

*Богдан Стецюк*

## **КОМПОЗИЦІЯ «BUD POWELL» ЧИК КОРІА КАК «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» МАСТЕРУ БИБОПА**



*Стецюк Богдан Олександрович – аспірант ХНУМ імені І. П. Котляревського. Тема дисертації «Творчість Ч. Корія в еволюції джазового піанізму» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Полусмяк І. М.).*

*Учасник таких конкурсів та фестивалів: 10-й міжнародний фестиваль «Jazz Bez» (м. Харків, 2010); XXIII традиційний міжнародний джазовий фестиваль «Черкаські джазові дні» (м. Черкаси, 2011) – диплом лауреата I ступеня; XVIII міжнародний джазовий фестиваль-конкурс «ORGANUM 2011» (м. Суми, 2011) – лауреат I ступеня; 5-й міжнародний джазовий фестиваль «KHARKIV ZAJAZZ FEST» (м. Харків, 2011); всеукраїнський джазовий фестиваль «ДЖАЗ-ФЕСТ-ПОДІЛЛЯ, 2011» (м. Хмельницький, 2011) – диплом лауреата; VII міжнародний конкурс молодих джазових виконавців присвячений 75-літтю з дня народження Кіма Назаретова (РОСІЯ, Ростов-на-Дону, 2011) – диплом; II всеукраїнський фестиваль інструментальної музики «Сонячні кларнети» (м. Житомир, 2011); фестиваль «Міжнародний день джазу» (м. Запоріжжя, 2012) – диплом I ступеня; III всеукраїнський фестиваль «Сонячні кларнети» (м. Житомир, 2012); XIX міжнародний фестиваль «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ – протилежності мистецтвом» (м. Харків, 2012); 12-й міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» (м. Харків, 2012).*

Фортепиано в джазе пройшло стремительную еволюцію, в отличие от академической музыки, где процесс становления пианизма длился более трех веков. От освоения инструмента и выработки различных приемов игры до полного ощущения красочной палитры, глубинных возможностей «короля инструментов» джазу понадобилось менее 100 лет. Столь краткая, но насыщенная событиями история джазового пианизма еще не получила должного научного отражения. Вот почему исследование тенденций современного

джазового фортепианного творчества является безусловно **актуальным**.

Одним из важнейших аспектов, связанных со спецификой джазового музицирования, является вопрос «стилевой совместимости». В отличие от академической музыки, где стиль исполнителя и стилистика исполняемого произведения могут быть достаточно дистанцированы, в джазе, как правило, синхронизированы несколько стиливых систем: одна из них относится к **объекту** импровизации – стандарту, а вторая – к личности **импровизатора**.

Еще один фактор **актуальности** темы данной статьи – особый жанр, встречающийся как в академическом, так и в джазовом музицировании – «музыкальное приношение»<sup>1</sup>. В джазе этот жанр демонстрирует реализацию стиливого совмещения, поскольку объектом становится *импровизатор* с присущими его творчеству стиливыми признаками либо его конкретное музыкальное *произведение*. От будущего интерпретатора-джазиста, презентующего свое «музыкальное приношение», зависит, растворится ли его импровизация в стиле «объекта», либо музыкант добьется «полифонического» сочетания различных стиливых систем.

**Цель** статьи – на основе рассмотрения композиции, посвященной Баду Пауэллу, обнаружить пианистические модели этого корифея би-бопа в стилистике представителя постбоповского времени Чика Кория. **Объектом** исследования является трактовка фортепиано в джазе, а **предметом** – отражение индивидуального пианистического стиля Бада Пауэлла в интерпретации Чика Кория.

«Музыкальное приношение» является как для композиторов, так и для музыкантов-импровизаторов одним из способов выразить уважение кому-либо великому. В академической системе оно связано с различными «первоисточниками»: от *тем-монограмм* (BACH, DSCH), *фамилии* «реципиента», вынесенной в заголовок (пьеса «Шопен» из «Карнавала» Р. Шумана), *посвященный* под заголовком

---

<sup>1</sup> У И. С. Баха целый цикл полифонических пьес для ансамбля инструментов, посвященный прусскому королю Фридриху Великому, назван «Музыкальным приношением». К числу таких сочинений можно отнести «Рапсодию на тему Паганини», С. В. Рахманинова, Концерт-Каприччио на тему Н. Паганини для саксофона с оркестром Г. М. Калинковича, шесть концертных этюдов на темы Паганини Ф. Листа и др.

