

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 785

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-2-8>

**Олександр КОСТЕНЬОВ,**

*orcid.org/0000-0002-1844-0069*

*аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти*

*Київського університету імені Бориса Грінченка*

*(Київ, Україна) kostenev@ukr.net*

### **КОЛЕКТИВНА, СОЛЬНА, ХОРУСНА, МОДАЛЬНА ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ У ЗАРУБІЖНІЙ ДЖАЗОВІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Проаналізовано колективну, сольну, хорусну, модальну творчо-виконавські техніки у зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини ХХ ст., визначені особливості їхнього розвитку в другій половини ХХ ст. З'ясовано, що колективна імпровізація є найпершою формою музикування у джазі. Характерною ознакою цієї техніки є одночасна імпровізація музикантів на основі заданої гармонічної або ладової структури (певної гармонічної послідовності, фрагментів мелодії чи музичного твору), а також можливе створення музики, яке не обмежене гармонічною, ладовою чи навіть метро-ритмічною структурою, прикладом чого є авангардний фрі-джаз. Згодом більшої актуальності набуває сольна імпровізація. З'ясовано, що поширення сольної імпровізації відбулося завдяки появі великих оркестрів, а також завдяки багатьом видатним джазовим музикантам, які поділяли цій техніці велику увагу, що відповідним чином позначилося на їхньому віртуозному виконанні. Визначено, що вона надає набагато ширший простір для розвитку майстерності джазових музикантів. Розглянуто принцип хорусної імпровізації, який передбачає імпровізацію на гармонічну схему музичного твору, на основі якого відбувається процес музикування. Прогресивність цієї творчої техніки полягає у тому, що тепер стало можливим імпровізувати на мелодію теми як старим орнаментальним способом, так і новим, особливість якого полягає у створенні оригінальної мелодичної лінії на основі незмінної послідовності акордів, яка істотно відрізняється від первісної теми, або зовсім не має з нею нічого спільного, крім гармонії. Проаналізовано техніку модальної імпровізації. Визначено, що її основу складає принцип використання заздалегідь приготовлених звукорядів, які можуть бути найрізноманітнішого походження: діатонічні лади європейської народної музики, різні види пентатонік, середньовічні церковні лади, лади неєвропейського походження, штучно створені звукоряди тощо. Завдяки цьому стало можливим імпровізувати на основі одного акорду, використовувати багатотактові побудови в межах окремо взятого ладу або кількох ладів. У підсумку джазові твори почали будуватися не на хорусі (гармонічній послідовності, «квадраті»), а на низці контрастних розділів із широким мелодичним розвитком, які слідуєть один за одним.*

**Ключові слова:** *творчо-виконавські техніки, колективна, сольна, хорусна, модальна імпровізація, джазова інструментальна музика.*

**Oleksandr KOSTENOV,**

*orcid.org/0000-0002-1844-0069*

*Postgraduate student at the Department of Musicology and Music Education*

*Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

*(Kyiv, Ukraine) kostenev@ukr.net*

### **COLLECTIVE, SOLO, CHORUS, MODAL CREATIVE AND PERFORMANCE TECHNIQUES IN FOREIGN JAZZ INSTRUMENTAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

*The collective, solo, chorus, modal creative and performance techniques in foreign jazz instrumental music of the second half of the 20th century are analyzed, and the features of their development in the second half of the 20th century are determined. It was found that collective improvisation is the earliest form of music making in jazz. A characteristic feature of this technique is the simultaneous improvisation of musicians on the basis of a given harmonic or modal structure (harmonic sequence, fragments of a melody or a piece of music), as well as the possible creation of music that is not limited by a harmonic, modal or even metro-rhythmic structure, an example of which is avant-garde free jazz. Over time, solo improvisation becomes more relevant. It is found that the spread of solo improvisation occurred due to the appearance of big band orchestras, as well as due to many prominent jazz musicians who paid great attention*

to this technique, which affected their virtuoso performance. It became clear that it provides a much wider space for the development of the skills of jazz musicians. The principle of chorus improvisation is considered, which involves improvisation on the harmonic scheme of a musical piece, on the basis of which the music-making process takes place. The progressiveness of this creative technique lies in the fact that now it has become possible to improvise on the melody of the theme both in an ornamental way and in a new way, the essence of which is to create an original melodic line based on an unchanged sequence of chords, which is significantly different from the original theme, or has nothing at all it has nothing in common except harmony. The technique of modal improvisation is analyzed. It was determined that its basis is the principle of using prepared scales, which can be of the most diverse origin: diatonic scales of European folk music, various types of pentatonic, medieval church scales, scales of non-European origin, artificially created scales, etc. This made it possible to improvise on the basis of one chord, use multi-beat constructions within a single scale or several scales. As a result, jazz compositions began to be built not on the chorus (harmonic sequence, "chorus"), but on a series of contrasting sections with a wide melodic development, which follow one another.

**Key words:** creative and performing techniques, collective, solo, chorus, modal improvisation, jazz instrumental music.

**Постановка проблеми.** Від початку виникнення джазу творчо-виконавські техніки музикування відігравали провідну роль у розвитку джазової музики. Найсуттєвіші зрушення, які відбувалися в джазі, пов'язані з розвитком колективної, сольної, хорусної, модальної, підготовленої, непідготовленої технік імпровізації. Їхнє становлення припадає на першу половину ХХ ст. Водночас перші чотири техніки (умовно) можна вважати основними. Саме у контексті цих форм імпровізації і музикування джаз набув того вигляду, яким ми його знаємо насамперед в музиці другої половини ХХ ст. Аналіз цих технік дає можливість не тільки простежити їхнє становлення, але й визначити тенденції та характерні особливості розвитку джазової інструментальної музики зазначеного періоду в цілому. Водночас треба сказати, що, незважаючи на те, що питанню техніки – техніки композиції, техніки виконання музичних творів – присвячені численні праці у вітчизняній і зарубіжній музикознавчій науці, поняття «творчо-виконавські техніки» щодо джазу не актуалізовано і не розроблено. Зазначене визначає актуальність теми пропонованого дослідження.

