УДК 780.643.2 : 78.063.9
DOI 10.34064/khnum1-5311

Стецюк Р. А.
ORCID 0000-0002-7980-2289

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Саксофон в джазе: аспекты парадигматики

АННОТАЦИЯ ■ **Стецюк Р. А. Саксофон в джазе: аспекты парадигматики.** ■ Статья посвящена выявлению специфики «образа» саксофона в свете эстетико-коммуникативных парадигм джаза. Отмечено, что парадигматический подход к объектам музыкального творчества, в том числе и к джазовому искусству, позволяет рассмотреть наиболее общие моменты в его становлении, включая инструментально-видовую стилистику, в частности, саксофонную. Появление и утверждение саксофона в джазе в первые десятилетия XX в. ознаменовали общий расцвет данного вида инструментального творчества и способствовали тому, что последний становится одним из наиболее востребованных в практике общественного музицирования. Доказывается, что ход эволюции саксофонного исполнительства в джазе – традиционном (до бибопа) и современном (после него) – синхронизировался по эстетико-коммуникативным признакам с общим движением и сменами его парадигм – от реалистических и переходных конвенционально-автономных – к радикально-феноменальным (по А. Соловьёву). В статье впервые очерчен путь движения джазового саксофонного искусства в направлении от коллективных (ансамблевых и оркестровых) форм к свободному импровизированию в духе эстетики новейшего фри-джаза, что не исключает ретроспекции прежних парадигм, реализованных через стили выдающихся джазовых саксофонистов – от К. Хокинса, Л. Янга, Ч. Паркера до Дж. Колтрейна, О. Колмана и С. Роллинза. ■ **Ключевые слова:** *джаз, саксофон в джазе, музыкальное исполнительство, музыкальная парадигматика, эстетико-коммуникативные парадигмы, стиль, импровизация.*

АНОТАЦІЯ ■ **Стецюк Р. О. Саксофон у джазі: аспекти парадигматики.** ■ Статтю присвячено виявленню специфіки «образу» саксофона у світлі естетико-комунікативних парадигм джазу. Відзначено, що парадигматичний підхід до об'єктів музичної творчості, в тому числі й до джазового мистецтва, дозволяє розглянути найзагальніші моменти в його становленні, включаючи інструментально-видову стилістику, зокрема, саксофонну. Поява й закріплення саксофона у джазі, що відбулися в перші десятиліття XX ст., ознаменували загальний розквіт даного виду інструментальної творчості і сприяли тому, що останній стає одним з найбільш затребуваних у практиці суспільного музикування. Доводиться, що хід еволюції саксофонного виконавства у джазі – традиційному (до бібопу) і сучасному (після нього) – синхронізувався за естетико-комунікативними ознаками із загальним рухом і змінами його парадигм – від реалістичних і перехідних конвенціонально-автономних – до радикально-феноменальних (за О. Соловйовим). У статті вперше окреслено шлях руху джазового саксофонного мистецтва в напрямі від колективних (ансамблевих і оркестрових) форм – до вільного імпровізування в дусі естетики новітнього фрі-джазу, що не виключає ретроспекції колишніх парадигм, реалізованих через стилі видатних джазових саксофоністів – від К. Хокінса, Л. Янга, Ч. Паркера до Дж. Колтрейна, О. Колмана та С. Роллінза. ■ **Ключові слова:** *джаз, саксофон у джазі, музичне виконавство, музична парадигматика, естетико-комунікативні парадигми, стиль, імпровізація.*

ABSTRACT ■ **Stetsiuk R. A. Saxophone in jazz: aspects of paradigmatics.**

■ **Objectives, methodology and innovation of the study.** *The research aim* is to identify of specifics of the saxophone "image" in light of esthetical and communicative paradigms of jazz. The paradigmatic approach to the objects of musical composition, including the art of jazz, allows reviewing the most general aspects of its development, including varietal instrumental (in particular, saxophone) stylistics.

The appearance and strengthening of the position of saxophone in jazz that took place in the first decades of the 20th century heralded the general flourishing of this type of instrumental art, elevating it to the level of the most in-demand ones in the public music practice. This article puts forward and proves the thesis that the

course of evolution of saxophone in jazz – traditional (before *bebop*) and modern (after it) – has synchronized, in terms of esthetical and communicative features, with the general movement and the changes of its paradigms: from realistic and transitional (conventional-autonomous), in terms by Aleksandr Soloviev (1990) to radical-phenomenal.