произведения и *цитат* (коллажа, аллюзий) – до собственных *вариаций*. В джазе присутствует подобная практика, например, композиция Ю. Чугунова «Памяти Билла Эванса», джазовый стандарт «*I Remember Clifford*» Бенни Голсона, посвященный памяти великого трубача Клиффорда Брауна. В джазе есть также возможность, сохранив гармоническую последовательность стандарта, импровизировать на ее основе новую мелодию. Примером такого «музыкального приношения» является композиция Фредди Хаббарда «*Dear John*», посвященная Джону Колтрейну и опирающаяся на его стандарт «*Giant Steps*». В нашей статье таким *объектом* «музыкального приношения» является Бад Пауэлл – выдающийся пианист боповской эры.

Следует кратко остановиться на вопросах эволюции фортепианного искусства в джазе, поскольку, как отмечалось, эволюция здесь проходила в сжатые сроки и часто стилевые границы накладывались друг на друга: предыдущие этапы сохранялись еще на некоторое время, влияя на будущее мышление. В период зарождения джаза фортепиано развивалось обособленно, затем совершенствовалось в жанре **рэгтайма**<sup>2</sup>.

Следующим этапом становления джазового пианизма стала гарлемская школа **страйд-пиано**<sup>3</sup>, сформировавшая гарлемский фортепианный стиль. Этот стиль продолжал развитие рэгтаймовой игры в соединении с опытом **баррел-хауз**<sup>4</sup>. Поскольку первые пианисты

---

<sup>2</sup> **Регтайм** (Ragtime – англ. «разорванное время», т. е. синкопированный ритм) – самобытный американский фортепианный жанр, сложившийся в последней четверти XIX в. в сфере фольклорного музицирования под влиянием некоторых архаических разновидностей негритянской инструментальной музыки, а также менестрельных песен (*кун – сонг*) и танцев (*кейкуок*) [3, с. 370].

<sup>3</sup> **Страйд-пиано** (*stride piano*) – способ игры на фортепиано, при котором в левой руке поочередно исполняется бас в октаву или дециму на сильных долях и соответствующий ему аккорд в более высоком регистре на слабых долях такта. Страйд пришел в джаз из рэгтайма и типичен для пианистов гарлемского джаза 30-х годов, представителями которого являются Джеймс Пит Джонсон Уилли Смитт, Томас Фетс Уоллер, Эрл Хайнс и др. [5, с. 81].

<sup>4</sup> **Баррел-хауз** (англ. *Barrelhouse* – трактир, пивная) – архаический стиль негритянского фортепианного джаза, возникший во второй половине XIX в. и получивший распространение к XX в. Музыка в стиле баррел-хауз исполнялась на фортепиано в синкопированной, ударной манере, без педали, с четким разделением функций правой и левой руки пианиста. Стиль баррел-хауз практиковался и в небольших ансамблях,

джаза не были профессиональными музыкантами, наиболее привлекательной музыкальной сферой для них был жанр **буги-вуги**<sup>5</sup>, где традиционная техника академического фортепиано практически не была задействована. Искусство джазовых пианистов в эпоху **свинга** находилось под сильным воздействием развивающихся биг-бэндов. Импровизационная свобода, «*блуждающий бас*»<sup>6</sup>, наделение фортепиано паритетными функциями с другими инструментами – характерные черты этого периода.

Особая роль принадлежит более поздним потомкам **гарлемской школы**, стиль одного из лидеров которой *Н. «Кинг» Коула* связан с использованием блок-аккордовой фактуры с обогащенными мелодическими возможностями. Следует отметить также **Арта Тейтума**, уровень пианизма которого сравнивали с достижениями лучших мастеров фортепиано академической сферы (см. об этом [2]).

