза, який побачив світ на межі тисячоліть у 2000-му році. В наступному році цей альбом був удостоєним премії *Grammy* в номінації «*Best Contemporary Instrumental Album*» під показовою назвою «*This Is What I Do*» («Це те, що я роблю»). Основним стильовим напрямком тут постає джазовий *mainstream*, що включає, на перший погляд, досить еклектичний «набір» жанрових форм (танцювальних – від *calypso jazz* в №1 до *jazz waltz* в № 2 і № 6; вокальних за генезою – від *jazz ballade* в № 4 до *blues* в № 5, змішаних за стилістикою – *jazz funk* в № 3). Це не виключає того факту, що ключовим стильовим напрямком для С. Роллінза-імпровізатора є *hard-bop*, якого він, незважаючи на різні «відгалуження», фактично ніколи не залишає, до якого періодично повертається й донині. Зазначимо, що даний твір не отримав глибокого висвітлення у музикознавчій сфері, аналітичні відомості про нього обмежуються загальними відомостями. Зокрема, узагальнена характеристика представлена в монументальній монографії Е. Леві [134]. Тож, детальний аналіз альбому «*This Is What I Do*» намічає перспективи подальших розвідок творчості С. Роллінза.

Стилістика альбому, представлена, передусім, через виконавський склад аналізованого альбому, що включав: самого С. Роллінза (тенор-саксофон), К. Андерсона / *Clifton Anderson* (тромбон¹⁹), С. Скотта / *Stephen*

¹⁹ https://youtu.be/xb85Y2TZTp0?si=M4HD4-HEPbq_Expe

Scott (фортепіано), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електро-бас), Дж. Деджонетта / *Jack DeJohnette* (барабани), П. Уїлсона / *Perry Wilson* (барабани). Наявність двох виконавців на барабанах пов'язано з їх розподілом у різних треках: перший із них задіяний в доріжках 1, 2, 4, 6, а другий – у 3 і 5 (відповідно).

Альбом складається з 6 номерів, підібраних С. Роллінзом за принципом контрасту, тобто, по моделі сюїтного циклу: №1 «*Salvador*» (авторська тема), №2 «*Sweet Leilani*» (тема-стандарт), №3 «*Did You See Harold Vick?*» (авторська тема), №4 «*A Nightingale Sang in Berkeley Square*» (тема-стандарт), №5 «*Charles M.*» (авторська тема), №6 «*Moon of Manakoora*» (тема-стандарт).

Як бачимо, тут чергуються авторські теми й теми-стандарт, що з цього моменту (за винятком розглянутого далі унікального сольного альбому «*Without a Song: The 9/11 Concert*») стає типовим для творчості С. Роллінза. Звертає на себе увагу й наявність фортепіано, яка вказує на поєднання традицій «гармонічного» *swing*'у 1930-х років і «модального» *hard-bop*'у 1950-х років, хоча вплив останнього в даному, фактично, «легкожанровому», розрахованому на масового слухача, альбомі є мінімальним і відчувається лише в окремих моментах імпровізацій на авторські теми.

Загальна ретроспективна спрямованість альбому підкреслює прагнення С. Роллінза поєднати різні джазові стилі і напрями, показати, з одного боку, їхню спадкоємність, з іншого боку – можливість їхньої актуалізації в умовах нових «екстра-тенденцій» (внутрішньостильових і міжпластових), характерних для авангардного джазу кінця XX – початку XXI століть.

Поштовхом до нової якості саксофонного інтонування для С. Роллінза слугувала трагедія, яка поійменована в США «*nine eleven*» (нагадаємо, що це був самий смертоносний терористичний акт у світовій історії, що відбувся 11 вересня 2001 року і забрав життя майже трьох тисяч людей), прямим

свідком якої був С. Роллінз. Усю глибину туги з приводу цієї жахливої події музикант втілював в концерті, що відбувся в залі «*Berklee College of Music*» у Бостоні. Цей музичний пам'ятник жертвам трагедії був сповнений надзвичайно сильною емоційною напругою. В 2005 році запис концерту було видано на CD під назвою «*Without a Song: The 9/11 Concert*»²⁰.

У наступному році за композицію «*Why Was I Born?*»²¹ з цього альбому С. Роллінз був удостоєний премії *Grammy* в номінації «*Best Improvised Jazz Solo*». Ставлення до С. Роллінза публіки і критики стає чітко зафіксованим у статусі «жива легенда джазу». У 2006 році читачами престижного журналу «*DownBeat*» він був визнаний найкращим джазменом року, найкращим тенор-саксофоністом року, а альбом «*Without a Song: The 9/11 Concert*» був названий диском року. Світове визнання С. Роллінза було відзначено в 2007 році присудженням йому королем Швеції Карлом XVI Густавом премії *Polar Music Prize*, яку називають «нобелівською музичною» премією.

Стосовно творчих досягнень С. Роллінза в цей період його діяльності (2000-і роки), то, крім згаданого вище альбому, який приніс йому заслужену світову славу, видатний джазмен випустив диск під назвою «*Sonny, Please*» (2006)²², який був першим записом на його власному лейблі «*Doxy Records*» (свій 35-річний контракт з фірмою «*Milestone*» він у тому ж році розірвав, аби мати максимальну свободу у виборі виконуваного репертуару).

Цей диск, по суті, є меморіальним, присвяченим пам'яті його дружини Люсіль, яка була його помічницею у бізнесі, організовувала концерти, рахувала податки, завдяки чому, музикант міг вільно займатися творчістю. Тому альбом 2006 року сповнений ностальгією за улюбленою дружиною та прекрасним життям. Сама назва альбому – це улюблений вислів дружини: «Сонні, будь ласка ...» [134, с. 696]. Цими словами була названа і сама п'єса,

²⁰ https://youtu.be/OCAZA9WKiQM?si=PJW4XSqWDW_LORnb

²¹ <https://youtu.be/0UMnEw4ubLM?si=2LzuyFzTmf5mpYQ6>

²² <https://youtu.be/C9Frnlfcst8?si=g34bE2i2AauMDqmb>

і альбом у цілому. Вони, щонайкраще, відповідають самому характеру включеної в нього музики: це – немов запрошення С. Роллінза до самого себе продемонструвати свою майстерність у різноманітній жанровій програмі.

Згадуючи пройдений шлях, С. Роллінз включає в альбом як власні п'єси, так і імпровізації на джазові стандарти своїх юнацьких років, виконані в рамках стилістики «осучасненого» *mainstream'u* (з рисами *latino-jazz'u* і *funk'u*). Основним партнером С. Роллінза був тромбоніст К. Андерсон, який неодноразово грав із ним раніше (саме він став і продюсером даного диску). У складі ансамблю були також: Б. Брум / *Bobby Broom* (гітара), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електричний і акустичний бас), С. Джордан / *Steve Jordan* (барабани), К. Дінізулу / *Kimiti Dinizulu* (перкусія), Дж. Корселло / *Joe Corsello* (барабани). Як бачимо, С. Роллінз, як і в своїх роботах кінця 1950-х років, відмовляється від фортепіано, але посилює групу перкусії (вплив музики Сходу), а в якості данини стилістиці рок-музики залучає електроінструмент.

Альбом включає сім п'єс різного змісту і стилістики: №1 «*Sonny, Please*» (авторська тема), №2 «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт), №3 «*Nishi*» (авторська тема), №4 «*Stairway to the Stars*» (тема-стандарт), №5 «*Remembering Tommy*» (авторська тема), №6 «*Serenade*» (тема-стандарт), №7 «*Park Palace Parade*» (авторська тема). Проєкт містить явні риси сюїтного циклу, в якому є вступ (№1) і закінчення (№7), а в середині послідовно чергуються імпровізації на теми-стандарти та авторські теми.

За жанровою стилістикою п'єси альбому вирізняються практично повним охопленням етапів шляху, пройденого С. Роллінзом-джазменом, але не в діахронії, а як би в синхронії – в новій комбінаториці, де «минуле» часто виявляється після «нового». Перша п'єса («*Sonny, Please*») репрезентує «обличчя» С. Роллінза – його ключовий стиль *hard-bop*. Саксофон виконує соло на тлі контрапунктів перкусії та баса, а імпровізаційні хоруси будуються на модально-ритмічній, а не гармонічній основі.

Другий номер («*Someday I'll Find You*») – типовий *jazz waltz* із арсеналу «нормативного» джазу свінгового напрямку. Хоруси тут побудовані на основі гармонічної «сітки», де опорні тони гармонії окреслюються тромбоном, наслідок чого виникає виразний інструментальний ансамбль із поділом фактурних функцій на рельєф (саксофон), контрапункт-підголосок (тромбон), і *rhytmico* (ритм-секція). Тут очевидною є фактурна тріада, типова для стилістики *barocco-jazz'u*, поєднувана з «естрадизацією» в дусі популярних пісень-танців.

Наступний № 3 («*Nishi*») – блюзові імпровізації-варіації на авторську тему С. Роллінза, де після її «туттійного» викладу чергуються імпровізації гітариста, саксофоніста, барабанщика, тромбоніст із заключним зведенням усіх інструментів до початкової фактури (типові засоби формоутворення в пізньому *swing'u*).

№ 4 («*Stairway to the Stars*») – джазова балада з рисами *slowly swing'u*, де виокремлюється кілька «секцій» форми: проведення теми дуєтом «саксофон-тромбон»; імпровізація саксофона з контрапунктом тромбона, гітарна імпровізація, імпровізація тромбона, повернення теми в дуєті мелодичних інструментів.

Наступний № 5 («*Remembering Tommy*») побудований за тією ж моделлю, що і попередній. Тут знову представлений *swing* в імпровізаціях-варіаціях, організованих в порядку «надання слова» кожному виконавцю. Спочатку викладається тема (дует «саксофон-тромбон»), потім солює саксофон, тромбон і гітара, а замикається все вихідним варіантом викладу теми.

№ 6 («*Serenade*») виконаний у стилістиці цього жанру з урахуванням «особистісної» (соліст, що виконує серенаду) та «ситуаційної» (обстановка, загальний антураж виконання) ознак. Особистісне першоджерело тут відображено в розгорнутій сольній імпровізації С. Роллінза, виконаної в стилістиці *jazz waltz*, що є типовим для подібних тем-стандартів, а ситуативне – в загальній барвистій тембровій «картині» ансамблю.

Заключний № 7 («*Park Palace Parade*») демонструє опору на інший первинний жанр, цього разу, танцювальний – *calypso*. С. Роллінз, втілюючи стилістику *latino-jazz*, зумисно спрощує свою авторську тему гармонічно (вона побудована на класичній формулі *TSDT*), розвиваючи в ній ритмо-мелодичну сторону, залучаючи для цього ефектні виконавські штрихові й орнаментальні моменти («бендування», трелі, тремоло, «звукові розсипи» в проміжках між гармонічними опорами). Цей номер – переважно саксофонний сольний; лише на початку, після проведення теми і саксофонної імпровізації, звучить соло тромбоніста, причому, в приглушеному звучанні тромбона з сурдиною, що не порушує загального спокійного і розміреного характеру простої за контурами теми.

Перебуваючи під впливом своїх східних «студій», С. Роллінз у творчості пізнього періоду здійснює своєрідне музичне «переродження», що означає вільне переміщення з одного джазового стилю в інший. У своїх імпровізаціях, побудованих за сюїтним принципом, він надає перевагу вільному поводженню з тематичним матеріалом, що було притаманно й його раннім композиціям, зокрема, «*Freedom Suite*» (1958)²³. У ній установлені принципи імпровізаторського стилю, яким С. Роллінз залишався вірним завжди, працюючи в різних джазових жанрах.

Використовуючи різноманітні джазові теми в своїх підбірках-циклах, С. Роллінз прагне віднайти між ними інтонаційні зв'язки, спільні для джазового імпровізаційного мислення в його нормативних та авангардних варіантах.

У 2011 році С. Роллінз взяв ще одну творчу відпустку, пообіцявши своїм шанувальникам випустити новий альбом до 2015 року. Створення і випуск цього альбому були продовженням розпочатого раніше проекту. Ще в 2008 році на лейблі «*EmArcy Records*» вийшов перший диск тричастинного альбому під загальною назвою «*Road Shows*» (буквально «Дорожні шоу»).

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=OTGJGhh-xr8&list=PL9xPtZK-o6yV4bgJGARd9iIkDaOI3clLP>

Друга частина альбому вийшла в 2011 році на тому ж лейблі, а третя – в 2014 році на «*OKeh Records*». Існує також і четверта частина, що вийшла в 2016 році на тому ж лейблі, що і третя.

Макроцикл «*Road Shows*», що включає понад 30 п'єс, ґрунтується на гастрольних концертах і студійних записах С. Роллінза періоду 2000-х – 2010-х років. Тематичний матеріал, використаний у цих альбомах, вирізняється надзвичайною різноманітністю. «Дорожні враження» від країн і міст переплітаються тут зі спогадами про етапи шляху (ключове слово в назві альбому – «*road*»), пройденого автором.

Так, одна з композицій удостоєного «п'яти зірок» третього диску «*Road Shows*» (2014 року) присвячена його вчителю йоги – Патанджалі. Інші композиції цієї та інших частин альбому включають імпровізації на відомі теми-стандарти, а також власні теми С. Роллінза, сплавлені воєдино в рамках його цілісного стилю, що поєднав риси бі-бопу і хард-бопу.

Як зразок компоновання альбомів під загальною назвою «*Roud Shows*» наведемо 3-й, що включає: № 1 «*Biji*» (авторська тема, танцювальний *swing* у поєднанні з *funk*'ом), № 2 «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт, *jazz waltz*), № 3 «*Patanjali*» (авторська тема, *jazz funk* і *funk-samba*), № 4 «*Solo Sonny*» (авторська неакомпанована імпровізація, сплав *swing*'у і *bebop*'у), № 5 «*Why Was I Born*» (тема-стандарт у стилі *swing*), № 6 «*Do not Stop the Carnival*» (авторська тема в стилі *calypso jazz*).

Еклектик-джаз», що демонструється С. Роллінзом, фактично означає різноманітну палітру жанрів, що входять у його цілісний стиль. Видатний саксофоніст-імпровізатор сучасності по праву займає місце в «Залі слави джазу» з 1973 року. Крім двох згаданих вище премій *Grammy*, він є лауреатом найпрестижнішої третьої в номінації «*Lifetime Achievement Award*» (2004). У 2010 році він був нагороджений Національною медаллю США в галузі мистецтв.

Залишаючись самим собою, С. Роллінз зумів енциклопедично узагальнити ключові тенденції і напрямки світової музики значного за

масштабами часового періоду – від 50-х років минулого століття – до тепер. Досконало володіючи своїм інструментом і технікою джазової імпровізації, С. Роллінз через гадану «легкість» передає цілий комплекс світовідчужань, властивих людині доби надлишку інформації, де складно переплітається і вибудовується в нові, незвичні семантичні ряди «старе» і «нове», імпровізація і композиція, масове й елітарне, академічне, «третьопластове» і фольклорне.

3.3. Саксофонні імпровізації С. Роллінза і Дж. Колтрейна: аспекти порівняльного аналізу

Формула «Все пізнається в порівнянні» є аксіомою, проте не на всі сто відсотків, оскільки, як кажуть німці, «кожне порівняння кульгає». Це означає, що компаративний метод аналізу музичних творів, по-перше, повинен поєднуватися з цілісним, ціннісним та іншими видами аналітичних процедур, по-друге, в будь-якому порівнянні завжди наявна позиція того, хто порівнює, що істотно впливає на об'єктивність результату.

Актуалізація порівняльного методу у вивченні музично-художніх явищ пов'язана з теорією інтерпретації, інтерес до якої особливо характерний для виконавського музикознавства. Ставлення до виконавства як до творчості особливого роду, в якому закономірно присутня двосуб'єктність [87]), має безпосереднє відношення і до того типу інтерпретацій, який народжується в рамках імпровізаційного джазу.