This study outlines, for the first time, the path of movement of jazz saxophone from collective (ensemble and orchestral) forms toward free improvisation in the spirit of esthetics of the newest free jazz, which does not rule out retrospection of former paradigms realized via the styles of outstanding jazz saxophone players: from Coleman Hawkins, Lester Young and Charlie Parker to John Coltrane, Ornette Coleman and Sonny Rollins.

The results of the study. It was noted that the sound image of saxophone, distinguishable for a paradoxical combination of certain "sweetness" and extremely expression, turned out to be the most consonant with the stylistics of jazz instrumentalism, where a number of aerophones tested by European academic practice, such as trumpet, clarinet, trombone and other, appeared in a fundamentally new light. The sources of saxophone's penetration into jazz were entertainment dancing genres that were popular both in Europe and in the United States at the turn of the 20th century. The solo practice of saxophone improvisation, typical for jazz, was not used back then. An ensemble featuring several saxophones was used either in dance orchestras or in jazz bands that appeared later (the first example is the sweet-band founded by Arthur Hickman in San Francisco in 1914).

The ensemble practice helped bring saxophone to the leading positions in solo instrumental jazz concerting. The first virtuoso jazz saxophone players were representatives of Chicago school of the 1920s: Lawrence "Bud" Freeman, Sidney Bechet, Benny Carter, Joe Poston, Don Redman, Jimmy Strong and Frankie Trumbauer. Decades later, saxophone improvisations in swing style became an unalienable component of swing choruses, an example of which is the works by such outstanding musicians as Coleman Hawkins and Lester Young who prepared the ground for bebop with its free improvisations of original tunes (an example is the works by Charlie Parker).

The article notes that the taking of front stage by an improvising saxophone player in esthetical and communicative aspect was reflected in the formation of a sort of object paradigms (according to A. Soloviev), the first among which were "realistic" ones based on the syncretism (inseparable unity) of musicians and

listeners. The "interchangeability" principle applied there, when any participant of communication was poly-functional in terms of the ruling function (the examples include saxophone sweet bands of the 1920s, communicatively related to blues).

The conventional-autonomous paradigmatics in saxophone jazz art began developing in the bebop era, which saw the appearance of a clear demarcation line between musicians and the audience. Saxophone improvisations of such musicians as Charlie Parker and his followers heralded formation of the saxophone concert style, which in many aspects is close to academic practice. "Phenomenologization" of saxophone jazz performance became a direct continuation of "autonomization", walking off via the complete freedom from any stylistic norms (an example is the works and esthetics by Ornette Coleman with his "no any wave" principle).

In these conditions, the esthetics of the complete "freedom from…" were joined by the radical demand for "otherness", i.e. the quality of a unique order when a jazz musician shows something new, something that "never existed" before in almost every improvisation. However, as we know, anything "new" most often means well-forgotten "old", which is reflected in saxophone jazz stylistics via the combination of the "free" and "fusion" principles. Jazz, including its saxophone version, went quite a long way of development, and along this way, its paradigms were not historical "milestones" per se, but rather logical principles potentially preserved in the memory of jazzmen who think in the language of their art. There is another important point: continuous struggle that took place (and which still takes place) between elite and mass culture, concerning the language of this art in which one can expect the appearance of the most diverse elements, from the improvisation techniques created by the traditional folk cultures towards the academic avant-garde esthetics and writing techniques marked as collage and polystylistics.

Such a "splitting" in saxophone jazz stylistics allows to identify a whole complex of means and techniques mirroring esthetical-communicative paradigms of jazz in their separate and interrelated combination: 1) the "free" principle that has appeared within the framework of jazz "realism"; 2) the idea of dramatization typical for "conventions"; 3) the category of "freedom from…" denying previous paradigms but at the same time having direction toward genetic origins.

Conclusions. The saxophone in jazz has gone through a rather complicated path of formation, but has retained the status of one of the "title" instruments symbolizing this art. Like jazz in general, its saxophone "branch" developed in line with a kind of aesthetic "splitting", in which the instrument was thought as belonging

to pop culture (pop jazz), then used as part of an elitist style close to academic avant-garde (free jazz). The path of the saxophone in jazz is traced in connection with aesthetically communicative paradigms, in the context of which the attitude to this instrument was formed among the jazzmen themselves and the public. In the early stages ("realistic" paradigms), the "pop" role of the saxophone was cultivated; then there was "autonomy", the main feature of which was the selection of virtuoso soloists; under the latest phenomenological paradigms, saxophone art is divided into various stylistic movements, from folk and funk trends to complete freedom from any style standards in individual solo improvisations.