С появлением нового стиля «бибоп» в самом конце 30-х годов XX века манера игры на рояле в корне изменилась. Пионерами этого стиля в области фортепиано стали **Телониус Монк и Бад Пауэлл**. В этот период началось формирование новой функции пианиста в ансамбле, где его мышление было направлено на паритет участников с учетом всех вытекающих из этого обстоятельств, а именно: *ритмическая* функция, характеризующая этот стиль, и *гармоническая*, которая может создавать свою вертикально-горизонтальную независимую линию. Каждый инструмент в таком ансамбле выпол-

---

в состав которых, кроме фортепиано, могли входить банджо, гитара, губная гармоника, бас и ударные, а также примитивные фольклорные инструменты (казу, джэг, «поющая пила», уошбозрд, гребешок с папиросной бумагой и т. п.) [3, с. 358].

<sup>5</sup> **Буги-вуги** (англ. *Boogie woogie* – звукоподражание) – фортепианный блюзовый стиль, одна из более ранних разновидностей негритянского инструментального *блюза* (наряду с архаическим гитарным блюзом, баррел-хаус-блюзом и др.). Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения [3, с. 360].

<sup>6</sup> **Блуждающий бас** (*walkingbass*) – непрерывное ритмически равномерное ведение линии баса, преимущественно поступенно, с использованием аккордовых и проходящих звуков. Блуждающий бас впервые применил контрабасист Уолтер Пейдж в 30-е гг. Этот способ игры широко распространен в современном джазе и, кроме контрабаса, характерен для бас-гитары, фортепиано и органа [5, с. 18].

нял свою фактурную функцию и вместе они составляли сложную музыкальную ткань.

Известно, что Бад Пауэлл являлся одной из ключевых фигур, превосходившей по виртуозной пианистической технике всех своих современников. Его уникальный стиль сформировался в синтезе традиций, заложенных многими пианистами, но в первую очередь Эрлом Хайнсом и Артом Тейтумом. На этой основе Бад Пауэлл, совместно с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи, закладывали основы нового музыкального явления под названием «би-боп».

**Чик Кория**<sup>7</sup> (Chick Corea), начавший играть с 60-х годов XX в., относится к музыкантам так называемой пост-боповской эры, поэтому естественно появление в его репертуаре своеобразного «музыкального приношения» лидеру и корифею предыдущей эпохи. В связи с творчеством Чик Кория следует указать, что он – один из наиболее лидеров джаза, до наших дней характеризуется в литературе как универсал, поскольку в его творчестве можно обнаружить влияние самых разных джазовых стилей. Пианист неоднократно менял стилиевые и жанровые предпочтения, делая это не всегда последовательно, а зачастую и параллельно. Однако его творчество не только не разрушает основы джаза, но и подчеркивает его универсальную природу.

Периодизация творчества Чик Кория укладывается в своеобразную периодизацию его стилиевых предпочтений и творческих поисков. В начале творческого пути, благодаря влиянию Майлза Дэвиса (не случайно его причисляли к так называемой «школе» Майлза Дэвиса) в ряду молодых музыкантов-ровесников, среди которых были Херби Хенкок, Джон Маклафлин, Уэйн Шортер, Джек де Джонетт, он увлекся **джаз-роком**. Позднее внимание Ч. Кория привлекло течение **фри-джаза**, в котором он реализовал свои поиски в составе с британским басистом Дейвом Холландом (работавшим у М. Дэвиса), удар-

---

<sup>7</sup> Армандо Энтони «Чик» Кория (англ. Armando Anthony “Chic” Corea, 12 июня 1941, Челси, Массачусетс) – американский джазовый музыкант (фортепиано, клавишные, ударные) и композитор. Многократный обладатель премии «Грэмми». Родители музыканта – итальянского происхождения. Его отец также был джазовым музыкантом и начал учить сына музыке, когда тому было всего четыре года. Профессиональную карьеру Чик Кория начал в 1962–1963 годах, играя на рояле в группах, исполняющих музыку в латиноамериканском стиле [1].