Виконання-імпровізація [70, с. 5] музичного твору в джазі – двоєдиний процес, який походить із синкрезису, властивого усним формам музично-творчих видів XX століття, а в подальшому, вже в рамках безпосередньо джазу, визначається вже рівнем синтезу імпровізації і композиції.

Тому, кажучи про компаративний метод аналізу джазових стилів і творів, необхідно орієнтуватися на дані музичної інтерпретології, особливо, в тій її складовій, яка пов'язана з виконавською творчістю. Цьому, зокрема

присвячені дисертація і стаття К. Тимофєєвої [79, 85], де на прикладі фортепіанного виконавства окреслюється сутність самого компаративного методу. Автором зазначається, зокрема, що звернення до нього «обумовлено збільшеною потребою виконавців до порівняльного аналізу на різних рівнях професійної діяльності: при вивченні музичного твору, при створенні оригінального трактування для концертного виступу, в педагогічному процесі на допомогу молодим виконавцям для розвитку їхнього слухового і аналітичного мислення» [79, с. 199].

У джазології, яка в теоретичному аспекті все частіше звертається до теоретичного апарату і методів академічного музикознавства, порівняльний аспект спеціально не виокремлюється, хоча і наявний практично у всіх дослідженнях. У більшості випадків увага приділяється лише найбільш загальним питанням «естетики стилю» тих чи інших джазменів, що виявляються рельєфно означеними при порівнянні з іншими ознаками відповідних стилів.

Тут виникає важливий аспект порівняльної інтерпретології – адекватність порівнюваного за ознаками жанру, стилю, виконавського складу, студійного чи концертного запису, навіть таких моментів, як рік чи десятиліття (століття) виконання. В екстраполяції на джаз, де інтерпретація адекватна імпровізації і виконанню і не поділяється на складові (це підтверджується поліверсійністю джазового твору, представленого одним і тим самим імпровізатором) виникають додаткові моменти, врахування яких сприяє логічній обґрунтованості порівнянь, їх правомірності.

Для цього будемо керуватися надалі такими критеріями, як:

- 1) спільний жанр;
- 2) елементи стильової спільності (один і той самий джазовий стиль);
- 3) спільний інструмент;
- 4) схожий виконавський склад;
- 5) одна і та ж тема.

Врахування цих факторів дозволяє виокремити і класифікувати спільне і особливе в порівнюваних зразках, як це відбувається, наприклад, при розгляді романсів або пісень, створених на один і той самий текст із тією лише різницею, що в джазі мова йде не про текст як тему у вузькому сенсі цього слова, а про ті імпровізаційні «накладення», які додає до теми-стандарту сам імпровізатор, розкриваючи тим самим свій особистісний стиль і ставлення через нього до навколишнього світу взагалі.

Творчість Дж. Колтрейна і С. Роллінза – багатий об'єкт для компаративного аналізу. Ці видатні джазові саксофоністи, з одного боку, як було охарактеризовано раніше, є антиподами в загальностильовому плані, з іншого боку, їхня творчість походить із спільних першоджерел, хоча і «відгалужених» у подальшому на дві протилежні лінії, що означаються як традиційний («нормативний») і сучасний (ненормативний, «інноваційний») джаз.

Цікавим убачається також показ саксофонного дуету, в якому Дж. Колтрейн і С. Роллінз наочно демонструють те, що між ними є спільним, а також ті моменти, які їх відрізняють один від одного.

3.4. Порівняльний аналіз імпровізацій С. Роллінза і Дж. Колтрейна на тему-стандарт Дж. де Поля «You Don't Know What Love Is»

Для того, щоб надати в комплексі даний вид імпровізації в його кінцевому результаті, необхідно розпочати з характеристики самої теми. Від її особливостей, навіть в тому випадку, якщо імпровізатор намагається далеко піти від них у процесі розвитку, залежить багато чого, зокрема жанрова основа як головний показник будь-якого твору.

Пісня «*You Do not Know What Love Is*»²⁴(автор музики Джин Вінсент де Поль / *Gene Vincent De Paul*, пісенного тексту – Дональд Макрей Уїлхойт-

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gFrIKNcOwhI>

молодший / *Donald MacRae Wilhoite Jr.*) початково призначалася як саундтрек до кінофільму «*Keep 'Em Flying*» Б. Еботта / *Bud Abbott* і Л. Костелло / *Lou Costello* (1941 рік) у виконанні Керол Брюс / *Shelbie Carole Bruce*. Ще до випуску фільму вона була з нього вилучена і надалі використана в музиці до кінокомедії «*Behind The Eight Ball*» за участю братів Рітц / *Ritz Brothers* (1942 рік) у тому ж виконанні.

Мелодія пісні поєднує в собі риси джазової балади і блюзовості в ладогармонії, але в «естрадизованому» варіанті, типовому для комерційної музики того часу, де джаз використовувався як вагомий комунікативний компонент. Витоки балади в її джазовому втіленні закладені у фольклорних піснях-танцях оповідно-ліричного змісту, пов'язаних з елементами театрального дійства (хоровод). Балада в джазі поєднала в собі риси європейської балади та афроамериканського блюзу.

Така синтетична основа джазової балади зумовлює привабливість цього жанру як одного з найбільш цікавих для імпровізаторів, зокрема, саксофоністів, а також представників джазового духового інструменталізму. Невипадково тема Дж. де Поля фігурує в якості основи імпровізацій таких видатних джазменів різних поколінь і стильових манер, як: Б. Гудман / *Benjamin David Goodman*, Л. Армстронг, Т. Джонс / *Thaddeus Joseph Jones*, М. Девіс, Ч. Бейкер / *Chesney Baker*, Е. Долфі, Ф. Хаббард / *Freddie Hubbard*, Р. Харгроув / *Roy Anthony Hargrove* (у даному випадку нами перелічені лише духовики).

Подібні теми не випадково називають *evergreens* (букв. «вічно зелені»), що в комунікативному аспекті означає їхню затребуваність практично будь-якою аудиторією. У дослідницькому плані використання тем-стандартів баладного та інших жанрових підвидів дозволяє порівнювати почерки інтерпретаторів-імпровізаторів, кожен з яких має на меті дати нове життя популярному музичному зразку, розкрити ті можливості, які закладені в ньому як артефакті певного періоду в становленні джазової культури.

Слід згадати і про особливе значення імпровізацій на теми-стандарти, здійснені видатними джазменами. Як видається, вони протистоять процесам «естетичного подвоєння», яке означає двоїсту природу джазу, що парадоксально поєднує спонтанність і стандартизацію в рамках сфери легкої музики.

У цьому плані імпровізації видатних майстрів на теми-стандарти, які правомірно назвати «шлягерами», постають як своєрідні «охоронні акти» від поглинання джазу як такого індустрією шоу-бізнесу з її нав'язуваними постулатами та ідеями, позбавленими змісту, відокремленого від стандартизованої форми. Вдихнути нове життя в обрану тему-стандарт – ключове завдання імпровізаторів такого рівня, як С. Роллінз і Дж. Колтрейн. Їхні творчі манери можуть бути (і фактично є) відмінними, але ставлення до мистецтва джазу як до єдності «нормативності» та «спонтанності» в царині смисловираження у них виявляється спільним.

Почнемо з імпровізації С. Роллінза із знакового для автора альбому «*Saxophone Colossus*» (1956) під № 2. Інші номери – №1 «*St. Thomas*» (авторська тема), №3 «*Strode Rode*» (авторська тема), №4 «*Moritat*» – інша назва «*Mack The Knife*» (тема-стандарт), №5 «*Blue Seven*» (авторська тема) – репрезентують інші жанри, типові для джазового саксофонного стилю, що дозволяє розглядати даний альбом як його своєрідний компендіум (джазова сюїта, що включає, відповідно, зразки *latino-jazz*, *jazz ballade*, *bebop*, *evergreen swing*, *medium blues*). Виконавський склад, що супроводжує лідера – Т. Фланаган / *Tommy Flanagan* (фортепіано), Д. Уоткінс (контрабас) / *Doug Watkins*, М. Роуч / *Max Roach* (барабани) відображає фактурно-ритмічні ознаки «цитованих» жанрів, виступаючи при цьому і з сольними імпровізаціями.

Тема пісні «*You Do not Know What Love Is*» містить традиційні 32 такти з внутрішньою структурою *A-A-B-A* (кожен відділ – восьмитакт). У ритмічному відношенні мелодія є досить простою, що відповідає жанру пісні-балади. Те ж можна сказати й про гармонію, де обігруються засоби

паралельно-перемінного ладу (*f-moll* – *As-dur*) з «вкрапленням» *C-dur* в 5–6 тактах секції *B*.

Звуковий текст, запропонований С. Роллінзом, відповідає його авторській манері імпровізації на тему-стандарт. Ця манера розкривається одразу ж, ще до появи власне імпровізаційного хорусу, при викладі самої теми-стандарту. Для цього достатньо порівняти оригінал теми і запропоновану С. Роллінзом версію. В тему одразу ж вносяться фактурно-ритмічні зміни: з'являється відсутній в оригіналі затакт-зліт із ритмічним прискоренням (восьмі, тріолі восьмими, шістнадцяті), а далі – внутрішньодольова синкопа «восьма-чверть» й орнаментальні хроматизовані фігурації в кінці такту, які заміняють повтори одного і того ж звуку (Див. Додаток приклади 1а і 1б).

Варіантні зміни в темі тривають і надалі, що зайвий раз підтверджує зазначене вище вміння С. Роллінза видозмінювати тему, зберігаючи пізнаваність її окремих фраз, як правило, чотирьох тактів, які подаються в діалозі за принципом «запитання-відповідь». Це підкреслюється як фактурно-ритмічно, так і гармонічно – «запитання» звучать гостро і напружено (синкопи і тріолі, домінантові гармонії); «відповіді» – більш спокійно і врівноважено (укрупнення тривалостей, переважання стійкості в гармонії).

Наступний після показу теми-стандарту імпровізаційний хорус С. Роллінз будує як природне продовження розпочатої раніше варіаційної роботи. Тут підключається свінгування в ритм-секції, що, в свою чергу, позначається і на саксофонній мелодії, загостреній інтонаційно шляхом виокремлення паттернів у вигляді окремих мотивів, що становлять у сукупності звукову «мозаїку», яка поступово складається в певну оновлену цілісність. На цей момент звертає увагу Дж. Коллієр [110, с. 451] і зазначає, що С. Роллінз не просто варіює основну тему, а вибудовує мелодичну лінію на основі постійного повторення певного фактурного осередка (фігурації).

Таке «повторення-оновлення» створює ефект динамічного напруження і пробуджує у слухачів інтерес – «а що ж буде далі?». Реалізація цього процесу у С. Роллінза вирізняється певною парадоксальністю: з одного боку, напруження зростає, охоплюючи складні багатозвучні пасажі, з іншого боку, в них мотиви-паттерни немов розчиняються і перетворюються в фон – рельєф теми на певний час зникає.

Це стосується всіх секцій хорусу – *A* і *B*. Між секціями *A1* й *A2* спостерігається, до того ж, значуща різниця імпровізаційно-варіаційних прийомів. У першому восьмитакті (*A1*) превалує тематичний рельєф з епізодичними фігураційними вставками, що вирізняються розмаїтістю: мелодична фігурація в тріолях і квінтолях, арпеджіо шістнадцятими, плюс так зване бендування – висхідні «в'їзди» в опорний звук, а також клапанне глісандо (Див. Додаток, приклад 2а).

У другому восьмитакті імпровізаційного хорусу (*A2*) вигляд фігурацій докорінно змінюється: мелодико-гармонічне варіювання стає тотальним, представленим дрібними тривалостями (шістнадцяті, тридцятьдругі), крізь які просвічують пунктирно розосереджені контури теми, виокремлювані артикуляційно (штрих *detache*).

До кінця цього розділу імпровізації «нагадування» про тему розчиняються в гамоподібних пасажах, що демонструють гармонічну ладовість (висхідна гама хроматизованого зменшеного ладу в 7 такті секції *A2*). Короткий «натяк» на тему міститься лише в останньому такті цієї секції у вигляді тризвучного мотиву, що відзначається акцентами – попередній пасаж виявляється як би вмонтованим в мелодію – типовий прийом імпровізації в джазовій баладі (Див. Додаток, приклад 2б).

У секції *B*, представленій у вигляді восьмитакту, здійснюється продовження прийомів варіювання, продемонстрованих раніше з тією лише різницею, що мелодична лінія стає більш роз'єднаною регістрово і мотивно фрагментарною. Основою для варіювання стають періодично виникають окремі сегменти теми, які періодично виникають і повторившись два-три

рази, далі перериваються віртуозними фігураціями, виконуваними *legato* на одному диханні. Як наслідок, від теми залишаються лише біхорди у вигляді низхідних терцій (7 такт секції **B**), що символізують ламентозні інтонації як приналежні до семантичного поля баладного жанру (Див. Додаток, приклад 3а).

Наступний розділ **A3** є своєрідною репризою в рамках форми другого плану – простої тричастинної типу **ABA**, утвореної в першому хорусі даної імпровізації, включаючи розділ **A3**. На користь того, що це є саме реприза, свідчить відновлення фактури, що нагадує початок імпровізаційного процесу (нагадаємо, що у С. Роллінза він був розпочатий ще з показу теми).

Секція **A3** будується на фігурації змішаного мелодико-гармонічного типу, представлених у мелодії значного регістрового обсягу (*ges* малої октави – *des* третьої). Характер викладу мелодії вирізняються тут особливою «розмашистістю», прагненням імпровізатора охопити, зібрати воєдино всі показані раніше фактурні і ритмомелодичні формули, що відповідає зазначеному вище підсумковому (репризному) функціональному призначенню даного розділу, який завершує перший хорус імпровізації (Див. Додаток, приклад 3б).

Другий імпровізаційний хорус С. Роллінз скорочує, виконуючи тільки його половину, що обумовлено підключенням надалі фортепіанного соло. Тут (**A1**) представлені нові варіанти тематичних паттернів. Спочатку це обігрування широкої інтерваліки (септима, октава) з пунктирами і синкопами (перші 3 такти), а далі (наступні 5 тактів) – ефектні репетиції на одному звуці на *staccato*, від яких немов розходяться промені віртуозних пасажів тридцять другими (Див. Додаток, приклад 4а). Саксофоніст-імпровізатор демонструє свою високу виконавську техніку, витримуючи при цьому гармонії теми (в даному фрагменті явно простежується «посмішка» С. Роллінза, який пропонує слухачам доволі тривіальний набір прийомів гри).

Наступний розділ другого імпровізаційного хорусу (**A2**) сприймається як повернення до теми, яка, однак, з'являється не відразу, а лише в 3 такті (Див. Додаток, приклад 4б). У звучанні мелодії повертається пісенність, яка поєднується з інструментальною декламаційністю, властивою жанру джазової балади.

Далі, як вже зазначалося, «слово надається» піаністу (Т. Фланаган), якому доручено виконання секцій **B** і **A** другого імпровізаційного хорусу. Піаніст «підключається» до варіаційно-імпровізаційної манери С. Роллінза, діючи з ним в одному жанрово-стилістичному ключі. Разом із тим, специфіка фортепіанної імпровізації і комплекс засобів фортепіанного саунду вносять контраст у загальну джазову композицію.

Фортепіанна імпровізація складається з послідовного чергування коротких мотивів-паттернів, що проводяться як одноголосно так і терціями (восьмитакт **B**) із більш розгорнутими пасажними «злетами», тривалість яких збільшується і досягає масштабів тритактних фраз (восьмитакт **A3**). Фортепіанний сегмент другого імпровізаційного хорусу вносить в імпровізацію елемент емоційно-ігрової рефлексії, що протиставляється експресивному драйву саксофона С. Роллінза.