The prospects for further research of this theme are seen in the study of individual styles and patterns of jazz saxophone improvisation, both "schoolish" (the paradigm of a particular school of saxophone playing) and "personal" (the work of leading jazz saxophonists). The stylistic approach will make it possible to single out and correlate the "general" and "individual" in the sound image of this instrument, which has become one of the personifications of modern music.

■ **Key words:** *jazz, saxophone in jazz, music performing, musical paradigmatics, esthetical-communicative paradigms, style, improvisation.*

Постановка проблемы. В современной теории джаза сложились два взаимосвязанных направления, первое из которых тяготеет к эстетико-категориальным обобщениям, а второе – к дифференцированному подходу к конкретным явлениям этого искусства. В данной статье предложено объединение этих исследовательских подходов, при котором саксофон в джазе рассматривается в рамках эстетико-коммуникативных парадигм, представленных в истории джазового творчества от его истоков до настоящего времени.

Связь с научными и практическими задачами. Теория джаза включает в себя, как важный компонент, инструментально-видовую тематику – характеристику методов и приёмов использования в этом искусстве тех или иных инструментов и голосов в сольном и ансамблевом музицировании. Особенности применения саксофона в джазе, как представляется, ещё не нашли комплексного теоретического осмысления, которое и составляет главное направление данного исследования. С точки зрения практики, рассматриваемый феномен предполагает необходимость знания саксофонистами тех условий, в кото-

рых рождались и закреплялись художественно-технические приёмы, характерные для той или иной джазовой коммуникации – от ранней свинговой (реалистической) – до авангардной, представленной через феноменологические парадигмы *free* и *fusion*.

Анализ последних исследований и публикаций. Специальных работ, посвящённых комплексному изучению джазового саксофона, насколько известно автору данной статьи, до сих пор нет. Отдельные наблюдения по этому вопросу представлены в ставших уже классическими работах Дж. Коллиера (1984), В. Конен (1984), М. Стернса (Sterns, 1963) и других исследователей джаза, в книгах и статьях по инструментоведению В. Апатского (2010, 2012), В. Иванова (1990), И. Бутмана (2006), А. Понькиной (2009), в исследовательских и методических работах о саксофонном исполнительстве М. Крупея (2006), А. Осейчука (1997), В. Чурикова (2011). Представленные в этих трудах суждения нуждаются в систематизации на уровне парадигматики, что и составило главную задачу предлагаемого исследования.

Цель статьи – выявить особенности звукообраза саксофона в свете эстетико-коммуникативных парадигм джаза.

Изложение основного материала исследования. Несмотря на то, что саксофон уже в XIX в. вошёл в число академических инструментов, используемых в симфоническом оркестре (первыми здесь были французские композиторы – Г. Берлиоз, А. Тома, Ж. Бизе, Ж. Массне, Л. Делиб, К. Сен-Санс и др.), наибольшую популярность он обрёл именно как джазовый инструмент. М. Шапошникова (1985) отмечает: «Попав в полосу “противостояния” академической и джазовой музыки, саксофон оказался в сознании большей части музыкантов и любителей музыки инструментом джазового состава» (с. 25). Следует отметить, что саксофон, как и всякий другой духовой инструмент, выступает как «продолжение» человеческого голоса, пользующегося в искусстве джаза своим собственным специфическим набором выразительных средств.

Джаз, история которого начинается в конце XIX в., и первый расцвет которого приходится на двадцатые годы XX ст., был и остаётся искусством по преимуществу инструментальным. Вокальная составляющая современного джаза в большей степени связана с его истока-

ми (спиричуэлс, госпелс, блюз, баллада, рабочая песня), чем с более поздней джазовой практикой. Джазовый скэт-вокал рождался из подражания инструментальным звучаниям, хотя функции инструментов джазовых ансамблей и оркестров менялись в процессе эволюции, а вокальные партии в них то появлялись, то исчезали.