**Аналіз досліджень.** Смісловий зміст поняття «творчість» можна розглядати у контексті трьох аспектів творчого начала: у широкому сенсі цього слова, у контексті інтерпретації музичних творів та безпосереднього створення нового об'єкта чи художнього явища.

Хоча тема цієї статті стосується творчих технік джазі, все ж таки, в частині аналізу відповідної літератури необхідно декілька слів сказати й про перші два ракурси дослідження творчості.

Щодо першого моменту (творчість у широкому значенні слова) можна зазначити таке. Питанням характеристики творчої діяльності джазових музикантів, особливостям їхнього індивідуального стилю виконання, інтерпретації музичних творів, аналізу музичної мови джазової музики тощо присвячені численні публікації, серед яких

треба відзначити роботи В. Журби (2021), Лі Шуай (2019), В. Полянського (2004), Г. Соліса (2007), Б. Стецюка (2019), Д. Теревун (2019), М. Херцига (1999).

Переважає більшість публікацій цих авторів спрямована на висвітлення композиційних, технічних, історичних аспектів творчості у джазовому мистецтві. Звертається увага на структуру, специфіку та зміст творчих технік джазових персоналій.

Щодо безпосередньої творчості у джазі (імпровізація, спонтанне музикування, створення музики, жанрово-стильові аспекти) варто відзначити праці І. Берендта (1968), М. Грідлі (1994), В. Журби (2009), Дж. Коллієра (1984), Дж. Кукера (1964), Дж. Рассела (1961), У. Сарджента (1987), М. Смородської (2020), Б. Стецюка (2019), О. Федорченка (2012), В. Фейертага (2008), І. Яркіної (2016). Водночас треба сказати, що в публікаціях зазначених авторів питання аналізу тенденцій і особливостей розвитку творчо-виконавських технік в у джазовій інструментальній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. недостатньо висвітлені, а в деяких випадках вони й опускаються.

**Мета статті** полягає в аналізі колективної, сольної, хорусної, модальної творчо-виконавських технік у зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини ХХ ст., визначенні тенденцій та особливостей їхнього розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** Характерною особливістю джазу є творчість. Від початку свого виникнення становлення джазу відбувалося на основі певних творчо-виконавських технік музикування, до яких належать колективна, сольна, хорусна, модальна, підготовлена, непідготовлена імпровізація. Ця обставина свідчить, що саме ці техніки відбивають найсуттєвіші аспекти джазу як оригінального виду музичного мистецтва та є ключем для пізнання його як феномену. Перші чотири із зазначених технік імпровізації можна

вважати основними, і саме ці творчо-виконавські техніки найбільшою мірою зумовлювали розвиток джазу другої половини ХХ ст.

**Колективна імпровізація** – творчо-виконавська техніка яка виникає наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. та вважається найпершою формою музикування, яка застосовувалася у джазовому мистецтві. Вона передбачає одночасну імпровізацію кількома виконавцями. Якщо взяти до уваги етимологію слова «імпровізація», зміст якого визначають означення «непередбачений, раптовий» (Словник іншомовних слів, 2000: 223), то очевидно, що поняття «колективна імпровізація» передбачає аналогічний зміст – непередбаченість, раптовість у музикуванні певної групи виконавців. Загалом сама ідея виникнення джазу як такого передбачала саме колективне музикування. Її корені лежать у давній народній практиці колективного музикування афроамериканців, а також релігійних обрядах, під час яких, з одного боку, певний обряд формував цілісну основу для колективної свідомості, з іншого боку, – кожен учасник дійства виражав свої індивідуальні почуття. Характерною ознакою цієї техніки є одночасна імпровізація музикантів на основі заданої гармонічної або ладової структури (певної гармонічної послідовності, фрагментів мелодії чи музичного твору), а також можливе створення музики не обмежене жодною гармонічною, ладовою, або навіть метро-ритмічною структурою, наприклад, авангардний, фрі-джаз. Колективна імпровізація може передбачати використання гетерофонного, контрапунктного, орнаментального та варіаційного принципів побудови імпровізаційної лінії.

Звісно, колективна імпровізація передбачає своєрідне використання засобів музичної виразовості. Маються на увазі мелодія, гармонія, ритм, фактура, регістр і т.п. Хоча принципи індивідуалізації, або ж у джазі сольного виконання (імпровізації) музики, є визначальними, однак з точки зору використання засобів музичної виразовості існують певні канони.

Можливість кожного виконавця самостійно виражати себе в музиці (в імпровізації) водночас може вибудовувати різні співвідношення такої свободи (виконавської практики). Щодо мелодики, то для колективної форми імпровізації характерним є використання блюзових нот (понижених ІІІ, V та VІІ шаблів у натуральному мажорі). Часто тембри музичних інструментів для більшої енергійності та драйву змінюються за допомогою різноманітних сурдин, а також через використання не типових способів звуковидобування. Для ритму характерними є свінгові пульсації та

акцентування другої й четвертої долей, хоча на перші зразки колективної імпровізації продовжували традиції регтайму та маршів, а отже акцент робився на першій та третій долях. Щодо фактури та регістрів ситуація є наступною. Як правило (особливо в ранніх періодах розвитку колективної імпровізації), існує розмежування між інструментами ансамблю на сольну та ритм-групу. Для сольної групи характерною є провідна роль труби, а на протигагу її партії тромбон та кларнет виконують контрапункт, тільки з тією відмінністю, що тромбон виконує партію контрапункту в нижньому регістрі, а кларнет у верхньому.