Саксофон, який надалі вступає, немов накладається на фортепіанне соло та представляє собою восьмитакт **B** передбачуваного третього імпровізаційного хорусу, наданого в значному скороченні. С. Роллінз в своїй імпровізації базується на фортепіанному фрагменті, який щойно прозвучав, переводячи його легкі віртуозні пасажі в більш щільну звучність, але зберігаючи тенденцію до укрупнення пасажних зон, в яких тематичні паттерни впізнаються тільки за витриманими гармоніями. Даний восьмитакт виявляється фактурним передйомом (термін Г. Ігнатченка) до заключного проведення фрагмента теми-стандарту (**A**) з невеликою сольною каденцією наприкінці.

Завершуючи розгляд варіанту імпровізації на тему-стандарт «*You Don't Know What Love Is*» С. Роллінза, пропонуємо наступну схему:

Хорус 1	Хорус 2	Хорус 3	Скорочений Хорус 4
Тема	<i>sax. improv.</i>	<i>sax. improv. – piano improv.</i>	<i>sax. improv.</i> – Тема
A-A-B-A	A-A-B-A	A-A	B-A
(32 тт.)	(32 тт.)	(16 тт.)	(16 тт.)
			В
			А
			(8 тт.)
			(8 тт.)

Досліджувана тема-стандарт у втіленні іншим видатним саксофоністом – Дж. Колтрейном – вирізняється цілим переліком інших, аніж у С. Роллінза, рис, хоча константа жанру балади визначає деяку спільність їхніх імпровізаційних трактувань. Прикметно, що Дж. Колтрейн включає баладу «*You Don't Know What Love Is*» в альбом зі спеціальною назвою «*Ballads*» (1963)²⁵, куди увійшли 8 зразків:

- №1 «*Say It (Over And Over Again)*» – тема-стандарт Ф. Лессера / *Frank Henry Loesser* і Дж. МакХью / *Jimmy McHugh*;
- №2 «*You Don't Know What Love Is*» – тема-стандарт Дж. де Поля;
- №3 «*Too Young To Go Steady*» – тема-стандарт Дж. МакХью і Х. Адамсона / *Andy Adamson*;
- №4 «*All Or Nothing At All*» – тема-стандарт А. Альтмана / *Arthur Altman*;
- №5 «*I Wish I Knew*» – тема-стандарт Х. Уоррена / *Harry Warren*;
- №6 «*What's New*» – тема-стандарт Б. Хаггарта / *Bob Haggart*;
- №7 «*It's Easy To Remember*» – тема-стандарт Р. Роджерса / *Richard Rodgers*;
- №8 «*Nancy (With The Laughing Face)*» – тема-стандарт Дж. Хойзена / *John Hodges*.

²⁵ <https://youtu.be/cpPcVuslXuc?si=FTE4GuXIKZpVwhyc>

Разом із Дж. Колтрейном як лідером імпровізації здійснюють його колеги по квартету: М. Тайнер (фортепіано), Дж. Гаррісон (контрабас, у №№1–6 і №8), Е. Джонс / *Elvin Ray Jones* (барабани) і Р. Уоркман / *Reggie Workman* (контрабас у №7). На відміну від С. Роллінза, Дж. Колтрейн у розглянутій нами і в більшості інших імпровізаціях не надає можливості солювання іншим учасникам квартету, надаючи перевагу використовувати їхні саунди як супроводжуючі, фоново-кolorистичні за функцією.

«Месія джазу» (нагадаємо, так Дж. Колтрейна іменує Дж. Коллієр [110] в альбомі «*Ballads*» немов спускається з висот розробленого ним імпровізаційного саксофонного стилю «звуквисотних пластів» (*sheets of sound*) до нормативної свінгової манери, але не в стилізованому виді, а в поєднанні з елементами *free jazz*'у. Жанр балади якнайкраще підходить для такого поєднання, оскільки не передбачає типізованих виконавських засобів і охоплює доволі різні за образною семантикою явища, згруповані в джазовому лексиконі в загальному понятті *jazz ballade*.

Викладаючи тему-стандарт, Дж. Колтрейн, як і С. Роллінз, одразу ж трактує її по-своєму. Однак, якщо С. Роллінз зберігає метризовані такти і застосовує *rubato* в рамках незмінної пульсації в ритм-секції, то Дж. Колтрейн разом з іншими музикантами наче розбиває структуру теми на окремі сегменти, виконуючи їх у чергуванні з фортепіанними пасажами. Загалом тема зберігає структуру *A-A-B-A* і навіть укладається в рамки 32-х тактів, з урахуванням перемінних розмірів, які доводиться впроваджувати при її нотному запису (Див. Додаток, приклад 5).

Видозмінюючи тему, Дж. Колтрейн, з одного боку, стилізує її під жанр академічного фортепіанної балади, з іншого боку, передбачає концертно-діалогічний характер наступного імпровізаційного хорусу, в якому діалог-співставлення (хорус теми) перетворюється в монолог саксофона з виокремленням звуквисотних пластів, поданих як «запитання-відповідь». Прикметно, що в розділі *B* хорусу теми ритмічна свобода стає більш контрольованою; відновлюється навіть чотиридольність оригіналу,

яка, однак, у подальшому (варіантний повтор розділу *A*) повертається до вільної метрики.

Між хорусом теми і хорусом імпровізації Дж. Колтрейн уводить додатковий чотиритакт, відсутній в оригіналі Дж де Поля. За функцією цей структурний елемент дещо нагадує кодету в фузі, що слугує зв'язкою між темою і відповіддю. В джазі подібні «вставки» скоріше роз'єднують, аніж пов'язують хоруси (найчастіше – різні виконавські *soli*), полегшуючи тим самим сприйняття слухачами внутрішньої структури імпровізаційного процесу.

Перший (і єдиний) імпровізаційний хорус Дж. Колтрейн вибудовує в тій самій манері, що і хорус теми. Однак, якщо в показі теми все ж таки переважала статика (незважаючи на окремі «спалахи» віртуозних пасажів), то тут розвиток матеріалу зумисне динамізується «по висхідній». Спочатку (восьмитакт *A1*) викладаються доволі легко пізнавані паттерни теми, засновані на повторенні первинного, початкового звуку. Потім звучить їхня фігураційно-артикуляційна «обробка», що поєднує фактурно-ритмічні ущільнення з розрідження (фактурні *achelerandi* – *allargandi*, за Г. Ігнатченком [27]).

Йдеться про фактор маси – кількість звуків, що припадають на один і той самий відрізок часу (такт, фразу), а також мотивів, представлених в його рамках однакової кількості тактів. Дж. Колтрейн вільно комбінує і те, і інше, вдаючись для різноманітності до «фальш-аплікатури», що створює різні темброві відтінки в відтворенні одних і тих самих звуків (Див. Додаток, Приклад 6а).

Другий восьмитакт (*A2*) імпровізаційного хорусу демонструє процес горизонтального розущільнення фактури. Початково використовується цілий «набір» багатозвучних звуковисотних смуг – від чотирьох до одинадцяти звуків (перші чотири такти), а потім з'являється тематичний рельєф, що нагадує про тему як джерело імпровізації (другий чотиритакт розділу *A2*) (Див. Додаток, приклад 6б).

У наступному восьмитакті (**B**) імпровізаційного хорусу вільні «часовимірювальні» експерименти над темою Дж. Колтрейн на певний час припиняє. Якщо в розділах **A1** й **A2** лідер ансамблю «диктував» ритм-групі свої умови, відводячи їй роль колорувального супроводу, то в розділі **B** підкреслюється формоутворююче значення чотиридольного метроритму, характерного для жанру балади (Див. Додаток, приклад 7).

При цьому саксофоніст-соліст і інші учасники квартету виявляються немов у двох різних часових вимірах. Дж. Колтрейн продовжує процес «нанизування» одна на одну по горизонталі багатозвучних «смуг», що складаються в одну і ту саму тривало утримувану гармонію. В акомпанементі ритм-секції діє інший спосіб виміру часу, що загалом є властивим для ансамблевої техніки *double time*, широко практикованої в джазі: гармонічна пульсація триває в тому ж повільному темпі, що і раніше, не суперечачи солістові і взятому за основу жанру (*jazz ballade*), а метроритмічний рух прискорюється вдвічі.

Даний принцип поширюється на весь імпровізаційний хорус, що суттєво відрізняє «часову партитуру» квартетів С. Роллінза і Дж. Колтрейна. У першому випадку (С. Роллінз) часовимір від початку і до кінця імпровізації здійснюється на чотиридольній баладній монооснові. У другому випадку (Дж. Колтрейн) виникає часовий метроритмічний «дубль», що розкриває навіть у межах стандартної, на перший погляд, джазової п'єси-імпровізації глибинні принципи його новаторського мислення.

Ще однією відмінною особливістю імпровізації Дж. Колтрейна є тенденція до мінімалізму, в той час, як С. Роллінз надає перевагу більш розгорнутим багатохорусним структурам. Невипадково стиль Дж. Колтрейна слугував поштовхом до формування академічного мінімалізму (С. Райх, Т. Райлі) в американській музиці другої половини XX століття, про що вже йшлося раніше.

Завершується імпровізація, запропонована Дж. Колтрейном і його квартетом на тему-стандарт «*You Do not Know What Love Is*» своєрідною репризою-кодою (розділ 43). Даний розділ практично повторює розділи 4 в темі з новими варіантами звуковисотних смуг, що чергуються з рельєфними мотивами-паттернами. Завершується імпровізація мірокаденцією соліста, побудованою на двох витриманих гармоніях ($Fm7 - D^b maj7$) із подальшим підключенням ударних звучань, котрі немов розтають у звуковому просторі, відтворюючи звукову атмосферу традиційних східних культур, що є спорідненими світовідчуттю Дж. Колтрейна як одного з творців «нового джазу».

Завершуючи аналіз імпровізації Дж. Колтрейна, пропонуємо її схему:

Хорус 1	Хорус 2	
Тема	<i>sax. improv.</i>	Тема
A-A-B-A	A-A-B	A
(32 тт.)	(24 тт.)	(8 тт.)

3.5. Спільна імпровізація С. Роллінза і Дж. Колтрейна на авторську тему С. Роллінза «*Tenor Madness*»

Спільне та особливе в джазових саксофонних стилях С. Роллінза і Дж. Колтрейна наочно розкривається в унікальному зразку – композиції-імпровізації «*Tenor Madness*» (букв. «тенорове безумство»). Це був єдиний випадок їхнього реального виконавського суперництва в формі концертно-камерного по семантиці дуету-діалогу, де кожен із саксофоністів залишається самим собою, проте водночас підлаштовується до партнера, вступаючи з ним у певну угоду.

Концертність в музиці, як відомо, базується на принципі «змагання», що переростає в діалектику «антитетичного контрасту-єдності», якщо скористатися формулюванням З. Лісси з приводу діалектики сонатної форми [135]. Джазу в усіх його стильових втіленнях властива концертність, що походить від антифонів та респонсорики предтеч джазового мистецтва,

наприклад, *spirituals* і *gospels*, не кажучи вже про атрибути концертного жанру – віртуозності та імпровізаційності, які постають у ньому разом із діалогічністю (Л. Мінкін [51]).

Імпровізація на тему «*Tenor Madness*» нагадує академічний подвійний концерт, але з «поправкою» на специфіку джазу, де жанри не вкладаються в академічні схеми-моделі. По-перше, «концертування» тут здійснюється на рівні камерного (рівнопотенційного) принципу мислення, без виокремлення одного соліста-лідера (в джазовому ансамблі солюють усі його учасники, якщо їм «надається слово»). По-друге, у даному випадку акцентується технічна майстерність, віртуозність виконавців, які виступають водночас і як імпровізатори.

Композиція-імпровізація С. Роллінза – Дж. Колтрейна «*Tenor Madness*» входить до однойменного альбому, записаного квартетом С. Роллінза на студії звукозапису «*Prestige Records*» у 1956 році. До цього часу імена обох саксофоністів вже були добре відомими публіці і критиці, а їхні виконавські манери цілковито сформованими, що і спонукало, як видається, їх об'єднатися.

Альбом складається з п'яти номерів:

- №1 «*Tenor Madness*» (авторська тема С. Роллінза);
- №2 «*When Your Lover Has Gone*» (тема-стандарт Е. А. Свона);
- №3 «*Paul's Pal*» (авторська тема С. Роллінза);
- №4 «*My Reverie*» (тема-стандарт Л. Клінтона / *Larry Clinton*);
- №5 «*The Most Beautiful Girl in the World*» (тема-стандарт Р. Роджерса / *Richard Rodgers* і Л. Гарта / *Lorenz Hart*).

До складу квартету входили, крім саксофоністів-лідерів (представлених тільки в першому номері) Р. Гарланд / *Red Garland* (фортепіано), П. Чемберс / *Paul Chambers* (контрабас) і Ф. Дж. Джонс / *Philly Joe Jones* (барабани).

Імпровізація на тему «*Tenor Madness*» наймасштабніша з номерів альбому (час звучання – понад 12 хвилин). Застосовуючи метод

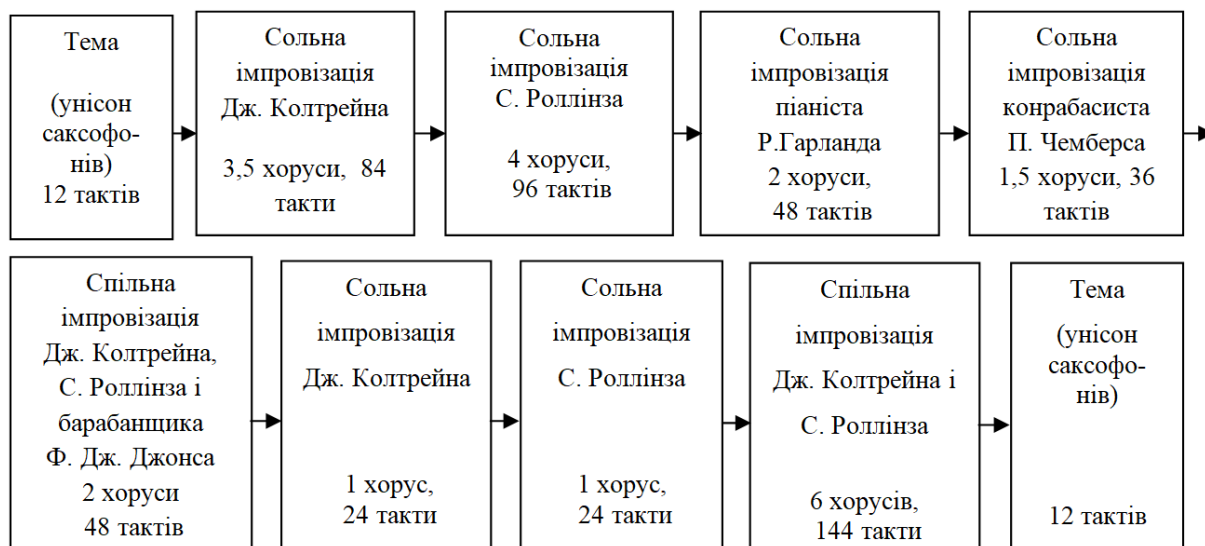
компаративного аналізу, який є одним з провідних в музичній інтерпретології (К. Тимофєєва [81]), слід трактувати його в декількох взаємопов'язаних аспектах, які стосуються не лише виконавських манер С. Роллінза і Дж. Колтрейна, а й організації самого матеріалу імпровізації, її жанрових витоків, стилістики та форми.