Уже на первых этапах эволюции, в процессе распространения сначала в США, а затем в Европе, джаз отличался многообразием форм, включал различные по количеству и качеству составы, ориентировался на разную генетическую основу. Саксофон с его специфической звуковой окраской («сладкий» и, в то же время, экспрессивный звук) начинает внедряться в разнотембровые инструментальные составы, адаптируясь к возможностям других инструментов этих ансамблей, пришедших в джаз из многовековой европейской практики (труба, кларнет, тромбон и др.). Первые образцы использования саксофона в джазовых оркестрах относятся ко второму десятилетию XX в. Исследователи джаза называют две даты: В. Симоненко (1981) считает, что саксофон в джазе впервые появился в 1915 г. (с. 68), а В. Иванов (1990) называет в качестве начала пути саксофона в джазе 1914-й (с. 33). Ещё до того, начиная с конца XIX в., саксофоны становятся важной частью танцевальных оркестров, а в начале XX в., когда уже формировался джаз как таковой, их специфические тембровые качества были востребованы и в первых джаз-бендах. Как отмечает В. Иванов, «… способность саксофона к выражению сентиментальных настроений первым заметил руководитель Сан-Францисского свит-бенда А. Хикмен, который с 1914 года стал регулярно использовать этот инструмент в ансамбле из трёх-четырех саксофонов» (там же). Удачные опыты использования саксофона в небольших ансамблях (кроме бенда А. Хикмена, здесь можно назвать такую афроамериканскую группу как *«Joe Kayser and his Novelty orchestra»*, и чикагские диксиленды – *«New Orleans Rhythm Kings»* и *«Wolverines»*, где саксофон-тенор использовался в сочетании со скрипкой, банджо, кларнетом, трубой, тромбоном, ударными и контрабасом) способствовали постепенному формированию и его сольного амплуа. Особенно заметным это становится в двадцатые годы прошлого века, когда в США и Европе начался настоящий саксофонный бум, подкреплённый начавшимся тогда серийным производством ин-

струментов этого семейства. Ансамбли с участием саксофона, по существу, исполняли ещё не джаз, а эстрадную музыку танцевально-развлекательного характера. Однако в связи с проникновением в ансамблевое музицирование импровизационного начала как главной составляющей искусства джаза постепенно формируется и «класс» солистов-саксофонистов, среди которых тогда выделялись представители чикагской школы – Л. Бад Фримен, С. Бекет, С. Беше, Б. Картер, Д. Постон, Д. Редмэн, Д. Стронг, Ф. Трамбауер (Иванов, 1990, с. 34).

В 1930 годы в джазовом саксофонном исполнительстве происходят существенные изменения, связанные с распространением классического джазового стиля «swing». Наряду с комби-составами и импровизациями на темы-стандарты как основной формой джазового музицирования в этом стиле, тогда же появляются и *big bands*, в которых саксофоны становятся ведущей инструментальной группой (классические примеры – биг-бенды К. Бейси и Д. Эллингтона, а также симфоджаз П. Уайтмена). Формирование оркестровой группы саксофонов в составе пяти разновидностей инструмента было знаменательным событием в истории джазового искусства в его коллективной форме. Исследователи, в частности, С. Финкельстайн (1998), считают, что в становлении джаза группа саксофонов сыграла «такую же роль, как струнный квартет на заре симфонизма».

Одновременно развивалось и сольное исполнительство на саксофоне – благодаря таким музыкантам, как С. Беше (его искусство игры на сопрано-саксофоне современники сравнивали с игрой на трубе Л. Амстронга) и К. Хокинс (исполнитель на тенор-саксофоне), выделявшимся из свинговых комби-составов. Характеризуя манеру исполнения К. Хокинса, В. Иванов (1990) отмечает, что она отличалась «мощным звуком и глубоким вибрато, особенно в пьесах медленного темпа, а также отчётливой артикуляцией и темпераментной импровизационной игрой» (с. 35). Характерной особенностью дальнейшей эволюции саксофона в джазе в преддверии возникновения стиля *bebop*, заявившего о себе в 1940-е, была, с одной стороны, «эстрадизация», связанная с инструментальным преобразованием песенных истоков, с другой стороны, индивидуализация саксофонных стилей в творчестве солистов-виртуозов, таких как упомянутый

выше К. Хокинс, а также Д. Байнс и Л. Янг. Именно в их творчестве родилась джазовая импровизация на саксофоне как таковая, ставшая одним из главных «опознавательных знаков» джаза.

Характеризуя значение личности исполнителя в джазе, В. Конен (1984) отмечает: «Если и по отношению к оперно-симфоническому творчеству справедлива мысль, что нотная запись отнюдь не полно передаёт замысел композитора, то в импровизационных блюзах сам замысел только в процессе исполнения и рождается» (с. 239). Это означает, что импровизационный замысел двухаспектен и включает как собственно импровизацию, так и исполнение. В этой связи в работе Б. Стецюка (2019) предлагается даже специальный термин – «исполнение-импровизация», учитывающий двойственную природу джазового искусства как соединения импровизации и композиции в едином творческом акте (с. 5).