Від початку ХХ ст. і до 1950-х років техніка колективної імпровізації фактично залишається сталою формою музикування. Вона передбачала структуру, зміст якої визначає формотворчий принцип «питання-відповідь». Це своєрідний імпровізаційний діалог, який, як правило, відбувається між духовими музичними інструментами, а основну ритмічну й гармонічну основу створює контрабас, вибудовує мелодичні лінії та підпорядковується логіці горизонтального розвитку. Відтак джазова композиція вирізняється поліфонічною фактурою, мереживо якої формують різні за змістом і технікою імпровізації (музично-сміслові інтенції виконавців).

У джазовій музиці другої половини ХХ ст. принципи колективної імпровізації продовжують своє існування. Так, у стилі хард-боп колективна імпровізація продовжує свій логічний розвиток від традиції колективної імпровізації, що йде від новоорлеанського та чикагського hot-джазу. Разом із тим в інших напрямках джазового мистецтва принципи колективної імпровізації демонструють перехід на якісно інший рівень. В першу чергу це стосується стильового напрямку кул-джаз, до якого було залучено поліфонічні форми, та прийомів розробки мелодійного матеріалу з академічної музики. Що наочно та яскраво виявилось у музиці колективів «Modern Jazz Quartet», квартети Д. Брубєка та Дж. Маллігана. Також слід згадати піаніста Л. Трістано, який у своїх творчих пошуках передбачив появу фрі-джазу та практично визначив подальший напрям руху джазу другій половині ХХ ст.

Починаючи від 1950-х років, творчо-виконавські принципи колективної імпровізації загалом зберігають вихідні позиції. Водночас можна відзначити такі тенденції та особливості розвитку цієї техніки. Джазові виконавці часто відмовлялися від створюваної контрабасом гармонічної основи, що сприяло розвитку принципів вільного музикування. Взаємодія учасників у джазовому

ансамблі набуває таких ознак, які можна порівнювати з поведінкою музикантів на джем-сесійні.

Варто додати, що на колективну імпровізацію впливали інші творчі техніки джазової музики. Зокрема, можна вказати на модальну техніку, яка детальніше буде розглядатися нижче. Залучення принципів модальної техніки значно розширило та надало нові імпульси для розвитку колективної імпровізації, що в 1960-х роках зумовило перехід до вільної колективної імпровізації (насамперед у фрі-джазі). Фундаторами фрі-джазу були піаніст С. Тейлор та саксофоністи О. Коулмен і Дж. Колтрейн (пізня творчість останнього). Фрі-джаз передбачав відхід від принципів тональної організації музичного матеріалу, традиційної послідовності акордів, свінгової ритміки тощо. Ці аспекти фрі-джазу сприяли поглянути на розвиток колективної імпровізації під іншим кутом зору, а саме відкидання шаблонів під час виконання та не узгодження елементів імпровізації з партнерами по сцені, а також постійне створювання і порушення правил самими музикантами. Разом з тим треба сказати, що за таких умов джазові музичні композиції позбуваються чітко визначеної гармонічної (акордової) основи й тональності, натомість модальний принцип набуває істотного значення (у таких композиціях і формах музикування).

У 1970-х роках на розвиток колективної імпровізації впливає стиль ф'южн, що передбачало використання електронних музичних інструментів, а також сформованих у рок-музиці принципів (маються на увазі: опора на ритм-енд-блюз і рок-н-рол, організація ритм-секцій – барабани і бас-гітара, гармонія й форма композиції) та саунд-ефектів (маються на увазі: штучно створені, підсилені або оброблені звуки, які використовуються для підкреслення художнього змісту музичного твору). Таким чином, в колективній імпровізації електронні інструменти починають відігравати важливу роль (це сприяло виявленню нових, досі незнаних можливостей).

У наступний період (1980-ті – початок XXI ст.) колективна імпровізація розвивається на основі сформованих у попередніх роках принципів. Водночас можна відзначити актуалізацію тенденцій щодо синтезу джазової музики з електронною музикою.

Серед американських музикантів, які використовували і розвивали цю техніку колективної імпровізації, треба назвати Б. Діксона, Е. Долфі, А. Ейлера, Дж. Колтрейна, О. Коулмена, Сан Ра, Ф. Сандерса, С. Тейлора, Д. Черрі, А. Шеппа. А серед європейських джазменів, творчість яких розвивалася у стилі фрі-джазу, авангардного

джазу та які зверталися до колективної імпровізації, вирізняються П. Бретцман, А. Мангельсдорф, Г. Греве, Т. Йоргенсман, Х. Бауер.

Отже, техніку колективної імпровізації можна позиціонувати як процес творчої комунікації, у підсумку якої народжується спільний, раніше незнаний інтелектуальний продукт. Нове амплуа колективної імпровізації в другій половині XX ст. пов'язано передусім із розвитком фрі-джазу та інших авангардних стильових напрямків джазової музики.

**Сольна імпровізація.** Згодом у процесі розвитку джазового мистецтва колективна імпровізація почала поступатися місцем сольній, а роль соліста в джазовому ансамблі почала неухильно зростати. Сольна імпровізація надає набагато більший простір для розвитку майстерності джазових музикантів. Широке застосування та впровадження техніки сольної імпровізації почало відбуватися з появою оркестрів біг-бендів, де пріоритет надавався солісту, який виконував імпровізацію на фоні підготовленого оркестрового акомпанементу (Теребун, 2019: 62-63). Також багато видатних джазових музикантів приділяли цій техніці велику увагу, що відповідним чином позначалося на їхньому віртуозному виконанні. Отже, незважаючи на те, що джазова музика виникла на основі колективного музикування та імпровізації, сьогодні джаз асоціюється передусім із творчовиконавськими техніками сольної імпровізації.