ником Барри Альтшулем, и саксофонистом Энтони Брэкстоном. Вскоре пианист вернулся к **традиционным основам** джаза. Так появился альбом с названием «*Crystal Silence*» («Хрустальная тишина»), основанный на типичной для джаза гармонической и ритмической логике. Этот альбом положил начало многолетнему, длящемуся до сих пор творческому сотрудничеству с замечательным вибрафонистом Гэри Бертоном.

Стилевые поиски Ч. Кория соответствуют его девизу, ставшему названием альбома и группы «*Return To Forever*». Это название подчеркивает многовекторность, как в плане поиска стилей, стиливых новаций, так и в инструментальных опытах и поисках Ч. Кория. Опора на традиционные основы, на слои джазовых возможных трансформаций не остановила его поиски новых направлений, в частности 90-х годов XX в. с **Бобби Макферрином** обращались к академической музыке «*The Mozart Sessions*».

Композиция «*Bud Powell*» является ярким примером стилового совмещения – обозначенная в названии ориентация на бибоп с традициями 70-х годов XX века. Это своеобразное «музыкальное приношение» Баду Пауэллу<sup>8</sup>. Известно не одно исполнение композиции «*Bud Powell*», но мы выбрали то, которое состоялось в г. Токио в 1979 г. на акустическом концерте Чик Кория и Гэрри Бертона, посвященном памяти Бада Пауэлла – «*Tribute Bud Powell*» («Дань Баду Пауэллу»). Как отмечалось, посвящение это не случайно, поскольку Чик Кория вырос на музыке пионеров бибопа, и творчество Бада Пауэлла оказало довольно сильное влияние на становление фортепианного стиля Ч. Кория<sup>9</sup>. Вместе с тем, композиция, избранная нами для анализа, представляется и отражением поисков новых звучаний с выдающим-

---

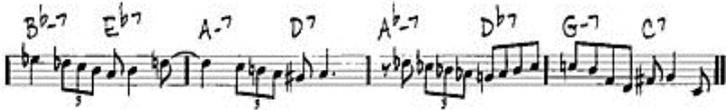
<sup>8</sup> **Бад Пауэлл** (англ. *Bud Powell*, 29 сентября 1924 – 31 июля 1966) – американский джазовый пианист, один из пионеров бибопа. Он был одной из главных фигур бибопа и повлиял, прямо и косвенно, практически на всех джазовых пианистов пятидесятых годов [6, с. 428].

<sup>9</sup> Следует указать, что это не единственное «посвящение» выдающемуся пианисту. Так, еще в 50-х годах Телониус Монк написал для Бада Пауэлла его своеобразный портрет «*In Walked Bud*» (пер. «И входит Бад»). С другой стороны сам Бад Пауэлл, в 50-х годах, создал свое «музыкальное приношение» выдающейся королеве блюза Бейси Смит – пьеса «*Blues for Bessie*» [4].

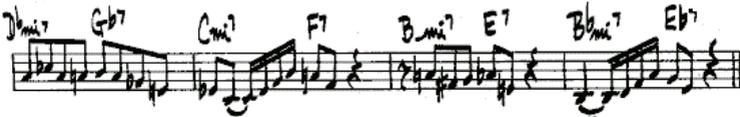
ся *вибрафонистом Гэрри Бертоном*<sup>10</sup>. Эта композиция демонстрирует с одной стороны, приверженность традициям, с другой – поиски, которые проявились в некоторых коррекциях структуры темы, тембровых сочетаниях.

Рассматриваемая композиция принадлежит перу самого Чик Кория. Широкодиапазонная тема звучит легко, подвижно и мелодично. Ощущение изящности и филигранности придают триоли шестнадцатыми длительностями, звучащие как мелизмы и многочисленные опевания, которые также очень украшают тему композиции. Ей присущая логика «вопроса» и «ответа». Например, в 5 и 6 тактах раздела *A* – «вопрос», в 7 и 8 тактах «ответ», а также в разделе *B* первых 4 такта «вопрос», следующие 4 такта «ответ». Такая же логика построения используется в стандарте «*Budo*» Бада Пауэлла, где 4 такта раздела *A* звучат как «вопрос», а следующие 4 такта как «ответ». Все мотивы в теме «*Bud Powell*», начинаются и заканчиваются на слабые доли. Также есть идентичная гармоническая логика, как например последние 4 такта раздела *C* темы «*Bud Powell*» (пр. 1) построены на нисходящей секвенции, основанной на II7 и V7, как и последних 4-и такта раздела *B* темы «*Budo*» (пр. 2).