Перш за все, необхідно схарактеризувати авторську тему С. Роллінза, створену за моделлю блюзу, з такими його характерними ознаками, як:

- 1) естетика меланхолії (англ. blue devils меланхолія, нудьга; амер. to feel blue – бути сумним);
- 2) поетика блюзової строфи, представленої в дванадцятитакті структури за принципом «запитання-відповідь»;
- 3) ладогармонічна будова з виокремленням функціональних послідовностей у рамках тріади основних ступенів – T-S-D у різній комбінаториці;
- 4) використання блюзових тонів (низькі III і VII ступені мажору) та утвореним на цій основі модифікованим звукорядом з умовними пониженнями зазначених ступенів – так звані dirty tones.

Хорус теми виконується С. Роллінзом і Дж. Колтрейном в унісон без традиційного повтору, тобто як дванадцятитакт, а не 24, як у традиційному блюзі (Див. Додаток, приклад 8). Спосіб побудови загальної форми імпровізації на дану тему відповідає нормативам як *swing*'у, так і *bebop*'у. Імпровізаційна «програма» будується як послідовне проведення теми у всіх учасників ансамблю, що обрамлене унісонами саксофоністів на початку і в кінці.

Загальна схема форми «*Tenor Madness*» виглядає наступним чином:



Окрім сольних імпровізаційних хорусів композиція містить також два спільних імпровізаційних розділи, в першому з яких солістами виступають обидва саксофоністи і барабанщик, а в другому – безпосередньо змагаються Дж. Колтрейн і С. Роллінз у супроводі всієї ритм-секції.

Перше імпровізаційне соло (3,5 хоруси, 84 тт. – 12x7) виконується Дж. Колтрейном. Імпровізатор починає своє *solo* з запозичених із теми коротких фраз восьмими тривалостями, лише злегка видозмінюючи їх мелодичний контур. Далі підключаються його «фірмові» звуковисотні смуги, створювані на основі тематичних мотивів-паттернів, які дробляться на різну кількість звукових одиниць, що потрапляють на метричну долю і на певну гармонію.

У процесі варіантних і вільних секвентних повторів імпровізатор зміщує метричну акцентність, що спричиняє у слухача нівелювання відчуття кордонів долей і тактів. Це супроводжується впровадженням модальної стилістики в ладову сферу. Дж. Колтрейн не лише часто вдається до прийому «гармонічних замінів» (ладове модулювання, розосереджене секвенціювання), але і в особливий спосіб підкреслює їх, закінчуючи фрази на нестійких звуках, що виокремлюються до того ж, ритмічно. Відбувається своєрідне поєднання (точніше – накладення) модальної

імпровізації на гармонічну «сітку» теми. Імпровізатор то випереджає появу наступної гармонії, то, навпаки, немов запізнюється з переключенням на неї.

Показ стилю Дж. Колтрейна в його власній репрезентації змінюється аналогічним розділом імпровізаційної форми, де солістом виступає С. Роллінз. Його *solo* займає 4 хоруси (96 тт. – 12х8), і будується на типових для цього саксофоніста прийомах імпровізації і виконавської техніки. На відміну від Дж. Колтрейна, який одразу ж приступав до мотивної розробки теми, С. Роллінз воліє дотримуватися принципу послідовного накопичення-ускладнення варіаційних засобів.

Його імпровізація розпочинається коротким вступом-мотивом, функція якого може бути означена як сигнальна, що активізує увагу слухачів і переключає їх на сприйняття іншого саксофонного стилю. Про це свідчить мелодичний рельєф фраз, побудованих на простих і низхідних секвентних повторях терцій, таких типових для нормативної джазової лексики, на яку загалом і спирається музикант.

Процес уведення подібних «вставок-сигналів» триває і надалі, реалізуючись у вигляді двокомпонентних мікроструктур, побудованих за принципом «запитання-відповідь», де перший сегмент репрезентує тематичний рельєф, а другий – варіацію на нього. Імпровізатор спочатку немовби налаштовується на майбутню зміну гармонії, що дозволяє йому вільно себе почувати в її звуковому «полі», пов'язану з впровадженням багатозвучних фраз змішаного мелодико-гармонічного виду (відрізки гам із підключенням гармонічної фігурації по звуках септакордів різних ступенів).

Майже вся імпровізація С. Роллінза будується на восьмих тривалостях, хоч іноді в початкових зворотах фраз виникають швидкі пасажні «злети-вигуки» – наче спалахи енергії – з закінченнями на альтерованих нестійких ступенях, що розв'язуються в подальшому в стійкі тони тієї чи іншої гармонії. Для надання експресії своїй доволі «академічній» імпровізації С. Роллінз останні звуки фраз часто виконує прийомом *vibrato*, одночасно філіруючи звук. З тією ж метою ввідні тони в

мелодії іноді зміщуються ним на сильні долі такту, після чого звучать швидкі фігураційні пасажі з низхідних терцій, прикрашені мордентами (елементи стилістики *barocco jazz*).

На відміну від Дж. Колтрейна, який орієнтується у своїй імпровізації на модальний джаз, С. Роллінз залишається в своїх імпровізаціях-варіаціях у межах гармонічної «сітки», не виходячи за рамки функціонального «квадрата», який у Дж. Колтрейна фактично перестає виконувати формоутворюючу роль, виступає як чинник, що означається нами поняттям «стильова поліфонія».

С. Роллінз постійно як би нагадує собі і слухачам про гармонії теми-стандарту, вважаючи за краще використовувати для цього прості й ефектні засоби – інтервальні і септакордові секвенції у вигляді гармонічних і мелодичних фігураційних «блоків», які відповідають руху ступенів-акордів у гармонічному квадраті. С. Роллінз не виходить і за межі тактової метрики, причому, навіть у тих випадках, коли він робить своєрідний «комплімент» Дж. Колтрейну, завершуючи своє *solo* каденцією у вигляді віртуозного багатозвучного пасажу в дусі колтрейнівських *sheets of sound*.

Слід зазначити і певні відмінності в тембровому забарвленні. Звучання тенор-саксофона у Дж. Колтрейна відрізняється більшою яскравістю і блиском (найвдаліше слово у даному випадку – «глянець»), аніж у С. Роллінза, який віддає перевагу певній «матовості» звука і меншому, ніж у Дж. Колтрейна, «розкиду» регістрів: Дж. Колтрейн тяжіє до його розширення вгору, а С. Роллінз здебільшого залишається в межах середньої регістрової зони. При цьому тембр інструмента у Дж. Колтрейна сприймається як більш «холодний», суто інструментальний, а у С. Роллінза – як більш «теплий», близький до вокального блюзу, що відповідає жанру самої теми (нагадаємо, що це – авторська тема самого С. Роллінза, стилізована під *blues*).

Далі звучить імпровізація піаніста (Р. Гарланд), що займає звуковий простір 2-х хорусів (48 тт. – 12x4). Немов перебуваючи під впливом обох

саксофонних імпровізацій, які прозвучали до цього, піаніст вдається до стилізації під них, використовуючи для цього технічні прийоми, характерні для *bebop*'у і *swing*'у:

- у першому випадку він наслідує Дж. Колтрейна, виконуючи віртуозні пасажі дрібними тривалостями з частими зміщеннями метричного акцентування (перший імпровізаційний хорус);
- у другому випадку об'єктом наслідування стає стиль С. Роллінза, що реалізується через використання мелодичних фраз, побудованих на обіграванні акордових вертикалей, секвенцій на їхньому матеріалі з підключенням мелізматики і пасажних мікрокаденцій у кінці побудов (другий імпровізаційний хорус).

Наступною фазою розвитку в рамках загального ансамблю стає імпровізація контрабасиста (П. Чемберс). Вона триває всього 1,5 хоруси (36 тт. – 12х3). Тут представлена типова стилістика *swing*'у, доповнена елементами віртуозного *bebop*'у. Імпровізатор виходить за рамки досить «скромних», порівняно з іншими солістами, засобів імпровізацій-варіацій на контрабасі, відгукуючись, як і піаніст, на віртуозно-концертний стиль імпровізування, запропонований саксофоністами-фронтменами.

Так, П. Чемберс часто користується прийомом «бендування», типовим для блюзової лексики, вдається до швидких репетицій на одному і тому ж звуці, переходячи після цього до «звивистих» мелодичних малюнків, заснованих на секвенціюванні. Звертає на себе увагу і значний масштаб виконуваних контрабасистом фраз, що дозволяє вказати на їхній зв'язок із саксофонною мелодикою, яка в композиції «*Tenor Madness*» закономірно постає як носій основного образного змісту, визначаючи багато в чому характер звучання і технічні прийоми в інших ансамблевих партіях.

Послідовність сольних імпровізацій змінюють хоруси першої в «*Tenor Madness*» ансамблевої імпровізації, побудованої на респонсорних перекличках саксофоністів і барабанщика (Ф. Дж. Джонс). Оскільки тут була відсутня як така його сольна імпровізація, навзамін ансамблістами

було запропоноване комбіноване солювання (полілог), що займає об'єм 2-х хорусів (48 тт. – 12х4). Розподіл звукового матеріалу у них відображено в запропонованій нами схемою:

Перший спільний хорус

1-й дванадцятитакт			2-й дванадцятитакт		
С. Роллінз – Ф. Дж. Джонс – Дж. Колтрейн			Ф. Дж. Джонс – С. Роллінз – Ф. Дж. Джонс		
(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)

Другий спільний хорус

1-й дванадцятитакт			2-й дванадцятитакт		
Дж. Колтрейн – Ф. Дж. Джонс – С. Роллінз			Ф. Дж. Джонс – Дж. Колтрейн – Ф. Дж. Джонс		
(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)	(4 тт.)

Схема засвідчує, що саксофоністи і барабанщик виступають на паритетних правах у плані однакових масштабів структурних одиниць. По горизонталі розвитку тематичного матеріалу тут дотримується принцип «полістилістичного змагання» між саксофоністами, до манер яких одразу ж пристосовується Ф. Дж. Джонс, підкреслюючи в своїх *solì* або гостроту ритму *swing'u* (діалог із С. Роллінзом), або метроритмічну свободу *bebop'u* (діалог із Дж. Колтрейном).

Далі розпочинається шлях до завершення п'єси, що передбачає ідею «замикання». Спочатку «слово надається» Дж. Колтрейну, який виконує сольну імпровізацію в масштабі 1-го хорусу (24 тт. – 12х2). Вона перегукується з його першою, більш розгорнутою імпровізацією і демонструє в компактному вигляді основні прийоми гри, характерні для манери цього видатного джазмена:

- 1) вільне секвенціювання, що переходить наприкінці фраз у швидкі, технічно складні багатозвучні «звуквисотні смуги»;
- 2) метричну свободу в побудові фраз;

- 3) принцип «подвійного синтаксису» у вигляді накладення закінчення однієї фрази на початок іншої, уможливленого за рахунок ритмічних зсувів.

Аналогічне за масштабами *solo* – 1 хорус (24 тт. – 12x2) – виконує далі й С. Роллінз. Його імпровізація спочатку будується за моделлю діалогу-підхоплення – С. Роллінз немов продовжує останню думку Дж. Колтрейна короткою автоцитатою з самої теми «*Tenor Madness*». Далі на її основі починають виникати більш розгорнуті фрази-варіанти, в яких відразу ж упізнається імпровізаторсько-виконавський почерк цього майстра. Це: 1) секвенції, побудовані на мотиві з низхідних терцій; 2) приховане двоголосся, здобуте за рахунок реєстрових перекличок, в яких верхній голос постає в фактурній функції *ostinato*, а нижній розвивається мелодично і ритмічно на базі витримуваних гармоній. С. Роллінз, як і в попередніх своїх *soli*, залишається вірним стилістиці свінгування, використовуючи її для імпровізації на блюзову тему, котра містить всі передумови для віртуозних орнаментальних варіацій-імпровізацій із залученням різних видів артикуляції (комбіновані варіанти штрихів *detache* і *legato*) та мелізматика (форшлагги, групето).

Як підсумок імпровізаційного процесу, представленого в «*Tenor Madness*», постає розгорнутий діалог двох саксофоністів, що охоплює 6 хорусів (144 тт. – 12x12). Тут відтворюється модель паралельного діалогу, в якому сплітаються «точки зору» обох його учасників – Дж. Колтрейна і С. Роллінза, які прагнуть виробити і представити слухачам своє спільне розуміння взятої для імпровізації теми. Цей вид діалогу найбільше відповідає принципу концертності, означуваному не лише як *concertare* (сперечатися, боротися), але й як *concerere* (сплітати).

Структура представленого тенор-саксофоністами діалогу зовні є досить простою. Кожен із них виконує почергово чотиритактові побудови, поступаючись відразу ж місцем колезі (всього кожен із музикантів виконує по 18 таких побудов). Привертають на себе увагу і різні способи

компонування виконуваного матеріалу: поряд із загальним «паралелізмом», тут відчувається присутність елементів діалогу-суперечки, а для забезпечення єдиної лінії розвитку – діалогу-підхоплення. Спільним моментом є логіко-смилова опора на типову для джазової імпровізації діалогічну структуру («запитання-відповідь»), яку продемонстровано на рівні «бесіди» двох саксофоністів на одну і ту ж саму тему.

Тон «розмови» задає Дж. Колтрейн, в партії якого переважають імперативні «запитання» у вигляді наполегливих фраз, виконуваних на одному диханні (стилістика *hard bop*, якої дотримувався Дж. Колтрейн у період створення альбому «*Tenor Madness*»). С. Роллінзу відводяться «відповіді» на ці «запитання». Він аргументує свої «відповіді» ремінісценціями мотивів-паттернів із власної теми, варійованими в стилістиці *swing'u*, представленого на модифікованій блюзовій основі.

Поступово паралельний діалог переходить у стадію діалогу-суперечки, що відбивається на характері застосованих саксофоністами прийомів. Засновуючись на темі, імпровізатори пропонують різні трактування її образного змісту. Дж. Колтрейн підкреслює в ній активний бопівський *drive*, а С. Роллінз тяжіє до відтворення емоційно-ігрової стилістики, близької до блюзових витоків.

Завершує імпровізацію на тему «*Tenor Madness*» репризний показ її початкового варіанту, де «голоси» саксофоністів зливаються в унісон. Тема звучить фактично без змін і проводиться тільки як «напівхорус» (12 тт.), символізуючи ту єдину і спільну точку зору, до якої прийшли обидва видатних джазових саксофоністи у своїх поглядах на мистецтво джазової саксофонної імпровізації.

Висновки до Розділу 3

Типологія стильових втілень саксофонного тембру і техніки в творчості джазменів такого рангу, як Дж. Колтрейн і С. Роллінз, передбачала розгляд контексту, що включає: 1) специфіку історичного етапу; 2) джазовий стиль, характерний для нього; 3) провідний інструментарій, застосовуваний в джазовій імпровізації; 4) відомості про персоналії, які вплинули на їхню творчість.

Відзначено, що саксофонний джаз виник на основі *blending'u* (М. Стернс [158]) трьох етнокультур – афроамериканської, латиноамериканської, англо-кельтської. Стилi, котрі поставали в процесі становлення даного мистецтва, співвідносяться з законом «заперечення заперечення». У контексті становлення джазу це означало: 1) пріоритет інструментального саунду, який «заперечував» вокальний блюз; 2) перетворення «третьопластової» танцювальності в *swing*, що відкриває шлях до імпровізації на гармонію і метроритм; 3) зближення імпровізації з академічною композицією, якому багато в чому сприяв звукозапис.