Водночас необхідно зазначити, що сольна імпровізація може розглядатися у двох аспектах. Перший стосується участі джазових виконавців у різного роду ансамблях (гра соло в ансамблі), другий – безпосередніх сольних виступів, тобто виконання творів одноосібно на інструменті, наприклад, на фортепіано, класичній гітарі, або гра на гітарі у стилі Дж. Пасса (chords-melody). У кожному з видів сольної імпровізації виконавець використовує подібний набір технік, прийомів та кліше (популярні шаблони: мелодії, фрагменти джазових творів). У межах даної публікації ми розглянемо функціонування сольної імпровізації у першому аспекті.

Сольна імпровізація також передбачає використання своєрідних принципів музичної виразності. На початку 1950-х років сольна імпровізація будувалася на основі використання діатонічних ладів європейської музики та пентатонік. Починаючи від функціонування стилю бібопу (кінець 1940-х – початок 1950-х років), основу для сольної імпровізації складали не популярні мелодії та їх варіювання, а гармонічні послідовності, на основі яких будувалася імпровізаційна партія,

яка часто не мала нічого спільного з початковою музичною темою.

У 1960-х роках, як і у випадку з колективною імпровізацією, вона почала відходити від традиційної європейської мажоро-мінорної тональної системи та традиційних принципів формотворення. Широко стала використовуватися принципи модальної техніки та ладового варіювання.

У 1970-х роках сольна імпровізація зазнає змін завдяки розвитку стилів ф'южн і фанк. Як відомо, у цих стилях композиції часто будувалися на основі використання рифів – коротких мелодичних фраз, які під час їхнього повторювання (за принципом остинато) слугували основою імпровізації та формотворення (створення композиції). Очевидно, що зазначені моменти сприяли розвитку сольної імпровізації. Хоча треба зазначити, що ця техніка імпровізації й надалі базувалася на усталених формах музикування (модальних принципах музикування).

До цього варто додати, що техніка рифів широко розповсюджена в біг-бенді, де можуть виконуватися одночасно декілька різних рифів. Іноді серія рифів проводиться в послідовному чергуванні, або на основі діалогу між групами інструментів оркестру (за принципом респонсорію). Знову ж таки, окреслені аспекти сприяли ще більшому розвитку сольної імпровізації, яка у зазначеному контексті постає свого роду поліфонічним явищем – поєднанням різного плану імпровізаційних ліній.

У 1980-х роках до цих тенденцій додаються принципи поєднання джазової сольної імпровізації зі стильовими елементами фанку, соул та електронної музики. Джаз запозичує зі згаданих стилів принципи аранжування, звуковидобування, фразування та імпровізації.

Для 1990-х років характерним стає поєднання принципів джазової сольної імпровізації зі стильовими елементами електронної музики та репу. Здебільшого джазова музика цього періоду набуває легкого, м'якого, ненав'язливого та фонового звучання. Пояснити ці тенденції можна залученням і використанням принципів музикування з музики ембієнт. Стиль ембієнт є одним із прикладів проявів мінімалізму в музичному мистецтві ХХ ст., який є переважно електронною музикою з широким спектром використанням звукових ефектів, за допомогою яких створюється глибоке, розряджене, атмосферне звучання. Особливістю ж поєднання принципів реп-музики з джазом полягає у використанні семплів для створення бітів, а також побудови музичних фраз речитативного характеру, тобто

за допомогою використання мінімальної кількості нот, що імітує речитатив.

Що стосується тенденцій функціонування техніки сольної імпровізації в джазовій інструментальній музиці початку ХХІ ст., то слід зазначити, що сольна імпровізація продовжує свій розвиток у рамках напрямів джазу сформованих у попередні роки. Загалом, використання сольної імпровізації у всій джазовій музиці можна розмежувати на течії модернових/поп стилів з одного боку, а з іншого на напрями які тяжіють до більш конвенційного джазу та традиційних принципів музикування.

Таким чином творчий принцип сольної імпровізації на даному етапі розвитку джазового мистецтва є основою музикування. Вона надає набагато більший простір для творчої свободи джазмена, В першу чергу такі зміни змогли відбутися завдяки творчості видатних джазових виконавців, через їх віртуозне володіння музичними інструментами та нестандартне, новаторське музичне мислення.

**Хорусна імпровізація.** Перш ніж вести мову про техніку хорусної імпровізації спочатку необхідно з'ясувати значення терміна «хорус». У практиці джазового музикування слово «хорус» (від англ. Chorus – хор, приспів) ототожнюється зі словом «квадрат», тобто гармонічна послідовність, яка укладається в певну кількість тактів, які відповідають мелодії (темі) джазового твору. Отже, хорусна імпровізація – це творча техніка у джазовому мистецтві, яка передбачає імпровізацію на гармонічну схему музичного твору на основі якого відбувається процес музикування. Прогресивність цієї творчої техніки полягає у тому, що тепер обігравати мелодію теми можна як старим орнаментальним способом, так і новим створюючи на основі незмінної послідовності акордової оригінальну мелодичну лінію, яка істотно відрізняється від первісної теми, або зовсім не має з нею нічого спільного крім гармонії.

Як зазначає Б. Стецюк: «Техніка генерал-басу, що була винайдена в Італії та набула розповсюдження всіма країнами Європи, означала не лише процес становлення гомофонно-гармонічного мислення як стильової системи, але і новий тип співвідношення генеральних формоутворюючих засобів, серед яких чільне місце посіла гармонія, точніше – тональна гармонія, що розуміється як акордика. Розпочинається епоха «гармонічної імпровізації», коли усталені поліфонічні та метроритмічні установки, що діяли в системах монодичних ладів, втрачають своє значення. Акцент на гармонії в імпровізаційних творах зберігається, хоч і не акцентується, в музиці класико-романтичної епохи (зразок – так звані фактурні або

класичні варіації на незмінну гармонічну «сітку» в межах тієї ж синтаксичної структури» (Стецюк, 2019: 30-31).