Пример 1, пьеса «*Bud Powell*»:



Пример 2, пьеса «*Budo*»:



<sup>10</sup> **Гэри Бёртон** (англ. *Gary Burton*) — джазовый вибрафонист, композитор, аранжировщик. Родился 23 января 1943 года в г. Андерсон, США. С 1970-х гг. и по ныне активно сотрудничает с Чиком Кория. Первым среди джазовых вибрафонистов стал использовать при игре четыре палочки, что позволило ему играть на вибратоне как на гармоническом инструменте [6, с. 56].

Все перечисленные средства выразительности характеризуют логику музыкального построения свингового и боповского направлений, в частности, творчество Бада Пауэлла, которые Чик Кория тщательно изучал.

*Схематически форму темы можно изложить следующим образом:*

<b><i>A</i></b>	<b><i>A1</i></b>	<b><i>B</i></b>	<b><i>C</i></b>	<b><i>A2</i></b>
12	12	8	10	12
тактов	тактов	тактов	тактов	тактов

Разделы *A*, *A<sub>1</sub>* и *A<sub>2</sub>* – это традиционно экспозиционные части темы, имеющие одинаковую гармоническую сетку, раздел *B* – традиционный бридж<sup>11</sup>. Интересно, что разделы *A* построены на блюзовой схеме, что выражается как в гармонической последовательности, так и в количестве тактов (12 в каждом разделе *A*), а бридж традиционно состоит из 8 тактов и выполняет роль среднего раздела. В современном джазе встречаются стандарты, экспозиционные разделы которых также основываются на 12-тактовой блюзовой форме<sup>12</sup>. Но стандарт “*Bud Powell*” отличается наличием дополнительного внутреннего 10-тактового построения (*C*). Первые 6 тактов раздела *C* представляют собой последовательность аккордов на остинатном басу (си), и не имеют мелодии-темы<sup>13</sup>, в последующих 4-х тактах мы наблюдаем чередование главных и побочных септаккордов в нисходящем движении по полутонам (эллиптические обороты).

Общее композиционное строение, избранное музыкантами, довольно простое и традиционное, характерное для музицирования в манере бибоп: Чик Кория и Гэрри Бертон играют пять импровизаци-

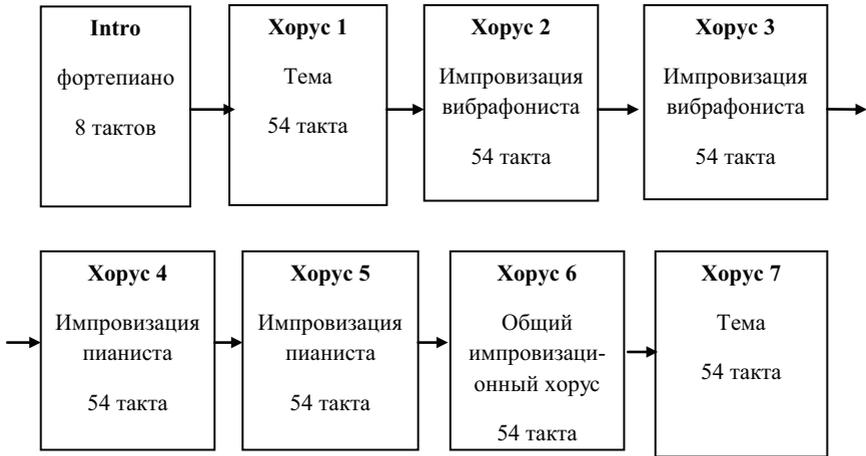
<sup>11</sup> **Бридж** / Bridge (англ. мост, переход) – промежуточный раздел в структуре джазовой темы, предшествующий заключительному репризному разделу (например, третий восьмитакт В в стандартной тридцатидвухтактовой строфе ААВА). Содержит элементы тематического развития или контраста, которые служат дополнительными стимулами для импровизации [3, с. 360].