Корінний перелом у стилістиці саксофонної джазової імпровізації (як і джазу загалом) відбувається при зміні «нормативного» *swing'u*, означеного шляхом «стандартизації» та «естрадизації», «анормативним» *bebop'ом*, який пропонує автономізацію виконавців-імпровізаторів. У джазі після біпопу, в свою чергу, формуються і функціонують дві «полярні» стильові лінії: 1) спонтанно-елітарна (*free jazz*); 2) мас-культурна (стиль *fusion* – конгломерат «старого» і «нового» в різному індивідуально-стильовому втіленні). Дане розмежування поєднувалося з інтегративною тенденцією до формування єдиного джазового стилю, де провідну роль зіграв саксофон, що став однією з його «емблем» (приклад – стиль Ч. Паркера, який відкрив можливість різновекторності в стилістиці саксофонних імпровізацій).

Традиції Ч. Паркера були продовжені вже в рамках принципово нового напрямку, що характеризується загальним терміном *post-bop*, Джоном

Вільямом Колтрейном, який визначив основні «віхи» на шляху формування не лише джазових, але й академічних стильових новацій, таких, наприклад, як «мінімалізм». Головною з них у Дж. Колтрейна було зміщення «центру ваги» саксофонної імпровізації з вертикалі (гармонія) на горизонталь (мелодія, точніше – монодія). Така «дегармонізація» передбачала зближення джазу з традиційними імпровізаційними культурами (рага, макам), що відбивалося на духовному змісті музики, котра постала у Дж. Колтрейна осередком певних духовно-релігійних сутностей (приклад – культовий альбом «*Africa Brass*»).

Стиль Теодора Уолтера «Сонні» Роллінза (народ. 1930) – не тільки антипод стилю Дж. Колтрейна, а й наближене до нього явище. Обидва саксофоністи відносяться до перехідного для історії джазу періоду, коли підбивалися підсумки нормативності 1920-х – 1940-х років і, водночас, закладалися основи подальших новацій. На відміну від Дж. Колтрейна, котрий одразу ж визначив вектор власних пошуків у напрямку до останніх, С. Роллінз постає як «традиціоналіст» – саксофоніст-віртуоз, який дбає про вдосконалення техніки гри набагато більше, ніж імпровізації (звідси – відомий в колі джазменів його іменний бренд – *Saxophone Colossus*).

У дисертації запропоновано оригінальну класифікацію етапів творчого шляху С. Роллінза, що включає: 1) моностильовий, з опорою на *hard bop* (1950-і роки, до першої «кризи мовчання»); 2) полістильовий або еклектичний (1960-і, а також післякризові 1970-і роки); 3) ретроспективний або автодескрептивний, що поєднує тенденції двох попередніх в статусі «нового моностилю» (від 1980-х років до нині).

«Ретроспекція» С. Роллінза вперше прозвучала в альбомі «*This Is What I Do*» (2000), де представлений жанрово-стилістичний «сплав» у вигляді *calypso jazz, jazz waltz, jazz ballade, blues, jazz funk* (диск був удостоєний премії *Grammy* в номінації «*Best Contemporary Instrumental Album*»). Значний суспільний резонанс викликав альбом «*Without a Song: The 9/11 Concert*» (2005) – данина пам'яті жертвам трагедії «*night eleven*» (п'єса «*Why*

Was I Born» із цього альбому була удостоєна премією *Grammy* в номінації «*Best Improvised Jazz Solo*»).

Усвідомлюючи світове визнання, (у 2007-у році С. Роллінз став лауреатом «*Polar Music Prize*», що йменується «нобелівською музичною премією»), джазмен знайомить слухачів зі своєю «інтонаційною автобіографією», випускаючи на власному лейблі «*Doxy Records*» альбом «*Sonny, Please*» (2008), де зібрані воєдино різні складові його стилю – від *mainstream*'у до *latino-jazz*'у і *funk*'у. Особливість альбому – діалог саксофона С. Роллінза і тромбона К. Андерсона, відсутність фортепіано і посилення групи ударних, призначеної для двох виконавців, а також упровадження електрогітари.

Сім номерів альбому згруповані за моделлю жанрової сюїти, де представлені: вступ і висновок – «*Sonny, Please*» (№1 – авторська тема в стилі *hard bop*) і «*Park Palace Parade*» (№7 – авторська тема в дусі *calypso jazz*), обрамляють *jazz waltz* (№2 – тема-стандарт), імпровізацію в стилі *blues* (№3 – авторська тема), *jazz ballade* з рисами *slowly swing*'у (№4 – тема-стандарт), власне *swing* (№5 – тема-стандарт), ще один *jazz waltz* (№6, який утворює «арку» з №2, – тема-стандарт). Послуговуючись формою джазової сюїти, С. Роллінз здійснює в її рамках стильове «переродження», зразок яких представлений ще в його ранній «*Freedom Suite*» (1958). Теми-стандарті і власні авторські теми імпровізатор трактує, «перекроюючи» їх структуру згідно з завданнями загальної композиції.

Eclectic jazz С. Роллінза – компендіум, свого роду антологія музичних стилів, що сформувалися до межі тисячоліть, підтвердженням чому слугує його нагородження Національною медаллю США в галузі мистецтв (2010). Його стиль позначений поворотом музики до сфери мас-культури, де віртуозність виконавців поєднується з легкістю для слухацького сприйняття.

Порівнюючи саксофонні імпровізації Дж. Колтрейна і С. Роллінза, необхідно відштовхуватися не тільки від загальних настанов їхніх стилів, а

й від того конкретного матеріалу, який у них представлено. Для більшої достовірності тут слід керуватися деякими константними ознаками у вигляді: 1) спільного жанру; 2) спорідненості стилів; 3) спільного інструмента; 4) схожості виконавських складів; 5) наявності однієї і тієї ж теми для імпровізації. У цьому контексті в дисертації детально простежуються два найбільш показові випадки – роздільні імпровізації обох саксофоністів на тему-стандарт Дж. де Поля «*You Do not Know What Love Is*» і їхня спільна імпровізація на тему С. Роллінза «*Tenor Madness*».

У першому випадку інтерпретується джазова балада. У С. Роллінза це – №2 з альбому «*Saxophone Colossus*». До варіювання теми-стандарту саксофоніст приступає одразу ж, додаючи до неї ефектний «затакт-зліт», внутрішньодольове синкопування, хроматичні фігурації, виділяючи через фразування та артикуляцію «запитання» і «відповіді», що вказують на дію в формі принципу концертного діалогу.

У першому імпровізаційному хорусі тема піддається мотивній розробці, нагадує звукову «мозаїку», підкреслювану артикуляційно (чергування штрихів *legato* і *detache*, «бендування», клапанне глісандо). У другому хорусі саксофоніст робить акцент на техніці виконання (далекі регістрові стрибки, пунктири, синкопи, репетиції на одному і тому ж звуці, швидкі фігураційні пасажі різного малюнка), вдаючись навіть до комічного ефекту (С. Роллінз «посміхається»).

Піаніст (Т. Фланаган), який вступає далі, початково «копіює» манеру С. Роллінза, а далі переходить на відтворення дрібної пасажної техніки – одноголосної і з терцієвими дублюваннями, на яку стретно накладається саксофон С. Роллінза, утворюючи дуєтне закінчення хорусу. Мелодичний рельєф теми-стандарту відновлюється лише в коді, що містить невелику сольну каденцію саксофона.

В імпровізації Дж. Колтрейна тема-стандарт «*You Don't Know What Love Is*» постає в іншому ракурсі. Вона фігурує як №2 в альбомі «*Ballads*» (1963), що складається з 8-ми номерів (склад ансамблю – піаніст М. Тайнер,

контрабасисти Дж. Гаррісон та Р. Уоркман, барабанщик Е. Джонс). Трактуючи тему-стандарт, «месія джазу» (Дж. Коллієр) наче спускається з висот своїх стиле-мовленнєвих новацій, повертаючись до нормативного *swing*'у.

На відміну від С. Роллінза, Дж. Колтрейн солуює одноосібно протягом усієї форми. Процес інтерпретації баладної теми розпочинається вже з її проведення: імпровізатор «порушує» метрику, розбиває фрази на мотиви-секції, виконувані в діалозі з пасажами піаніста.

Імпровізаційний хорус (він тут єдиний) будується як концертний монолог, що приходить на зміну діалогу-співставленню (саксофон і фортепіано), представленому в темі. В середині хорусу віртуозні каденції-варіації (Дж. Колтрейн використовує тут темброве «розфарбовування» у вигляді «фальш-аплікатури») змінюються «цитатами» початкових фраз теми, після чого настає нова фаза розвитку, заснована на принципі *double time* (повільна гармонічна пульсація зберігається, а швидкість зміни метричних долей збільшується вдвічі).

У С. Роллінза така двоїстість не спостерігається, тобто, часовимір здійснюється синхронно як у гармонії, так і в метрі. Відмінності обох імпровізацій містяться також в їхніх масштабах і структурі: С. Роллінз використовує ансамблеву багатохорусність, а Дж. Колтрейн воліє виконувати соло сам у рамках єдиного хорусу-монологу.

ВИСНОВКИ

I

Підкреслено, що в класифікації музичних інструментів, разом із тембросемантикою, слід враховувати співвідношення специфіки та універсалізму, що означає наявність в інструменті двох тенденцій – доцентрової у вигляді прагнення музикантів до збереження неповторності інструментального «образу» та відцентрової, такої, що призводить до доповнення виконавського звукообразу властивостями інших інструментів. Діалектика цього процесів є такою: досягнення універсалізму відбувається шляхом поглиблення специфіки з подальшим її подоланням.

Доведено, що в еволюції будь-якого інструментально-видового стилю, у тому числі і саксофонного, складається своя система констант і змінних у вигляді «тембрових ярликів». Уперше стилі інструментів в їхньому метафоричному (афектному) тлумаченнях були усвідомлені в добу Бароко: стиль скрипок – «веселий», труб – «войовничий», лютні – «вкрадливий» тощо.

Відзначено, що константи стилю і тісно пов'язаного з ним жанру як «матриці», по якій створюється і виконується (імпровізується) музичний твір, реалізуються на рівні стилістики – сукупності прийомів і методів, втілених у конкретному художньому тексті. Тут на перший план проступає творча тріада – «майстер-виготівник – виконавець – композитор», що повинно бути втіленим у визначенні поняття «стиль інструмента» як різновиду видового стилю, детермінованого практикою суспільного музикування, зафіксованою у пам'яті інструментів як артефактів культури, відроджуваних у творчості композиторів і виконавців різних поколінь та стильових симпатій.

Стиль інструмента – перш за все виконавський феномен, що перебуває в динаміці, наділений властивістю змінюватися, збагачуватися внаслідок новацій, означуваних у сукупності як «нетрадиційні прийоми

гри». Це уможливило конкретизацію стилю інструмента на рівні його стилістики – координат горизонталі, вертикалі і глибини, аналогічних просторовим параметрам музичної фактури. Поняття «стилістика інструмента», що впроваджується в даній дисертації, дозволяє виявити в його звукообразі пам'ять про культурні архетипи і сучасні реалії, поєднаних у глибинах досягнення музичного тексту.

Запропоновано визначення «стиль саксофону» як різновидінструментально-видового стилю у роботі розуміємо: «виконавсько-композиторський феномен, що синтезує темброво-акустичні та образно-семантичні складові його звучання, котре вирізняється проміжним положенням між дерев'яними і мідними саундами, своєрідністю співвідношення специфіки та універсалізму з тенденцією до пріоритету останнього».

II

Історіографія саксофона та музики за його участі показує, що впровадження цього інструмента в музичний ужиток відбувалося фактично паралельно в прикладній (військові оркестри Франції другої половини XIX століття) та академічній сферах, із поєднання яких постав джазовий саксофон удосконаленої конструкції, представленої фірмами «*Selmer*» і «*Buffet*» (Франція), «*Yamaha*» та «*Yanagisawa*» (Японія).

Зазначено, що ставши одним із головних символів джазу, саксофон немов у дзеркалі, відобразив еволюцію його естетико-комунікативних парадигм, здолавши шлях від «реалістичних» («світ-бенд» Арта Хікмена в Сан-Франциско, створений на основі танцювальних оркестрів) до «радикально-феноменальних» (Орнетт Коулман з його естетикою «ніякої хвили») форм.

Саксофонний стиль у джазі розвивався у напрямі від «естрадизованих» колективних (біг-бенди Куйна Бейсі і Дюка Еллінгтона, симфоджаз Пола Уайтмена) до сольних імпровізаційних форм.

Індивідуальні виконавсько-імпровізаторські саксофонні стилі найвиразніше заявили про себе в *bebop*'і, який прийшов на зміну колективному *swing*'у. У *bebop*'і авторське першоджерело поширювалось на весь звуко-текстовий простір – від теми до кінцевого результату її розвитку в імпровізаційному творі (зразки – творчість Чарлі Паркера).

«Метаморфози» саксофонної імпровізації зображали шлях поступу естетико-комунікативних парадигм джазу в напрямі від «реалістичних» до «конвенціональних» та «автономних»:

- 1) саксофон доби *swing*'у, що тяжіла до «реалізму», попри розвиток віртуозних індивідуальних стилів, залишався в межах танцювально-естрадних форм джазового музикування;
- 2) *bebop* переключає комунікацію на особистість саксофоніста-імпровізатора, що в перспективі призвело до стилістики *free* і вільних (радикально-феноменальних) форм розвитку інтонаційного матеріалу, наближених до академічної колажності (Джон Колтрейн, Орнетт Коулман та ін.).

Відзначено, що стилістика *free* не означала повного розчинення джазової імпровізації в академічному авангарді, що відноситься і до джазового саксофонного стилю. Спостережувані тут процеси є більш близькими до ідеї *fusion*, що означає «сплав», «багатовекторність», «дифузність», навіть «химерність» поєднання інтоном у загальній гармологічній концепції «ніякої хвилі», сповідуваній у 1980-і – 90-і роки Орнетом Коулманом та його послідовниками.

Підкреслено, що загалом у джазовому саксофонному стилі періоду *post-bop* переважають полістилістичні тенденції, що проявляються як на рівні індивідуально-авторських стилістик, так і в межах окремо взятого імпровізаційного твору. Тут можна зустріти залучення широкого спектра мовних засобів – від «примітиву» (в естетичному сенсі) до «вишуканості».

III

Відзначено, що природа імпровізації на генетичному рівні тяжіє до колективності (фольклор, мистецтво «третього» пласта), а її індивідуальні форми сформувалися набагато пізніше (академічний пласт, де імпровізація існувала й існує паралельно з композицією). Процеси історичного розвитку напередвстановленого та імпровізаційного призвели в підсумку до ренесансу «усних» (імпровізаційних) форм музикування в музиці Новітнього часу, де головним носієм даного мистецтва стає джаз.

Імпровізаційний процес здійснюється на основі двох доктрин – індивідуально-особистісної (самовираження одного імпровізатора) та колективної (кілька імпровізаторів, об'єднаних на основі паритету або ієрархії) – розкривається через:

- 1) спрямованість на саме музичне мислення, а не на будь-які формальні моделі;
- 2) наявність зворотного зв'язку в системі комунікації, де має дотримуватися єдність знака і контексту, синтактики і семантики в процесі викладу музичних думок імпровізатора в їхній спрямованості на реципієнтів;
- 3) реалізацію процесу у формі гри – між партнерами по імпровізації та імпровізаторами і слухачами.

Підкреслено, що процесуальність імпровізації поширюється на її амбівалентність у співвідношенні з композицією (зразок – композиція-експромт). Імпровізація будується на непомітних для слухача «перетіканнях» смислів висловлюваного, де головним і незмінним критерієм оцінювання постає краса самого процесу – *virtus* як естетична категорія.

Доведено, що імпровізація – лише частково спонтанний акт, який не потребує напередвстановленості; вона виникає у вигляді свого роду стилістичних варіацій на «тему-образ» або навіть «тему-текст» (Б. Стецюк) із «поправкою» на специфіку інструментів або голосів.