Техніка хорусної (гармонічної) імпровізації є чи не найбільш поширеною формою музикування у джазі. Вона виникає на початку ХХ ст. постійно розвивається, доповнюється та використовується в джазовому виконавстві. Перші зразки хорусної імпровізації будувалися на мелодіях мюзиклів і популярних пісень та передбачали прості форми музикування. Одним із найперших зразків хорусної імпровізації вважається твір «Вест-енд-блюз» («West End Blues») авторства видатного корнетиста та диригента О. Кінга, який був записаний у 1928 році ансамблем Л. Армстронга. Пізніше ця техніка ускладнюється завдяки використанню складних акордів, альтерацій в акордах і мелодіці та використання досить різних акордів. До цього можна додати практику перегармонізації відомих джазових творів, а також написання нової мелодії на акордову послідовність відомої джазової композиції.

Також варто зауважити, що принципи хорусної імпровізації можуть поєднуватися з принципами колективної, сольної, модальної імпровізації, які часто будуються на основі послідовності акордів, гармонічного квадрату, періоду певної музичної композиції.

Творчо-виконавська техніка хорусної імпровізації передбачає музикування на основі: а) визначеної гармонічної схеми; б) мелодії, або; в) фрагменту чи навіть якогось; г) цілого відомого музичного твору, на який відбувається процес музикування. Прогресивність цієї техніки полягає в тому, що на основі визначених чотирьох позицій (їх може бути й більше; основою для імпровізації може бути певна ритмічна послідовність, виразові аспекти певних стилів тощо) в процесі імпровізації постає новий музичний твір, який іноді немає нічого спільного з первісною основою.

У другій половині ХХ ст. творчо-виконавські принципи хорусної імпровізації набувають нових обрисів. Стиль бібоп стає першим напрямом у якому можливості хорусної імпровізації змогли себе яскраво та якісно продемонструвати на іншому, більш високому технічному рівні. Гармонія композицій у бібопі набагато складніша, ніж у композиціях попередніх стильових напрямів, зокрема свінгу. До виникнення бібопу джазова гармонія залишалася приблизно на тому ж самому рівні, що і від часів виникнення джазу як такого. Бопери ж підняли рівень складності джазової гармонії до рівня європейської музики ХІХ–ХХ ст. Такі революційні зміни передбачали перш за все

ускладнення акордів за рахунок додавання великої кількості надбудов до акордів (нони, ундецими, терцецими, тобто 9, 11 та 13 щаблі), широке використання тритонових заміни до акордів, альтерацій (підвищення або пониження на півтону 5 або/та 9 щаблі), а також регармонізацію відомих джазових творів та стандартів. Вершиною де техніка хорусної імпровізації змогла себе проявити на повну силу це джазові балади у бібопі. Таким чином, у 1950-х роках її основою та визначальним фактором стає гармонія, метроритм, а також структура композиції.

Логічне продовження принципів хорусної імпровізації можемо простежити у прямому нащадку бібопу стильовому напрямі хард-боп. Даний джазовий стиль демонструє широке поширення аранжувань для невеликих ансамблів (квінтет, секстет). Як і в бібопі, у ньому застосовується унісонне або подвоєне в октаву проведення основної теми на початку та наприкінці твору, а між хорусами на гармонію яких відбувається імпровізація, часто давалися заздалегідь складені інтермедії та контрастні тематичні вставки. Принципи голосоведіння стають більш винахідливими, різноманітними та цікавими, а заміна альт-саксофону на тенор-саксофон відповідає більш важчому звучанню та сприяє експресивнішому мисленню у новому стилі. Яскраві зразки доручної імпровізації подібного типу можемо знайти у творчості колективів А. Блейкі, братів Дж. Кеннонболла та Н. Еддерлі, К. Брауна та М. Роуча.

У 1960-х роках творчо-виконавська техніка хорусної імпровізації продовжує зазнавати ускладнень завдяки використанню побічних і додаткових тонів до акордів, альтерацій. Водночас варто зазначити, що основу для цих перетворень було сформовано ще піонерами бібопу. Крім цього додаються елементи модальності та різноманітних нетипових співзвуч (наприклад, кварто-квінтови акорди, або співзвуччя іншої інтервальної будови), які заміщують відомі акорди в усталених акордових послідовностях.

У 1970-х роках з виникненням стилю ф'южн набувають актуальності тенденції щодо створення самостійних, мелодичних, самобутніх музичних ліній, побудованих за модальним принципом та які часто не мають нічого спільного початковою темою композиції. У таких випадках імпровізаційна музична лінія ігнорує мелодію твору, натомість основою для неї (імпровізації) стає гармонія, метроритм, а подекуди й структура (форма) композиції. Можна стверджувати, що цей вид творчості у джазі має ознаки парафраза й алеаторики; він ґрунтується на створенні само-

стійних, мелодичних і самобутніх музичних ліній (фраз), які істотно відрізняються, а часто й зовсім не мають нічого спільного з первісним музичним матеріалом (відомим музичним твором).

В останні десятиліття ХХ ст. у хорусній імпровізації простежуються тенденції стагнації та синтезу з іншими видами музичного мистецтва. Зокрема, у 1980-х роках чітко окреслюються тенденції до синтезу джазової музики з поп- та рок-музикою, а також з металом, панком і хард-кором. У 1990-х роках спостерігаються тенденції до спрощення, «полегшення» звучання джазових композицій (стильові напрями смус-джаз, лаунж), тобто можна говорити про орієнтацію на масового слухача.

Отже, хорусна імпровізація виникає у традиційному джазі, проходить етап свого становлення у стилі свінг і, нарешті, яскраво проявила себе у бібопі та похідних стилях від нього, хард- та пост-бібопі, а також стилі ф'южн.