<sup>12</sup> Например, «*Unit Seven*» Сэма Джонса (Sam Jones), а также «*Sister Sadie*» Хораса Сильвера (Horace Silver).

<sup>13</sup> Данный прием также встречается в джазовой музыке, к примеру, в стандартах «*Oleo*» Сонни Роллинза, «*Cotton Tail*» Дюка Эллингтона и «*Bud's Buble*» Бада Пауэлла.

онных хорусов (по два у каждого музыканта-солиста и один совместный), обрамленных экспозиционным и репризным проведением темы. В начале композиции, перед экспозицией темы звучит восьмитактовое фортепианное вступление. Таким образом, общая форма пьесы может быть определена как вариационная с репризным обрамлением.

Общая схема композиционного строения пьесы «Bud Powell»



Всю композицию Ч. Кориа и Г. Бертон исполняют в свинговой манере. Исключение составляют лишь первые 6 тактов раздела **C**: этот эпизод на протяжении всех хорусов почти всегда звучит в стиле латинского джаза, чему способствует как гармоническая схема эпизода, так и его ритмо-фактурное изложение. Последующие 4 такта этого раздела снова звучат в свинге.

**Экспозиционное проведение темы.** Тему-мелодию Ч. Кориа и Г. Бертон исполняют в унисон. Тема сопровождается фортепианным аккомпанементом в свинговой манере: аккордовая поддержка исполняется в левой, а иногда и в правой руке.

**Сольная импровизация *вибрафониста*,** согласно приведенной схеме, длится два хоруса. Здесь прослеживается бибоповское мышление музыканта, поскольку Г. Бертон использует множество альтерированных ладов, демонстрируя разнообразную исполнительскую

технику. По своему музыкальному языку он ближе к стилю Бада Пауэлла, чем Ч. Кория. Импровизация начинается с коротких, но достаточно подвижных фраз. С середины раздела  $A$  Г. Бертон использует гаммообразные пассажи, которые связываются с короткими секвенционно-выстроенными опеваниями ступеней применяемых им ладов. Все импровизационные построения разнятся по своей ритмической структуре (квартольные, триольные) и иногда создают метроритмические сдвиги. Нередко фразы начинаются и заканчиваются акцентом на слабую долю.

В этих разделах **фортепианный аккомпанемент** Ч. Кория в целом выдержан в манере *stride piano* и звучит отрывисто, синкопировано: используется чередование баса на сильную долю в левой руке и соответствующего аккорда на слабую долю в правой. Однако страйд-манера иногда сменяется другими джазовыми пианистическими приемами оформления аккомпанемента:

- используются последовательности из нескольких аккордов, ритмически оформленных в половинные и целые длительности;
- иногда Ч. Кория коротко играет один аккорд на целый такт, а вибрафонист, в свою очередь, ритмически свободно заполняет разными пассажами то временное музыкальное пространство, которое ему освободил пианист.
- В разделе  $A_2$  (в обоих импровизационных хорусах) использован прием блуждающего баса в левой руке в сочетании с короткими по длительности аккордами в правой руке. Аккорды сыграны коротко, сухо, превосходно подчеркивая импровизационную мысль солиста.
- Во втором хорусе в разделе  $A_1$  аккомпанемент содержит продуманный, четырежды повторенный двухтактовый бекграунд (аранжированная вставка) в виде последовательности децим.

*Сольная импровизация пианиста* также длится два хоруса. Остановимся на приемах, используемых Ч. Кория в своем соло.