Підкреслено, що в психології імпровізації особливе значення має мовна конвенція; мова імпровізації повинна бути не тільки зрозумілою, але і досить глибоко вкоріненою в слуховій свідомості, що наочно демонструють *evergreens* (теми-стандарти) у традиційному джазі.

IV

Підкреслено, що комунікація джазової імпровізації визначається співвідношенням її внутрішньої і зовнішньої форм. Адекватність типів комунікації в джазовій імпровізації забезпечується за рахунок «репертуарного інваріанта», що засвідчує синхронність мисленнєвих процесів «відправника» та «одержувача» музичної інформації.

Відзначено, що текст імпровізації як усного жанру народжується на основі антиципації – здатності імпровізатора приймати певні рішення з певним просторово-часовим випередженням. На даній основі в дисертації запропоновано визначення джазової імпровізаторської антиципації, що означає процес просторово-звукової реалізації слухових передчутностей – «чутності-промовляння» музикою.

Тут необхідними є три моменти контролю – на можливість, допустимість і здійсненність, що забезпечують у сукупності ціннісний аспект імпровізації, який визначається за співвідношенням «музичних діалектів», що містяться в ній і які перебувають між собою в більш (бібоп – кул) або менш (мейнстрим – авангард) споріднених зв'язках (Ю. Барбан). Плинність і непередбачуваність виникнення і зникнення одиниць джазового тексту (інтоном, за Ю. Барбаном) призводить до злиття семантики і синтаксису в адискретну монокатегорію, в якій відсутній поділ на «план змісту» і «план вираження».

Доведено, що семіологічна тріада «ідеї – образи предметного світу – емоції» (Ч. Пірс) у джазовій імпровізації пов'язана з пріоритетом третьої складової, причому без поляризації афектних станів. У цьому плані джазова імпровізація найбільше нагадує безпосередні життєві процеси ігрового

порядку, в яких немов немає часу для осмислення ідей-символів і асоціацій зі світом речей. Це не означає відсутності в джазових імпровізаціях прихованих або спеціально окреслених програм, що виконують різні функції, зокрема, сповіщувачу і корелюючу, як у сприйнятті академічної композиції (Л. Кияновська).

Імпровізація в джазі не виключає програмної символіки, жанрової характеристичності, звукової портретності, що особливо характерно для сюїтних циклів-альбомів, представлених у творчості піаністів Ч. Корія (альбом «*Portraits*»), В. Неселовського (альбом-сюїта «*Music for September*»), саксофоністів Дж. Колтрейна (альбом «*Giant Steps*»), С. Роллінза (альбом «*Saxophone Colossus*») і джазменів інших спеціалізацій.

Відзначено, що в семіологічному сенсі джаз вирізняється первинністю знака по відношенню до денотату, що, однак, по-різному представлено в джазових стилях: у «старому» джазі поетична інформація має домінантно-експресивний характер; у «вільному» джазі спостерігається паритет когнітивної та експресивної інформації; в «новому» джазі первинною є когнітивна інформація (Ю. Барбан). При цьому в комунікативній тріаді «музикант – твір – слухач» під «твором» мається на увазі й інструмент, його виконавський звукообраз (Н. Рябуха), який визначається параметрами фактури і синтаксису.

Доведено, що фактуроутворення в джазовій імпровізації, в тому числі і саксофонної, містить в основі три принципи:

- 1) залучення фактурних формул, що склалися у самому джазі;
- 2) адаптацію ритмоформул фольклору;
- 3) трансдукцію-редукцію (С. Давидов) фактурних елементів, запозичених джазом з академічної музики.

Відзначено, що синтаксична будова джазової імпровізації, зокрема, саксофонної, визначається:

- 1) закономірностями загальнологічного процесу «очікувань», що реалізуються через причинно-наслідкові зв'язки на рівні формули «стійкість – нестійкість»
- 2) рівнем «мовної компетенції» (Ю. Барбан) імпровізатора в параметрах двох пізнавальних «вісей» – парадигматичної та синтагматичної;
- 3) різною стилістикою їх проявів: у «старому» джазі домінує парадигма (усталене граматико-мовне першоджерело), в «новому» джазі – синтагма (нестійке, індивідуально-мовленнєве, селективне);
- 4) жанровими закономірностями, реалізованими через фактуру в процесі чергування і взаємодії двох її формул – рельєфно-тематичних (теми-стандарту в «старому» джазі, авторські теми в «новому» джазі); заснованих на ЗФЗ – загальних формах звучання (в обох стилях);
- 5) поєднанням особливих одиниць джазового синтаксису – тоном, інтоном (Ю. Барбан) – з притаманною для них внутрішньою нерозчленованістю, тенденціями до укрупнення, безперервності руху;
- 6) виокремленням спеціальних синтаксичних структур джазової імпровізації – хорусів (аналогів форми періоду в композиції), що поєднують в єдине ціле компоненти рельєфу і фону, стійкості і нестійкості;
- 7) поєднанням двох структурних моделей – варіацій-імпровізацій (джаз епохи свінгу) і вільної (комбінованої, змішаної) форми, що не виключає елементів сонатної тематичної розробки («новий» джаз);
- 8) фактурним стилем інструмента, на якому здійснюється імпровізація – мелодична (саксофон та інші аерофони), гармонічна і поліфонічна (фортепіано, акордеон, гітара, інші хордофони – щипкові і смичкові).

V

Запропоновано оригінальну класифікацію етапів духовно-творчого шляху Дж. Колтрейна, що включає чотири періоди:

- 1) ранній, адаптаційний (стиль *hard-bop*) – початок 1950-х років;
- 2) перехідний, інноваційний (освоєння техніки *sheets of sound*) – середина 1950-х – початок 1960-х років;
- 3) стабілізаційний (остаточний перехід до *modal jazz*) – перша половина 1960-х років;
- 4) індивідуально-новаторський (повне занурення в стилістику *free jazz*'у) – останні три роки його життя – з 1965-го по 1967-й.

Визначено, що компендіумом стилю Дж. Колтрейна як лідера квартету в складі його самого, барабанщика Е. Джонсона, басиста Дж. Гаррісона, піаніста М. Тайнера став альбом «*A Love Supreme*» (1964), де представлені три іпостасі «святого Джона» (музикант був зарахований до лику святих африканської православної церкви США. Альбом складається з чотирьох номерів, у стилістиці яких парадоксально поєднуються блюз, східна імпровізація, академічний авангард, афроамериканські *spirituals* і *gospels*, із фінальним «*Psalm*» – саксофонним гімном на славу Всевишнього).

Підкреслено, що Дж. Колтрейну належить винахід техніки гранично високої швидкості саксофонної гри, що здобула назву *sheets of sound* («звуківисотні смуги»), за допомогою якої досягається занурення в світ духовних сутностей. Саксофоніст експериментує з двома видами інструмента – тенор і сопрано-саксофоном (альбом «*My Favorite Things*» 1961-го року), розкриваючи в них, за його власними словами, якості «міці» (тенор-саксофон) і «краси звуку» (сопрано-саксофон).

VI

Виокремлено три «генних» джерела, що сприяли формуванню стилю С. Роллінза:

- 1) естрадно-танцювальний *jump band* 1930-х – 40-х років;
- 2) саксофонний драйв К. Хокінса;
- 3) мелодика блюзів і джазових балад, що тяжіє до емоційно-ефектних узагальнень.

Зазначено, що в альбомі «*Saxophone Colossus*» (1956) – маніфесті стилю С. Роллінза, де він і його колеги по ансамблю – Т. Фланаган (фортепіано), Д. Уоткінс (контрабас), М. Роуч (барабани) – вперше демонструють техніку імпровізацій-варіацій, засновану на комбінаториці тематичних фраз, що «склеюються в довільному порядку» (Дж. Коллієр). З цього моменту стилістичним «рефреном» для С. Роллінза стає *hard bop*, до якого він періодично повертається в подальшому. Девіз творчості С. Роллінза – «залишатися самим собою» (його власні слова), що підтверджується: 1) акцентом на віртуозній саксофонній грі як «ключа» до успіху; 2) підпорядкуванням цьому надзавданню всіх інших складових індивідуального стилю. Ці настанови визначили дві «кризи мовчання», коли С. Роллінз опинявся немов за рамками інтонаційної ситуації, що складалася в джазі того часу.

Виходи з них ознаменовувалися випуском нових альбомів. Перша криза (межа 1950-х – 60-х років) завершилася випуском альбому з символічною назвою «*The Bridge*» (1962) – «місток» між ідіомами *swing* і *bebop* як ключовими для С. Роллінза-імпровізатора. Тоді ж з'являються і ряд інших альбомів, що містять розробку таких різномірних явищ, як *latino jazz* – альбом «*What's New*» (1962), *free jazz* і *swing* – альбоми «*Our Man in Jazz*» (1962) і «*East Broadway Run Down*» (1966), імпровізації-варіації на популярні джазові стандарти – «*Now's the Time*» (1964). Створення своєї джазової «колекції» С. Роллінз продовжив і після другої творчої кризи, (вона припадає на рубіж 1960-х – 70-х років). Тоді для оновлення були

залучені: а) мотиви східних імпровізацій, б) стилістика *jazz-rock* (у 1981-му році він навіть бере участь у записі альбому «*Tattoo You*» гурту «*Rolling Stones*»).

Повернення до «моностилістики» («образ» саксофона як константа жанрово-стильової системи) знаменувалося у С. Роллінза виходом «*Solo Album*» (1985), а також великим гастрольним турне по містах США в складі ансамблю «*Milestone Jazzstars*», що ставив завдання довести життєздатність *hard bop*'у.

VII

Здійснено порівняльний аналіз імпровізацій Дж. Колтрейна та С. Роллінза. Зазначено, що характеристики стилів обох саксофоністів стають особливо наочними в їхній єдиній спільній роботі – імпровізації на тему «*Tenor Madness*» з однойменного альбому, записаного квітетом С. Роллінза в 1956-у році. По суті це – стилізація під академічний подвійний концерт, але з поправкою на джазову стилістику:

- 1) концертування тут підпорядковане специфіці камерності з властивою їй рівнопотенційністю партій;
- 2) на першому плані у ньому постає віртуозність – виконавська й імпровізаторська.

П'єса «*Tenor Madness*» – не тільки перша і головна, але і наймасштабніша (понад 12 хвилин звучання) серед 5-ти номерів альбому. Запропонований у дисертації порівняльний аналіз даної п'єси передбачав наступний алгоритм: 1) характеристику теми С. Роллінза, вирішеної в стилістиці *blues*'у; 2) співставлення імпровізаційних манер обох саксофоністів; 3) характеристику взаємодії лідерів з іншими учасниками ансамблю. Необхідно було також вказати на суміщення в даній імпровізації ознак *swing*'у і *bebop*'у, а також виявити особливості її будови.

«*Tenor Madness*» – багатохорусна колективна імпровізація з солюванням не лише лідерів, а й інших учасників ансамблю, обрамлена

унісонними проведеннями теми дуєтом саксофоністів. Крім 4-х роздільних саксофонних, фортепіанного і контрабасового *solo*, вона містить два змішаних за складом учасників розділи – обидва саксофоністи і барабанщик, діалог саксофоністів.

Перше *solo* (3,5 хоруси) виконує Дж. Колтрейн у властивій йому розробковій манері виокремлення з теми мотивів-паттернів, які перетворюються в «звуквисотні смуги» на тривало утримуваних гармоніях у вільній метриці.

Наступне *solo*-відповідь С. Роллінза (4 хоруси) будується на основі варіаційної техніки, що включає прості і секвентні повторення тематичних елементів із «вставками» фраз, побудованих на загальних формах звучання (відрізки гам, арпеджіо, застосовувані, зокрема, на початку кожної наступної фрази, котрі означають сигнал до активізації слухацької уваги). Для надання особливого «драйву» своїй манері гри саксофоніст використовує ефектні *vibrato* на останніх звуках фраз з одночасним філіруванням звука, зміщує ввідні тони мелодії зі слабких на сильні долі тактів, упроваджує мелізматику (морденти). С. Роллінз робить і своєрідний «комплімент» своєму опонентові, вводячи в кінці 4-го хоруси багатозвучний пасаж у дусі колтрейнівських *sheets of sound*.

Відмінності виконавських манер саксофоністів стосуються і темброінтонації: звучання тенор-саксофона у Дж. Колтрейна відрізняється деякою холодністю, «металевим» блиском і «глянцем»; С. Роллінз натомість надає перевагу більш теплого, «матовому» звуку, що походить від вокального *blues*'у. В сфері реєстрування у Дж. Колтрейна спостерігається тенденція до розширення діапазону вгору; С. Роллінз залишається в межах середнього і нижнього реєстрів, компенсуючи відсутність звуквисотних контрастів за рахунок динаміки і штрихів.

Solo піаніста Р. Гарланда (2 хоруси), яке звучить далі, є стилізацією під манери гри лідерів: у першому хорусі «портретується» Дж. Колтрейн (пасажі дрібними тривалостями у вільній метриці), в другому – С. Роллінз

(розгорнуті мелодичні фрази фігураційно-орнаментального типу в стабільній метриці). Аналогічна картина спостерігається і в імпровізації контрабасиста П. Чемберса (1,5 хоруси), з тією лише різницею, що обидва стилі в ній наче змішуються, утворюючи конгломерат прийомів, похідних від *bebop*'у і *swing*'у, доповнених ефектною тембро-колористикою (швидкі репетиції на одному звуці, «бендування»).

Наступним етапом імпровізаційного процесу в «*Tenor Madness*» стає полілог обох саксофоністів і барабанщика Ф. Дж. Джонса (2 хоруси). Сенса імпровізації тут полягає у відтворенні ідеї респонсорики: відповідаючи на репліки лідерів, барабанщик копіює їхні стилі – метричну свободу і швидкий темп гри Дж. Колтрейна, гостроту ритму і свінгове синкопування манери С. Роллінза.

Далі в розвитку форми імпровізації «*Tenor Madness*» настає фаза підсумовування-замикання. Спочатку кожен із саксофоністів виконує по одному хорусу: Дж. Колтрейн акцентує увагу на швидких фонових пасажах, що порушують метричну «сітку» теми; С. Роллінз варіює окремі мотиви, проводячи їх секвентно з підключенням у проміжках між ними коротких каденційних «вставок» на нейтральному матеріалі.

Замикається імпровізаційний процес у «*Tenor Madness*» масштабним (6 хорусів) епілогом – свого роду «імпровізацією в імпровізації». Кожен із саксофоністів виконує по 4 такти в 18-ти структурах типу «запитання-відповідь», демонструючи вже не «суперечку» (*concertare*), а «сплетіння» (*concerere*) одиниць імпровізаційного тексту, де «запитання» задає Дж. Колтрейн, а «відповіді» на них надає С. Роллінз. Здобута як наслідок єдність «точок зору» на тему остаточно підтверджується її скороченим унісонним проведенням (пів хорусу – 12 тактів), що вибудовує «арку» з початком п'єси і символізує спільне в стильових манерах видатних джазменів.

10. Воропаєва О.В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
11. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. – К. : Музична Україна, 1980. – 119с.
12. Гребнєва І.В. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Ірина Вікторівна Гребнєва; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2014. – 16 с.
13. Громченко В.В. Духовне соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. - 38 с.
14. Громченко В.В. Імпровізація як художня основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2014. Вип. 2. С. 17–21. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_2_5
15. Давидов С. До питання інтерпретації тексту в джазовій музиці // Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 180-191.
16. Давидов С.П. Специфіка піаністичного стилю Бреда Мелдау: досвід аналізу мистецтва джазової імпровізації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 417–437.
17. Давидов С.П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.

18. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
19. Жарков О. Історичні передумови формування категорії «тембр» як об'єкта дослідження // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 16. С. 36–41.
20. Жарков О. Тембр в музиці: проблема визначення поняття // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
21. Жарков О. Тембровий синтаксис в аспекті взаємодії культурних традицій // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ ; Дюссельдорф, 2011. С. 49–63.
22. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Олексій Володимирович Жерздев; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – 18 с.
23. Завгородня Г. Поліфонічні основи сучасної композиторської творчості: аналітичні нариси: монографія. Одеса: Астропринт, 2012. 304 с.
24. Завгородня Г. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музичного аналізу : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 : муз. мистецтво ; Нац. акад. наук України ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2013. 32 с.
25. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми. 2018. 20 с.

26. Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси в музичній фактурі (на прикладі творів українських радянських авторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1984. 17 с.
27. Ігнатченко Г. І. Функціонально-фонічні властивості музичної фактури (щільність фактурної вертикалі): метод. рек. / Харків. ін-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 1985. 19 с.
28. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. Українське музикознавство / М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
29. Ігнатченко Г.І. Автодескриптивний текст в музиці (на прикладі творів пізнього Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
30. Ігнатченко Г.І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство : (респуб. міжвідом. наук.-метод. зб.) / [ред. кол.: ... Горюхіна Н. О. (голов. ред.) та ін.]. – Київ, 1981. – Вип. 15. – С. 131–141.
31. Ільєнко М. Трубне мистецтво у світлі онтологічних основ музичного виконавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, 2015. 260–268.
32. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 30 с.
33. Касьяненко Л.О. Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення викон. інтерпретація фактури фортепіан. твори. Київ: НМАУ, 2003. 168 с.
34. Катрич. О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : (теорет. та естет. аспекти) : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. Мистецтво. Київ, 2006. 16 с.

35. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору // Українське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
36. Котляревський 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.
37. Кріпак О. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / О. Кріпак. – Харків, 2011. – 20 с.
38. Крупей М. В. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства / М. Крупей // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. – К., 2003. – Вип. 26, Кн. 9. – С. 269-284. – (Серія «Музичне виконавство»).
39. Крупей М. В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста / М. Крупей // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К., 2004. – Вип. 40, Кн. 10. – С. 36-47. – (Серія «Музичне виконавство»).
40. Крупей М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства / М. В. Крупей, Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 15 с.
41. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 7. – С. 162–170.
42. Лисенко Ю.І. С. Бах і джаз: Деякі аспекти виконавського діалогу // Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. К., 2004. Вип. 38. С. 262–267.
43. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво/

- Максименко Дмитро Петрович; Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів. 2018. – 19 с.
44. Маркова О.М. Інтонаційна концепція історії музики у 2-х томах: дис. доктора мистецтвознавства. Одеса, 1990. 475 с.
 45. Маркова О.М. Інтонаційна концепція історії музики: автореф. дис.... д-ра мистецтвознавець.: 17.00.02. К., 1991. 38с.
 46. Марценюк Г.П. Методика викладання гри на духових інструментах (становлення та розвиток національних шкіл) : навч. посіб. : у 2 ч. К. : Інформ.-аналітичне агентство, 2007. Ч. 1. 351 с.
 47. Мимрик М. Темброво-виражальні засоби як здобуток виконавського мистецтва гри на саксофоні в другій половині XX ст.: технологічний аспект // Українське музикознавство. 2014. Вип. 40. С. 177-191. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2014_40_15
 48. Мимрик М.Р. Деякі особливості темброво-виражального потенціалу саксофона у другій половині XX — початку XXI ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. Вип. 4. С. 37–42. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_4_8.
 49. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 25. С. 99–106. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_15.
 50. Мимрик М.Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 32. С. 315–323. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_32_44.
 51. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) //

- Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / ред. О. В. Торба. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
52. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.
 53. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 272 с.
 54. Москаленко В.Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). Київ: Київ. держ. консерваторія, 1994. 157 с.
 55. 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.
 56. Муєдінов Д.М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків. 2017. 18 с.
 57. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смічкова група : автореф. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Мужчиль Віктор Степанович ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 16 с.
 58. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського : Факт, 2020. 576 с
 59. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Олендарьов Вадим Миколайович ; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 22 с.

60. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі / В. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 79–86.
61. Показ А. Джазова імпровізація як об'єкт сучасного музикознавчого та виконавського зацікавлень / Андрій Показ // Українська музика. – 2016. – № 4 (22). – С. 84–91.
62. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
63. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / К. Г. Рікман ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – 17 с.
64. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Романко Володимир Іванович ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 20 с.
65. Рябуха Н. Звукообраз у виконавському мистецтві // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 40. С. 72–84.
66. Савицкий Д. 83 роки тенор-саксофоністу Сонні Роллінзу (Час джазу. Архів). URL: <https://www.svoboda.org/a/25112595.html>.
67. Савицький Д. Кращі диски 2014 року (Час джазу. Архів) URL: <https://www.svoboda.org/a/26784343.html>.
68. Сидоренко М. Саксофон у джазі: етюд про Чарлі Паркера // Четверті магістерські читання : матеріали науково-творчої конференції : зб. статей Харків, 2009. С. 373-380.
69. Симоненко В. С. Лексикон джаза. К. : Муз. Украина, 1981. 111 с.

70. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво/ Стецюк Богдан Олександрович; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2019. – 19 с.
71. Стецюк Б. О. Жанрово-стилістичний комплекс фортепіанного джазу // Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр Харків, 2018. № 1. С. 90–97.
72. 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.
73. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. 57 С. 88–109. Режим доступу: <https://intermusic.kh.ua/vypusk57.pdf>.
74. Стецюк Р.О. Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: етапи становлення. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук.ст. Харків, 2024. Вип. 37 С. 182–201 Режим доступу: <https://www.kharkiv.ua/aspekty/vypusk.php?vol=37&year=2024>
75. Стецюк Р. О. Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен (з прикладу саксофона) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Пам'яті Валерія Богданова : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. 54. С. 154–173.
76. Стецюк Р.О. Організація саксофону: історіографія, прообрази, сучасні модифікації // Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків, 2019. № 2. С. 105–111.
77. Стецюк Р.О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків: ХНУМ, 2024. Вип. 72. С. 38–

53. Режим доступу:
<https://www.kharkiv.ua/intermusic/vypusk.php?vol=72&year=2024>
78. Сухленко І. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність – відкритість – цілісність. // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук.ст. Вип. 10. Харків, 2017. С. 169–180.
79. Тимофєєва К. В. Метод як категорія музикознавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків, 2012. Вип. 34. С. 194–202.
80. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпертології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавець. Харків, 2011. – 18 с.
81. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Ткаченко Вікторія Миколаївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків. 2013. – 19 с.
82. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.
83. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
84. Чуріков В. Джазова імпровізація на саксофоні: навч.-метод.посіб. [Текст, ноти]. / В.Чуріков. – Х., ТОВ «С.А.М.», 2011. – 840 с., ноти.
85. Шаповалова Л. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03. – Київ, 1987. – 23 с.
86. Шаповалова Л. Як можливе когнітивне музикознавство? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики

- освіти. Когнітивне музикознавства : Зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–565.
87. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтва знав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.
 88. Шаповалова Л.В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
 89. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
 90. Юнг К.Г. Синхроністичність: [збірка]. М. ; Київ : Рефлекс-бук : Ваклер, 1997. 320 с.
 91. Яркіна І.Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Ю. Яркіна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 17 с.
 92. Adorno T. Einleitung in die Soziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973. 269 s.
 93. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main, 1974. 191 s.
 94. Adorno T.W. Jazz // Encyclopedia of the Arts / ed. D. D. Runes and H. G. Scrickel. – New York, 1946. – P. 511–513.
 95. Aebersold J. How to Play Jazz and Improvize : rev. sixth ed. [Text]. / J. Aebersold. – Print. In U.S.A., cop. 1992. – 103 p.
 96. Aebersold J. Jazz Aids [Text]. / J. Aebersold. – Print. In U.S.A., cop. 1982. – 47 p., Notes.
 97. Berendt J. E. Das Jazzbuch Von New Orleans bis Free Jazz / Joachim Ernst Berendt. Frankfurt am Main ; Hamburg : Fischer, 1968. 550 S.
 98. Berendt J. E. Od Raga do Rocka wszystko o jazzie / Joachim Ernst Berendt. – Krakow : PWM, 1979. – 540 p.

99. Berendt J. E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond / Joachim Ernst Berendt. – 6th ed. – Brooklyn ; New York : Lawrence Hill Books, 1992. – XVI, 541 p.
100. Berendt J.-E. What lies ahead? Of Jazz in 80-s and the end of the avant-garde / Joachim-Ernst Berendt // Jazz forum. – Warszawa. № 62/6.
101. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvization / P. Berliner. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 1994. – 904 p. – (Chicago Studies in Ethnomusicology).
102. Berlioz H. : Scenes from the Life and Work / edited by Peter Bloom. Rochester : University of Rochester Press, 2008. 267 p.
103. Berlioz H. A Treatise upon Modern Instrumentation and orchestration. London : Nowello, Ewer and CO, 1858. 263 p. https://www.el-atril.com/partituras/Berlioz/Berlioz%20-%20A%20Treatise%20Upon%20Modern%20Instrumentation%20_1858_2.pdf
104. Berry W. Structural Functions in Music / Wallace Berry. – New York : Dover publ., Inc., 1987.– 447 p.
105. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetic und Musikgeschichte / H. Bessler. – Leipzig, 1978. – S. 15–29.
106. Blesh R. They all Played Ragtime : the True Story of American Music / Rudi Blesh. – New York : Nelson Press, 2007, 1950. – 388 p.
107. Block S. Pitch Class Transformation in Free Jazz / Seven Block // Music Theory Spectrum. – 1990. – Vol. 12, no. 2. – P. 181–202.
108. Bushell G. Jazz from the Beginning / G. Bushell. – Michigan : The Univ. of Michigan Press, 1988. – 198p.
109. Coker J. Improvizizing Jazz [Text]. / J/Coker ; [пер. На рус. яз. Ю. Верменича] – Б.м.. – Print. in U.S.A., cop. 1964. – 98 p., Notes.
110. Collier J. The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York : Dell, 1978. 543 p. ISBN 0 333 316479

111. Conceição R. Friedrich Nietzsche E John Coltrane: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionísio na improvisação musical do Jazz : Dissertação apresentada ao PPGFIL. Belém, 2022. 85 p.
112. Dahlhaus C. Zur Problematic der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert / Carl Dahlhaus // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungell. – Bern ; Munchen, 1973. – S. 840–895.
113. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos. Lietuvos muzikologija. 2013. T. 14. S. 75–102.
114. Davis M. Miles : the Autobiography / Miles Davis with Quincy Troupe. – New York : Simon & Schuster, 1990. – 448 p.
115. Feather L. The Biographical Encyclopedia of Jazz / L. Feather, I. Gitler. – New York : Oxford Univ. Press, 1999. – 718 p.
116. Feather L. Inside Jazz / Feather L. – New York, 1977. – 103 p.
117. Feather L. The Book of Jazz. From then till now. New York, 1965. 365 p.
118. Ferand E. Improvisation. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1957. Bd.6. P. 1093–1135.
119. Finkelstein S. Jazz : a People's Music. New York : Pickle Partners Publishing, 1948. 168 p.
120. Gangle R. Concept: John Coltrane: Philosopher, Theologian, Media Ethicist // Media Ethics. 2012, Vol. 24, No. 1. URL : <https://www.mediaethicsmagazine.com/index.php/browse-back-issues/144-fall-2012/3998649-concept-john-coltrane-philosopher-theologian-media-ethicist>. Дата звернення : 07.08.2024.
121. Gridley M. Concise Guide to Jazz / M. Gridley. – 4th ed. – New York : Prentice Hall, Inc., 2003. – 262 p.
122. Gridley M. Jazz Styles: History and Analysis / Mark C. Gridley. – 5th ed. – New York : Prentice-Hall, 1993. – XXII, 442 p.

123. Grigson L. A. Charlie Parker : Study Album / L. A. Gridson. – London : Novello & Company Limited, 1989. – 52 p.
124. Hall E. T. Improvisation as un Acquired. Multileveled Process / E. T. Hall // Ethnomusicology. – 1992. – № 36. – P. 223–235.
125. Hasse J. E. Jazz: the First Century / John Edwart Hasse. – New York : William Morrow, Harper Collins Publ., Inc., 1999. – 246 p.
126. Hennessey T. J. From Jazz to Swing. African-American Jazz Musicians and Their Music, 1890–1935 / T. J. Hennessey. – Wayne : Wayne State Univ. Press, 1994. – 218 p.
127. Hodson R. Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz / R. Hodson. – 6th ed. – New York : Routledge, 2007. – 197 p.
128. Hood M. The Challenge of «Bi-Musicality». Ethnomusicology. 1960. Vol. 4, No 2. P. 55–59.
129. Huizinga J. Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur. Haarlem : HD Tjeenk Willink, 1938. 309 p.
130. John Coltrane 1966 Interview // Youtube [Video]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=av7Ej8FGwZs>. Дата звернення : 07.08.2024.
131. Jost E. Free Jazz / Ekkehart Jost. – New York : Da Capo Press, 1994. – 214 p.
132. Kirchner B. The Oxford Companion to Jazz / B. Kirchner. – New York : Oxford Univ. Press, 2000. – 852 p.
133. Kool J. Das Soxophone. Leipzig, 1931. P. 184–185.
134. Levy A. Saxophone Colossus : The Life and Music of Sonny Rollins. New York : Hachette Book, 2022. 772 p.
135. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967. S. 112–119.
136. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister / Hrsg. von Margarete Reimann. Kassel : Bärenreiter, 1991. 485 s.

137. Megill D. W. Jazz Issues: a Critical History / David W. Megill, Paul O. W. Tanner. – Madison, Wis. : Brown & Benchmark, 1995. – XII, 397 p.
138. 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.
139. Michaiu V. Vladimir Chekasin: The art of absurd / V. Michaiu // Jazz Forum. – 1988. – № 6. – P. 27–34.
140. Middleton R. Popular [Электронный ресурс] / Middleton R. Mannuel P. // Grove Music Online. – Режим доступа: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179#43179>. – Загл. с экрана.
141. Middleton R. Popular music [Электронный ресурс] / Middleton R. Mannuek P. // Grove Music Online. – Режим доступа: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179#43179>. – Загл. с экрана.
142. Miedema H. Jazz styles & analysis : Alto Sax : A. History of the Jazz Alto saxophone via recorded solos-transcribed and annotated [Text]. Chicago : by Maher Publ., 1975. 104 p.
143. Monson I. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago : Univ. of Chicago Press, 1998. 413 p.
144. Owens T. Bebop: The Music and its Players. – New York : Oxford Univ. Press, 1995. – 323 p.
145. Owens T. Charlie Parker: Technique of Improvisation: PhD diss. / Thomas Owens. – Los Angeles : Univ. of California, 1974. – 385 p.
146. Panassié H. Histoire du vrai Jazz. Paris : Robert Laffont, 1959. 236 p.
147. Petridis A. Steve Reich on Schoenberg, Coltrane and Radiohead // Support the Guardian. URL : <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/01/steve-reich-schoenberg-coltrane-radiohead>. Дата звернення : 27.05.2024.