**Модальна імпровізація.** Ще одним з основних творчих принципів у джазовому мистецтві, який можна виокремити, є модальна (ладова) імпровізація. Ця творча техніка є наймолодшою, вона починає активно розвиватися з другої половини ХХ ст. Звернення до використання принципів модальної музики в джазі було зумовлено негативною реакцією на ускладнення гармонічних структур у джазовому музикуванні. Вершиною розвитку технік хорусної та сольної імпровізацій вважається композиція Дж. Колтрейна «Giant Steps». Подальше ускладнення акордових послідовностей у джазових композиціях вже ускладнювало процес імпровізації настільки, що не давало можливості для творчої перспективи. Тому такі обставини спричинили тенденції до пошуку нових можливостей у джазовій творчості.

Водночас треба мати на увазі, що модальний (або ладовий) принцип звукової організації частіше всього зустрічається в народній чи церковній музиці (одноголосній, багатоголосній), музичні композиції в яких побудовані на старовинних / натуральних звукорядах (ладах), а також в авангардній академічній музиці, де модальний принцип передбачає вільне поєднання звуків (акордів, співзвуч, мелодичних ліній) у певній (обраній для певного твору) ладовій структурі.

Як відомо, у модальному джазі за основу для імпровізації обирається невелика кількість акордів (2–3, деколи й більше). Вони часто є ґрунтом для імпровізації певних музичних структур (8–16 тактів), поступово змінюють один одного та виконують відповідну функцію. У модальній імпровізації кожен з таких акордів може викорис-

товуватися як ладова основа, тобто як тональний центр. Відтак музична композиція постає як політональна, деколи поліфункційна структура.

У такого плану модальних композиціях можуть використовуватися найрізноманітніші звукоряди – від діатонічних ладів європейської музики і пентатонік до найекзотичніших ладів неєвропейського походження, а також штучно створені лади. Значною мірою розвиток модальної техніки зумовлений розквітом стилю ф'южн. Останній якраз передбачає активне використання ладів народної музики, передусім неєвропейської – етнічної музики народів Азії і Близького Сходу. Водночас залучаються музичні інструменти цих культур, які використовуються поряд з традиційними інструментами джазового ансамблю.

До сказаного треба додати, що музичний матеріал модальних композицій може розгортатися не лише за лінійною перспективою (у плані мелодичного розвитку і мелодичної імпровізації на основі певного ладу), а й вертикально, тобто в контексті вільного використання різноманітних акордів, гомофонної та поліфонічної типів фактур (також на основі певного ладу).

Зазначимо, що перші прояви модальності зустрічаються ще до появи модальної техніки (джазу). Яскравими прикладами творів у яких можна простежити елементи модальності «Караван» («Caravan») Х. Тізоза, «Ніч у Тунісі» («Night In Tunisia») Д. Гіллеспі, «Перепочинь» («Take Five») та «Сине рондо у турецькому стилі» («Blue Rondo à la Turk») Д. Брубєка. Також на становлення модальної техніки імпровізації вплинула творчість піаніста Т. Монка та «горизонтальна концепція» саксофоніста Л. Янга. Творчі підходи останнього дають численні приклади лінійного підходу в імпровізації. Наслідуючи його техніку багато джазових музикантів відходять від популярної на той момент хорусної імпровізації (на гармонічну послідовність певного твору) та шукають нові можливості експериментуючи зі звукорядами. Серед джазменів у творчості яких лінійний підхід до імпровізації досяг досить широких масштабів можемо зазначити таких виконавців: М. Девіса, Б. Еванса, Дж. Колтрейна, С. Роллінза, Х. Сілвера.

У 1953 році піаніст, диригент та музикознавець Дж. Рассел розробив популярну серед джазменів «Лідійську хроматичну концепцію», яка стала теоретичним обґрунтуванням для модальної техніки.

На рубежі 1950–1960-х років трубач М. Девіс та піаніст Б. Еванс шукали шляхи виходу із цього глухого кута, в який завела музикантів все більш

ускладнювана гармонія. І вихід було знайдено у мінімалізмі. Вони радикально спростили гармонічну структуру джазових композицій, відтепер джазова мелодія могла ґрунтуватися всього-навсього на декількох акордах. Мелодичною основою для музикування стало використання музичних ладів (модусів). Записи з цього періоду з використанням цієї техніки стали знаковим й визначальними для сучасного джазу загалом. М. Девіс експериментує з формою і гармонією, замінює традиційні акордові послідовності на послідовності з витриманими остинатними (педальними) басовими нотами, або на акорди кварто-квінтової будови, а також використовує модальні принципи в імпровізації. Він починає використовувати у свої творчості електронні музичні інструменти, а також властиві рок-музиці принципи. А саме: він перестає використовувати музичні теми, які нагадують джазові стандарти, вибудовує свої композиції побудовані на коротких рифах які циклічно повторюються, на фоні яких розгортається імпровізаційна музична лінія, як правило побудована на модальних принципах музикування.

Композиція «Milestones» вважається першим повноцінним твором виконаним у модальній техніці. Композиція була записана у 1958 році секстетом М. Девіса, вона будувалася лише на дорійському (G) та еолійському від (A) звукорядах. А вже за рік записує свій один із найкращих альбомів «Kind Of Blue» (1959) у якому на повну силу проявилася техніка модальної імпровізації. Також у записі цієї епохальної платівки приймали участь піаніст Б. Еванс та саксофоніст Дж. Колтрейн, які теж зробили значний вклад у розвиток модальної техніки імпровізації. Можливість позбутися складної гармонічної структури давало учасникам колективу М. Девіса необмежений простір у мелодичному та імпровізаційному варіюванні. Найвідомішим модальним твором М. Девіса на альбомі «Kind Of Blue» вважається композиція «So What».