**Первый импровизационный хорус.** Разделы  $A$  и  $A_1$  сыграны достаточно традиционно, здесь использована фразировка и ритмическое оформление, характерные для свинговой музыки. Импровизационные фразы состоят из цепочек восьмых длительностей удваивающие

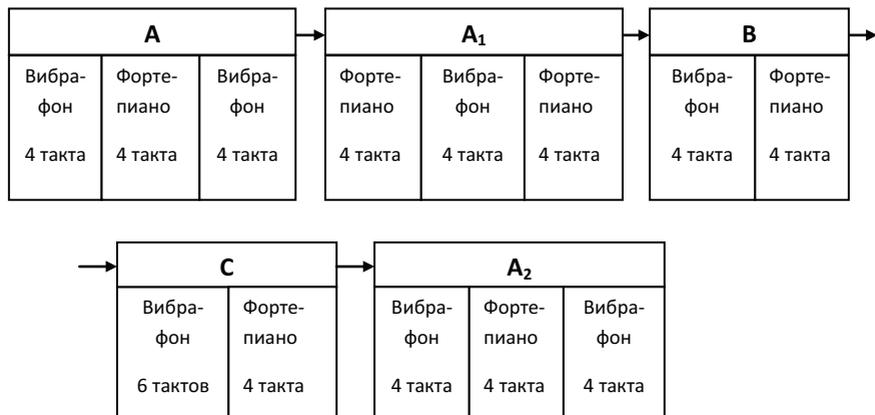
тому, где нередко «проглатывается» вторая восьмая. Здесь звучат интервальные проведения, где один из голосов периодически украшается мелизмами. В разделе **В** Ч. Кория демонстрирует превосходную пассажную технику: сперва звучит длинный пассаж, переходящий из левой руки в правую, затем пассаж из триольных восьмых в правой руке. В первые шесть тактов раздела **С** в левой руке звучит аккомпанемент, ритмическое оформление которого напоминает латинскую музыку. На фоне аккордов, безбасовых по своей структуре, Ч. Кория исполняет октавное остинато на звуке «фа диез». Затем аккомпанемент плавно переходит в страйд-пиано с аккордовой поддержкой то в сильную долю, то в офф-бит.

Соло в начале раздела **А**<sub>2</sub> построено по респонсорному принципу: в правой руке «вопрос», в левой – «ответ». Затем следует стремительный широкодиапазонный пассаж, переходящий из одной руки в другую, после чего импровизатор возвращает аккомпанементу свинговую манеру.

**Второй импровизационный хорус.** В разделе **А** манера импровизации аналогична исполнению первого импровизационного хоруса. Раздел **А**<sub>1</sub> почти весь исполняется шестнадцатыми длительностями с ритмическими акцентами, смещающими ощущения границ тактов. На протяжении раздела **В** Ч. Кория ритмически циклизирует одну фразу, постоянно изменяя ее тональные центры. Далее в разделе **С** аккомпанемент снова приобретает свинговую окраску. В последних 4-х тактах этого раздела в аккомпанементе и мелодии звучат четвертные триоли, что (совместно с особенностями фактурного изложения) придаёт музыке черты джазового вальса. Раздел **А**<sub>2</sub> начинается с триольного пассажа, а после снова возвращается свинговая манера, в которой пианист и заканчивает свой сольный импровизационный эпизод.

Сольные импровизации Ч. Кория и Г. Бартона продолжаются *совместным импровизационным хорусом*.

## Схема общего импровизационного хора



Здесь музыканты используют все те же приемы и технику, которую демонстрировали в предыдущих хорах, но уже в новых версиях, комбинациях и последовательностях.

Завершает композицию **репризное проведение темы**. Оно сыграно подобно экспозиционному и завершается каденционными пассажами обоих исполнителей.

Интересно, что композиция «*Bud Powell*» – это оно из немногих произведений, исполненных Чик Кория с применением свинговой манеры. Хотя и здесь музыкант не ограничивается лишь традиционным изложением музыкального материала, соединяя элементы современного джазового языка и своего индивидуального стиля. Возможно, что такое построение композиции связано, прежде всего, с ее темой – посвящение памяти одному из величайших пианистов, творившего на стыке джазовых эпох.