148. Pimenta A. A Love Supreme: Jazz e Contracultura em John Coltrane :
Dissertação de Mestrado apresentada. Franca, 2023, 157 p.
149. Porter L. John Coltrane: His Life and Music. Ann Arbor : University of
Michigan Press, 1997. 409 p. ISBN 978-0-472-08643-6
150. Ratiff B. Coltrane : the story of a sound / Ben Ratiff. – New York : Ferar,
Straus and Giroux, 2007. – 250 p.
151. Rendal F. Saxophone, before Sax // The Musical Times (London) . –
1932. December. – 1. P. 1078.
152. Ricker R. Pentatonic Scales for Jazz Improvisation / R. Ricker. – USA :
Alfred Publishing, 1975. – 84 p.
153. Rutherford-Johnson T. The Influence Engine: Steve Reich and Pop
Music // NEWMUSICBOX. URL : [https://newmusicusa.org/nmbx/the-
influence-engine-steve-reich-and-pop-music/](https://newmusicusa.org/nmbx/the-influence-engine-steve-reich-and-pop-music/). Дата звернення :
27.05.2024.
154. Sargent W. Jazz. Hot and Hybrid. New York : Da Capo Press. 3rd end,
1975. 198 p.
155. Schuller G. Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation
// *The Jazz Review, Vol.1, No.1* (Nov. 1958).
156. Seabrook J. Nobrow The Culture of Marketing The Marketing Signed.
New York: Simon & Schuster, 1997. 240 p.
157. Shatz A. Coltrane's New 'Love Supreme' // The New York Review. URL :
[https://www.nybooks.com/online/2021/10/07/coltranes-new-love-
supreme/](https://www.nybooks.com/online/2021/10/07/coltranes-new-love-supreme/). Дата звернення : 23.08.2024.
158. Stearns M. The Story of Jazz. New York : Oxford University Press, 1956.
367 p.
159. Steve Reich. Biography. URL :
<https://www.last.fm/music/Steve+Reich/+wiki>. Дата звернення :
27.05.2024.

160. Steve Reich. URL :
<https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/steve-reich-the-music-maker>. Дата звернення : 27.05.2024.
161. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques / Bob Stoloff. – Brooklyn ; New York : Gerard and Sarzin Publishing Co., 1996. – 128 p.
162. Tagg P. Musicology and the Semiotics of Popular Music / Philip Tagg // Semiotica. – 1987. – № 66-1/3. – P. 279–298.
<http://www.tagg.org/articles/semiota.html/>
163. Tagg P. Open letter: Black music, Afro-american and European music Philipp Tagg // Popular Music. – 1989. – № 8/3. – P. 285–298.
164. Townsend P. Jazz in American Culture / P. Townsend. – Mississippi : Univ. Press of Mississippi, 2000. – 194 p.
165. Williams M. The Jazz Tradition. New York : Oxford University Press, 1993. 320 p.

ДОДАТОКИ

Додаток А

Приклад 1а (оригінал теми-стандарту Дж. де Поля In C)

You Don't Know What Love Is (G. De Paul)

Chords and musical notation for the score:

- Staff 1: F_{MI}^7 $D_{MI}^7(b5)$ D^b7 C^+7 F_{MI}^7 $G^b7(\sharp 11)$ D^b7
- Staff 2: $G_{MI}^7(b5)$ $C7(\sharp 9)$ $F_{MI}^7 B^b7 E^b_{MI}^7 A^b7$ | 1. D^b13 $G_{MI}^7(b5)$ $C7$
- Staff 3: | 2. D^b13 $C7$ $F_{MI}^7 B^9(\sharp 11)$ | $B^b_{MI}^7$ E^b7 $A^b_{MA}^7 D^b_{MA}^7 C \emptyset F^7$ (CMI7)
- Staff 4: $B^b_{MI}^7$ E^b7 $A^b_{MA}^7$ D_{MI}^9 G^7 C_{MA}^7
- Staff 5: $D^b9(\sharp 11)$ $C7$ F_{MI}^7 $D_{MI}^7(b5)$ D^b7 C^+7
- Staff 6: F_{MI}^7 $G^b7(\sharp 11)$ D^b7 $G_{MI}^7(b5)$ $C7(\sharp 9)$ $F_{MI}^7 B^b7 E^b_{MI}^7 A^b7$ (FMI7 E+7 E^b_{MI}^7 D7)
- Staff 7: D^b13 $C7$ F_{MI}^7
- Staff 8: (Empty staff)

Приклад 16 (варіант теми, запропонований С. Роллінсом, In B^b)

You Don't Know What Love Is

Don Raye
Gene de Paul

Slow ballad tempo
introduction

Chord symbols: Ebm, Cb6, Bb7, Ebm, Fb7, Cb7, Ab7, Fb7, Cb7, Ab7, Fb7, Cb7, Bb7, Ebm, Fb7, Cb6, Bb7, Ebm, Ab-7, G7-5, Gb6, Ab-7, Db7, Gb6, C-9, F7, Bb6.

Dynamic markings: *mp*, *p*, *mf*, *mp*.

Measure numbers: 10, 15, 20.

Cb6 Bb7 Ebm
 p 25
 Cb6 Bb7 Ebm Fb7 Cb7
 3 3 3 3
 p
 30
 Ab7 Fb7 Cb7 Cb6 Bb7
 3 5 3 gliss. gliss.
 p
 Eb-
 mp

Приклад 2а (розділ *A1* першого хорусу імпровізації С. Роллінса)

Eb- Cb6 Bb7
 mf 35 mp
 Eb- Fb7 Cb7 Ab7 Fb7
 mf p mp
 Cb7 Cb6 Bb7
 p p 40

Приклад 26 (розділ A2 першого хорусу імпровізації С. Роллінса)

The musical score for Example 26 consists of six staves of music in E-flat major (three flats). The notation includes various chords, dynamics, and technical markings:

- Staff 1:** Chords Ebm, Cb6, Bb7. Dynamics: *mf*. Includes triplet markings (3).
- Staff 2:** Chords Ebm, Fb7, Cb7. Dynamics: *mf*, *mp*. Includes a marking '45'.
- Staff 3:** Chords Ab7, Fb7. Dynamics: *p*. Includes a marking '5'.
- Staff 4:** Chords Cb7. Dynamics: *p*. Includes a marking '5'.
- Staff 5:** Chords Cb7, Bb7. Dynamics: *mp*. Includes a marking '10'.
- Staff 6:** Chords Ebm. Dynamics: *mf*. Includes markings '5', 'tr' (trill), and '5σ'.

Приклад 3а (розділ B першого хорусу імпровізації С. Роллінса)

The musical score consists of four staves of music in B-flat major. The first staff begins at measure 50 and includes chords A \flat -7, G7-5, and a glissando. The second staff includes G \flat 6, A \flat -7, D \flat 7, and a triplet. The third staff includes G \flat 6, C-9, F7, and a sixteenth-note run. The fourth staff includes B \flat 6, C \flat 6, and B \flat 7, with a glissando. Dynamics include *mf* and *mp*.

Приклад 36 (розділ 43 першого хорусу імпровізації С. Роллінса)

Example 4a is a piano improvisation in E-flat major, consisting of four staves. The first staff begins with an E-flat major triad (Eb m) and features a glissando (gliss.) and a triplet (3) marked *f*. The second staff includes chords Cb6, Bb7, Eb m, and Fb7, with trills (tr) and a triplet (3) marked *f*. The third staff continues with Cb7, Ab7, and Fb7, featuring triplets (3) and a *f* dynamic. The fourth staff includes Cø7, Cb6, Bb7, and Eb m, with a glissando (gliss.), a triplet (3), and a *mp* dynamic. Measure numbers 60 and 65 are marked.

Приклад 4а (розділ A1 другого хорусу імпровізації С. Роллінса)

Example 4b is a piano improvisation in E-flat major, consisting of four staves. The first staff begins with an E-flat major triad (Eb m) and features a glissando (gliss.). The second staff includes chords Cb6, Bb7, Eb m, and Fb7, with a glissando (gliss.) and a *mf* dynamic. The third staff continues with Cb7, Ab7, and Fb7, featuring a glissando (gliss.) and a *mf* dynamic. The fourth staff includes Cø7, Cb6, Bb7, and Eb m, with a glissando (gliss.) and a *mf* dynamic. Measure numbers 70 and 75 are marked.

Приклад 4б (розділ A2 другого хорусу імпровізаційного С. Роллінса)

The musical score consists of four staves of piano notation in E-flat major (three flats). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. It features a series of eighth-note runs with triplets, marked with a forte (*f*) dynamic. Chords indicated above the staff include E \flat m, C \flat 6, and B \flat 7. A measure number of 75 is shown. The second staff continues the melodic line with a sforzando (*sfz*) dynamic, marked with a piano (*p*) dynamic at the end. Chords include E \flat m, F \flat 7, and C \flat 7. The third staff features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes chords A \flat 7, F \flat 7, and C \flat 7. The fourth staff begins at measure 80 and includes chords C \flat 6, B \flat 7, and E \flat m, concluding with a 'piano solo' instruction and a pianissimo (*pp*) dynamic.

Приклад 5 (варіант теми-стандарту «You Don't Know What Love Is» запропонований Дж. Колтрейном)

You Don't Know What Love Is

Solo by John Coltrane

Gene de Paul

Ad libitum

Tenor Saxophone

A-1

Gm6(9) Ebm7 C7(4) / D Gm6(9) Ab7(#11) Gm6(9) Db7(#11)

Am7(b5) C7(4) / D Gm6(9) C7(13) Ebm7(13) D7(#9 b13) D7(b9 13) Gm6(9)

A-2

Ebm7 C7(4) / D Gm6(9) Ab7(#11) Gm6(9) Db7(#11) Am7(b5) C7(4) / D

Gm6(9) C7(13) Ebm7(13) Ab7(9) / Eb Gm6 Cm7 F7(#5 b9)

B

Bbmaj7 Db7(#11) Cm7 F7(#5 b9) Bbmaj7 Em7 A7(#11 b9)

Dmaj7 Eb7(#9 #11) D7(#9 b13) D7(b9 13) Gm6(9)

A-3

Eb7 C7(4) / D Gm6(9) Ab7(#11) Gm6(9) Db7(#11) Am7(b5) C7(4) / D

Gm6(9) C7(13) Eb7(13) D7(#9 b13) Gm6(9) Gm6(9) Am7 / G Gm6(9) Am7 / G

C

Am7 / G

Приклад 6а (розділ A1 хорусу імпровізації Дж. Колтрейна)

37 Gm6(9) Am7 / G Gm6(9) Ebm7 C7(4) / D A-1

40 Gm6(9) Db7(#11)

42 Am7(b5) C7(4) / D Gm6(9) C7(13) Bbm7 Eb7 Gbmaj7 Bbmaj7

45 Am(b5) D7(b9) Gm6(9) A-2

Приклад 66 (розділ A2 хорусу імпровізації Дж. Котрейна)

45 Am(b5) D7(b9) Gm6(9) A-2

47 Ebm7 C7(4) / D Gm6(9) Ab7(#11)

49 Gm6(9) D7(#9 b13) Am7(b5) C7(4) / D Gm6(9) C7(13)

52 Bbm7 Eb7 Am(b7) D7(b9) Gm6(9) C7(11)

Приклад 7 (розділ B хорусу імпровізації Дж. Колтрейна)

54 **B** Cm7 F7(#5 b9) Bbmaj7 Dm7 G7(#5)

56 Cm7 F7(#5 b9) Bbmaj7 Cm7 E7 Fmaj7

58 Em7 A7(#11 b9) Dmaj7

60 Eb7(#9 #11) D7(#9 b13)

Приклад 8 (оригінал авторської тема С. Роллінса)

TENOR MADNESS

SONNY ROLLINS

Bb7 Eb7 Bb7

Bb7 Eb7 Bb7

C-7 F7

Bb7 F7

Tenor Madness Transcription

Swing ♩ = 180

Sonny Rollins
and John Coltrane
arr. Aidan Brown

J. Coltrane Solo

Chord changes indicated above the staff:

- Measures 1-2: C7, F7
- Measures 3-4: C7
- Measures 5-6: F7
- Measures 7-8: D-7
- Measures 9-10: G7
- Measures 11-12: C7
- Measures 13-14: G7
- Measures 15-16: C7
- Measures 17-18: F7
- Measures 19-20: C7
- Measures 21-22: D-7
- Measures 23-24: G7
- Measures 25-26: C7
- Measures 27-28: G7
- Measures 29-30: C7
- Measures 31-32: F7
- Measures 33-34: D-7
- Measures 35-36: G7
- Measures 37-38: C7
- Measures 39-40: G7

37 C7 F7 C7 3

41 F7 C7 3

45 D-7 G7 C7 G7 3

49 C7 F7 C7 3 3

53 F7 C7

56 D-7

58 G7 C7 G7

61 C7 F7 C7

65 F7 C7 D-7 3 3 3 3

70 G7 C7 G7 3 3

73 C7 F7 C7

77 F7 C7

81 D-7 G7 C7 G7

S. Rollins Solo

85 C7 F7 C7

89 F7 C7

93 D-7 G7 C7 G7

97 C7 F7 C7

101 F7 C7

105 D-7 G7 C7 G7

109 *C7* *F7* *C7*

113 *F7* *C7* *lay back*

117 *D-7* *G7* *C7* *G7*

121 *C7* *F7* *C7*

125 *F7* *C7*

129 *D-7* *G7* *C7* *G7*

133 *C7* *F7* *C7*

137 *F7* *C7*

141 *D-7* *G7* *C7* *G7*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a single system. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 109-112) starts with a *C7* chord, followed by *F7* and *C7*. The second staff (measures 113-116) begins with *F7*, followed by a *C7* chord with a 'lay back' instruction indicated by a dashed line. The third staff (measures 117-120) features *D-7*, *G7*, *C7*, and *G7*. The fourth staff (measures 121-124) has *C7*, *F7*, and *C7*. The fifth staff (measures 125-128) starts with *F7* and *C7*, with triplets marked '3' at the end. The sixth staff (measures 129-132) includes *D-7*, *G7*, *C7*, and *G7*, with a triplet '3' and a sextuplet '6' marked. The seventh staff (measures 133-136) has *C7*, *F7*, and *C7*. The eighth staff (measures 137-140) begins with *F7* and *C7*, with multiple triplets '3' marked. The ninth staff (measures 141-144) features *D-7*, *G7*, *C7*, and *G7*, with triplets '3' and a sextuplet '6' marked.

145 C7 F7 C7

149 F7 C7

153 D-7 G7 C7 G7

157 C7 F7 C7

161 F7 C7

165 D-7 G7 C7 G7

169 C7 F7 C7 F7

175 C7 D-7 G7

179 C7 G7

Detailed description of the musical notation: The page contains ten staves of music. Staff 1 (145-148) starts with a C7 chord, followed by an F7 chord, and ends with a C7 chord. Staff 2 (149-152) begins with an F7 chord, then a C7 chord. Staff 3 (153-156) features a D-7 chord, followed by G7, C7, and G7. Staff 4 (157-160) includes C7 and F7 chords, with triplets marked '3'. Staff 5 (161-164) shows F7 and C7 chords. Staff 6 (165-168) contains D-7, G7, C7, and G7 chords, with a triplet marked '3'. Staff 7 (169-174) includes C7, F7, C7, and F7 chords, with a triplet marked '3'. Staff 8 (175-178) features C7, D-7, and G7 chords. Staff 9 (179-182) includes C7 and G7 chords, with a triplet marked '3'. The notation uses various accidentals (sharps, flats, naturals) and ties to connect notes across measures.

Додаток Б
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ
ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті в наукових фахових виданнях категорії Б,
затверджених МОН України

1. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 57 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ, 2020. С. 88–109. DOI 10.34064/khnum1-57.06

<https://intermusic.kh.ua/vypusk57.pdf>

2. Стецюк Р.О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 72. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л.В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 38–53. DOI 10.34064/khnum1-72.03

https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_3_Stetsiuk.pdf

3. Стецюк Р.О. Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: етапи становлення. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук.ст. Вип. XXXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л.В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 182-201. DOI 10.34064/khnum2-37.09

https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-182-201-Stetsiuk.pdf

Конференції:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харківський національний

університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 22 лютого 2019 року);

2. «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 22-23 березня 2019 року);

3. «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 04-06 березня 2021 року);

4. «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 11-12 лютого 2025 року).