Починаючи із 1960-х років до техніки модальної імпровізації звертаються представники багатьох джазових жанрово-стильових напрямів, зокрема хард-бопу, фрі-джазу, ф'южн. У 1970-х роках модальну техніку активно використовували саксофоніст У. Шортер, піаністи Ч. Корія, К. Джаррет, Дж. Завінул, гітаристи Дж. Маклафлін, Дж. Бенсон та багато інших талановитих джазових музикантів-інструменталістів. Насамкінець треба зазначити, що техніка модальної імпровізації виконала роль сполучної ланки між хорусною імпровізацією та вільною імпровізацією.

Період 1970–1980-х років позначається становленням та розквітом стилю ф'южн, який активно

використовував модальні принципи музикування (лади із народної музики, передусім неєвропейської, а етнічної музики народів Азії та Близького Сходу). Також залучаються народні музичні інструменти з цих музичних культур, які використовуються поряд з традиційними інструментами джазового ансамблю. У 1970-х роках набуває популярності використання електронних музичних інструментів, які починають витісняти традиційні акустичні інструменти, а подекуди і зовсім замінювати їх, крім того технології саунд-ефектів та досягнення індустрії звукозапису рок-музики додаються до принципів джазового музикування.

Таким чином основним творчим принципом модального джазу є те, що в імпровізації використовуються заздалегідь приготовлені звукоряди (модуси), які можуть бути найрізноманітнішого походження: діатонічні лади європейської народної музики, різні види пентатонік, середньовічні церковні лади, лади неєвропейського походження, штучно створені звукоряди тощо. Завдяки використанню різних модальних систем можливості джазової імпровізації отримали небувалу до цього творчу свободу самовираження. Відтепер стало можливим імпровізувати на фоні одного акорду багатотактові побудови в межах окремо взятого ладу або кількох ладів. В результаті джазові твори стали будуватися не на хорусі (гармонічній послідовності, «квадраті»), а на низці контрастних розділів із широким мелодичним розвитком які слідує один за одним.

Модальна техніка дозволяє розкласти акорд на звукоряд, або навпаки зі звукоряду побудувати акорд. Завдяки використанню різних модальних систем можливості імпровізації отримали небувалу до цього творчу свободу, а джазова мелодика набула яскравої своєрідності, а під час і екзотичності завдяки використанню нестандартних ладів. Разом із тим зауважимо, що незважаючи на уникнення мажоро-мінорної гармонічної системи у традиційному її розумінні для європейської музики, в модальному джазі зберігається міцна тональна основа, тобто кожен із акордів у гармонічній послідовності твору приймається за тональний центр.

Отже, модальна імпровізація ґрунтовно переосмислює традиційні мелодичні, гармонічні прийоми розвитку джазової музики і зумовлені нею принципи функціональної гармонії. Модальну імпровізацію можна розглядати у контексті переходу гармонічної системи традиційної європейської мажоро-мінорної тональної організації і відповідних формоутворень до ладового варіювання. Побудовані за цим принципом твори ґрунтуються на основі використання



певних ладових структур; така практика й техніка джазовому виконавцю дає можливість вільно комбінувати тони в межах обраного звукоряду.

**Висновки.** У другій половині ХХ ст. колективна, сольна, хорусна, модальна техніки імпровізації розвивалися динамічно. Найпершою технікою музикування у джазі є колективна імпровізація, яка виникає наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., а її корені лежать у давній народній практиці колективного музикування афроамериканців. Характерною ознакою цієї техніки є одночасна імпровізація музикантів на основі заданої гармонічної або ладової структури. Згодом, у процесі еволюції джазової музики, а також у зв'язку зі зростанням ролі соліста у джазовому ансамблі, колективна імпровізація поступається сольній. Сольна імпровізація надає набагато більший простір для розвитку майстерності музиканта. Принцип хорусної імпровізації передбачає музикування на основі гармонічної схеми певного твору. Прогресивність цієї техніки полягає в тому, що основою для імпровізації стає гармонічна послідовність музичного твору що у свою чергу дало можливість створювати оригінальну, незалежну від первісної теми імпровізаційну мелодичну лінію. Виникнення техніки модальної імпровізації було зумовлено негативною реакцією на ускладнення гармонічних структур у джазовій музиці, що ускладнювало процес імпровізації. Завдяки використанню різноманітних звукорядів (модусів) – діатонічних ладів європейської музики, пентатонік, ладів неєвропейського походження, штучно створених звукорядів, а також спрощення гармонії до невеликої кількості акордів, дало можливість для пошуків нової творчої перспективи.

Техніка колективної імпровізації отримує новий поштовх для свого розвитку у другій половині ХХ ст. Передусім це пов'язано з виникненням фрі-джазу та інших авангардних течій які актуалізували принципи відходу від тональної організації музичного матеріалу (гармонія, свінгова ритміка тощо), що у свою чергу сприяло відродженню творчо-виконавських принципів колективної імпровізації на новій основі. Нове дихання сольна імпровізація отримує завдяки виникненню стилю бібоп, відтак її функціонування почало спиратися на нові принципи побудови гармонії у цьому стилі. У наступних десятиріччях її творчо-

виконавські принципи, насамперед з розвитком стилю ф'южн, зміщуються від традиційних принципів формотворення та мажоро-мінорної тональної системи до принципів модальної техніки і ладового варіювання. Крім того, завдяки стилю бібоп творчо-виконавські принципи хорусної імпровізації набувають більш високого технічного рівня завдяки ускладненню гармонії (акордові надбудови, заміни, альтерації, регармонізація). У наступні роки хорусна імпровізація продовжує зазнавати ускладнень, актуалізуються тенденції щодо створення самостійних, мелодичних, самобутніх музичних ліній, набуває ознак парафразу й алеаторики. Модальна імпровізація є наймолодшою у джазі, але її творчо-виконавські принципи активно використовувалися іншими імпровізаційними техніками. Вона виникає на рубежі 1950–1960-х років та ґрунтується на радикально спрощеній гармонічній структурі, а мелодичний матеріал – на декількох ладах (модусах). Активно до цієї техніки звертаються представники жанрово-стильових напрямів хард-бопу та фрі-джазу. Стиль ф'южн активно використовує модальні принципи музикування з народної музики неєвропейського походження, зокрема етнічної музики народів Азії та Близького Сходу.