**ВЫВОДЫ.** Фортепиано было неотъемлемой частью джазового музыкального искусства – от его истоков до современности – и внесло значительный вклад в расцвет джаза. Роль фортепиано в джазе значительна и многогранна; на формирование специфического джазового языка в целом оказали существенное влияние **фортепианные** жанры предджазовой эпохи. Нарботки пианистов раннего джаза, таких, как Арт Тейтум, Бад Пауэлл, нашли свое применение не только в разви-

тии пианизма, но и до наших дней широко используется различными музыкантами. Великий пианист би-бопа Бад Пауэлл, называемый «Чарли Паркером фортепиано» [цит. по: 6, с. 428]), вдохновил лидера новой джазовой эпохи – универсального пианиста Чик Кория – на создание своеобразного музыкального приношения, каким является пьеса «*Bud Powell*».

Традиция «музыкального приношения», связана с одной стороны, с выражением уважения творчеству «реципиента», а с другой – с демонстрацией собственного мастерства композитора или джазового импровизатора. В джазе такой тип «взаимоотношений» музыкантов разных стилей и различных исторических периодов встречается чаще, чем в академической музыке, поскольку стандарт уже является своеобразной формой хранения музыкальной информации и предоставляет импровизатору выразить свое отношение к этому стандарту (или его автору). Не менее часто в джазе исходным моментом интерпретации становится стиль. Композиция Ч. Кория свидетельствует о глубине изучения и понимания пианистом как стиля би-боп, так и творчества Бада Пауэлла в целом.

Творчество Чик Кория является примером универсализма фортепианного искусства, поскольку его деятельность охватывала различные направления (мейнстрим, хард-боп, фьюжн), он увлекался также академической музыкой и фольклором. Не случайно Ч. Кория получил признание как джазовый энциклопедист. Поэтому влияние его на современный джазовый пианизм бесценно.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Аускерт Л. Джазовый энциклопедист Чик Кория / Л. Аускерт // *Jazz-квадрат*. — № 8. — 2007. — С. 10–13.
2. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Гэйтума как претворение традиций романтической виртуозности // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — Тамбов : Грамота, 2013. № 10. Ч. 2. — К., 2001. — Вып. 7. — С. 57–63.
3. Коллиер Дж. Л. Становления джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер [пер. и общ. ред. А. Медведева]. — М., 1984. — 390 с.

4. Савицкий Д. Его зовут Бад Пауэлл и ему посвящено «Время Джаза» на этой неделе [эл. ресурс] / Д. Савицкий. — Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/24717919.html>.

5. Симоненко В. Лексикон джаза / В. Симоненко. — К. : Музична Україна, 1981. — 111 с.

6. Фейертаг В. Б. Джаз. Энциклопедический справочник / В. Б. Фейертаг. — 2-е изд. — СПб. : Скифия, 2008. — 696 с.

**СТЕЦЮК Б. КОМПОЗИЦИЯ «BUD POWELL» Ч. КОРИА КАК «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» МАСТЕРУ БИБОПА.** Рассмотрены аспекты стилевых взаимодействий в джазовом музицировании на примере композиции Ч. Кориа «Bud Powell».

**Ключевые слова:** джазовый пианизм, Б. Пауэлл, Ч. Кориа, «музыкальное приношение», импровизация, стиль бибоп.

**СТЕЦЮК Б. КОМПОЗИЦІЯ «BUD POWELL» Ч. КОРІА ЯК «МУЗИЧНЕ ПРИНОШЕННЯ» МАЙСТРУ БІБОПА.** Розглянуто аспекти стильової взаємодії у джазовому музикуванні на прикладі композиції Ч. Коріа «Bud Powell».

**Ключові слова:** джазовий піанізм, Б. Пауелл, Ч. Коріа, «музичне приношення», імпровізація, стиль бібоп.

**STETSIIUK BOGDAN. «BUD POWELL» COMPOSITION BY CHICK COREA AS A MUSICAL OFFERING FOR THE BEBOP MASTER.** The main aspects of the style interaction in jazz playing are discussed by the example of «Bud Powell» composition by Chic Corea.

**Key words:** jazz pianism, Bud Powell, Chick Corea, musical offering, improvisation, bebop.