Колективна, сольна, хорусна, модальна техніки імпровізації сприяли активному розвитку джазової інструментальної музики зазначеного періоду. Так, колективна імпровізація відкрила більшу творчу свободу для джазових музикантів, джазові композиції позбуваються чітко визначеної гармонічної та тональної основи, що у свою чергу розширило процес творчої комунікації. Сольна імпровізація сприяла зростанню ролі соліста, що позначилося на розвитку майстерності джазових музикантів. Хорусна імпровізація ускладнюється завдяки появі нових гармонічних принципів, актуалізуються тенденції щодо використання елементів модальності та різноманітних нетипових співзвуч, через що джазові композиції набувають більш високого художнього і технічного рівня. Модальна імпровізація відкрила перспективи для ґрунтовного і всебічного переосмислення традиційних мелодичних та гармонічних принципів у джазовій музиці, а також сприяла подальшому пошуку в царині джазової музики і творчо-виконавських технік загалом.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Журба В. В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, Національний університет культури і мистецтв. 2021. 260 с.
2. Лі Шуай. Джаз в українському виконавстві початку ХХІ століття : дис. канд. мистецтвознавства. Суми, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2019. 228 с.
3. Полянський В. Королі Джазу: Есеї. Львів: Кальварія. 2004. 128 с.

4. Словник іншомовних слів / Уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.
5. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. 2020. 237 с.
6. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2019. 208 с.
7. Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. 219 с.
8. Федорченко, А. С. Стилевые тенденции развития джаза. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 17. 2012. С. 163–174.
9. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2016. 207 с.
10. Berendt J. *Книга о джазе*. Bratislava : Editio Supraphon. 1968. 333 s.
11. Carr I., Fairweather D., Priestley B. *The Rough Guide to Jazz*. St. Martin's Press. 2004. p. 331.
12. Coker J. *Improvising jazz*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall. 1964. 115 p.
13. Collier J. L. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Papermac: New Edition. 1981. 560 p.
14. Gridly M. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall. 1994. 442 p.
15. Herzig M. *An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style*. IAJE Research Proceedings. 1999.
16. Russell G. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York : Concept Pub. Co. 1961. 252 p.
17. Sargeant W. *Jazz, hot and hybrid*. New York : Da Capo Press. 1975. 302 p.
18. Schuller G. *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford University Press. 1986. 320 p.
19. Solis G. *Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*. University of California Press : Berkeley, LA. London. 2007. 252 p.

#### REFERENCES

1. Zhurba V. V. *Styl bebop u dzhazovii muzychnii kulturi SShA 1940 – pershoi polovyny 1950-kh rokiv*. [The style of bebop in the jazz music culture of the USA 1940 – the first half of the 1950s]. Doctor's philosophy thesis. Kyiv National University of Culture and Arts. 2021. 260 p. [in Ukrainian].
2. Li Shuai. *Dzhaz v ukrainskomu muzychnomu vykonavstvi pochatku KhKhI stolittia*. [Jazz in the Ukrainian Musical Performance in the early 21<sup>st</sup> century]. Doctor's philosophy thesis. Sumy state pedagogical university named after A. S. Makarenko. 2019. 228 p. [in Ukrainian].
3. Polianskyi V. *Koroli Dzhazu: Esei*. [Kings of Jazz: Essays.]. Lviv : Kalvariia. 2004. 128 p. [in Ukrainian].
4. *Slovnnyk inshomovnykh sliv*. [Dictionary of foreign words.]. Uklad.: S. M. Morozov, L. M. Shkaraputa. Kyiv : Naukova dumka. 2000. 680 p. [in Ukrainian].
5. Smorodska M. M. *Styl soul v estradno-dzhazovomu vokalnomu mystetstvi druhoi polovyny KhKh stolittia*. [The style of soul in pop and jazz vocal art of the second half of the twentieth century]. Doctor's philosophy thesis. Sumy state pedagogical university named after A. S. Makarenko. 2020. 237 p. [in Ukrainian].
6. Stetsiuk B.O. *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Korია)*. [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of Chick Corea's oeuvre)]. Doctor's philosophy thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 2019. 208 p. [in Ukrainian].
7. Terebun D. S. *Dzhaz yak mystetstvo dialohu* [Jazz as Art of Dialogue]. Doctor's philosophy thesis. National Academy of Culture and Arts Management. 2019. 219 p. [in Ukrainian].
8. Fedorchenko A. S. *Stilevyie tendencii razvitiya dzhaza*. [Stylish tendencies of development of a jazz.]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. 2012. Nr. 34, pp. 163–174. [in Ukrainian].
9. Yarkina I. Y. *Vokalno-instrumentalni ansambl u styli funk*. [Vocal and instrumental ensemble in the funk style]. Doctor's philosophy thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 2016. 207 p. [in Ukrainian].
10. Berendt J. *Книга о джазе*. Bratislava : Editio Supraphon. 1968. 333 s.
11. Carr I., Fairweather D., Priestley B. *The Rough Guide to Jazz*. St. Martin's Press. 2004. p. 331.
12. Coker J. *Improvising jazz*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall. 1964. 115 p.
13. Collier J. L. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Papermac: New Edition. 1981. 560 p.
14. Gridly M. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall. 1994. 442 p.
15. Herzig M. *An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style*. IAJE Research Proceedings. 1999.
16. Russell G. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York : Concept Pub. Co. 1961. 252 p.
17. Sargeant W. *Jazz, hot and hybrid*. New York : Da Capo Press, 1975. 302 p.
18. Schuller G. *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford University Press. 1986. 320 p.
19. Solis G. *Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*. University of California Press : Berkeley, LA. London. 2007. 252 p.