Для музыканта-импровизатора центральным элементом в индивидуальной творческой системе координат выступает исполнительский звукообраз (Рябуха, 2014, с. 73) самого инструмента, сочетающий темброво-акустические и образно-семантические характеристики. Для тех же саксофонистов-импровизаторов важен выработанный ими самими арсенал технических приёмов, идущих от стилистики джаза с учётом её преломления в условиях тембровой семантики саксофона. В этих рамках музыкально-выразительные элементы – «интонации джаза», претворяемые импровизаторами-исполнителями, становятся, по В. Конен (1984), не более чем «грамматиками языка», которыми пользуется импровизатор (с. 239). В этом и состоит суть джазового (в том числе и саксофонного) музицирования, являющегося интерпретационным лишь в том смысле, в котором это понимает сам исполнитель-импровизатор. Потому, говоря о персоналиях джазовых саксофонистов, следует ориентироваться на их индивидуальные манеры, из которых могут складываться целые соответствующие школы в дидактической системе «учитель – ученик». В джазовом искусстве понятие «школа» имеет свою специфику и относится не к передаче «эстафеты знаний», а к свойствам «исполнительской модели» (Дедусенко, 2002, с. 6), предложенной тем или иным джазменом. Именно «исполнительская модель» лежит в основе саксофонных ин-

дивидуальных стилей, репрезентируемых лидерами этого искусства на разных этапах его становления.

Поэтому, характеризуя стиль саксофонного джаза в целом, следует иметь в виду его индивидуально-творческие составляющие. Среди основателей этого стиля выделим К. Хокинса, которого по праву считают «королём тенор-саксофона». Как отмечает Дж. Коллиер (1984), творчество этого мастера по стилистике неоднородно и делится, в целом, на три этапа, на первом из которых его исполнение характеризуется «стаккатностью» штриховой палитры и некоторой «шероховатостью» звучания; на втором этапе К. Хокинс приходит к «более мягкой» и «раскованной» манере игры; на последнем этапе звучание его саксофона вновь обретает «жёсткость», а импровизация наполняется «резкими отрывистыми фразами» (с. 176).

Параллельно с мастерством К. Хокинса формировалось искусство другого тенор-саксофониста – Л. Янга, работавшего в свинговом стиле *cool*. Как отмечает В. Иванов (1990), манера игры Л. Янга существенно отличалась от исполнения К. Хокинса – он «поражал публику глубоким, томным звуком, удивительно плавной, но быстрой, как бы порхающей на поверхности созвучий, импровизацией» (с. 36). Одновременно Л. Янг довёл до совершенства технику быстрых пассажей в импровизациях, что в дальнейшем было воспринято саксофонистами-боперами, прежде всего, Ч. Паркером, которого можно причислить к прямым последователям Л. Янга, с поправкой на разные стили джаза: у Л. Янга – *swing* с импровизациями на темы-стандарты; у Ч. Паркера – *bebop* с использованием собственных тем.

С возникновением стиля *bebop* искусство джаза, которое ранее балансировало между виртуозным исполнительством и эстрадно-развлекательной музыкой, выходит на уровень элитарного профессионализма. В этой связи достаточно вспомнить вопрос Ю. Панасье (1978) – «а был ли джаз после бибопа?». Автор «Истории подлинного джаза» имеет в виду необходимость сохранения специфики джазового искусства, которое не должно отделяться от породившего его демократического социума и уходить в сферу спонтанных импровизаций, малопонятных слушателям. Другие исследователи джаза – Дж. Коллиер (1984), В. Симоненко (1981), С. Финкельстайн (1998), напротив,

считают *bebop* закономерным явлением в истории джаза, обусловленным кризисной ситуацией, сложившейся в «эру свинга», когда, по Т. Адорно (1998), наметилось «эстетическое раздвоение» джаза, во многом становившегося коммерческим искусством со свойственными ему «рекламными лозунгами» и стилистическими «штампами».

В условиях перехода от «реалистической» к «автономной» парадигме джаза происходит переакцентировка в системе ценностей. Если джазовый «реализм» предполагал эстетический паритет музыкантов и публики, то «автономизация» означала выделение, «возвышение» над обыденностью творческих личностей, устанавливающих свои «правила игры». Выход за пределы «штампов», сложившихся в свинге, основанном на популярных темах-стандартах (*evergreens*), мог происходить в двух направлениях, характеризуемым, в частности, в работе С. Финкельстайна (1998). Первое было связано с попыткой преодоления наметившегося кризиса за счёт возрождения более ранних, «досвинговых» форм новоорлеанского джаза. Этот стиль, получивший название *revival*, был, по существу, стилистическим римейком и основывался на имитации звучания афроамериканских ансамблей, сложившихся в 1920 годы в Нью-Орлеане, в их интерпретации белыми музыкантами. Однако такое «стилевое тиражирование» (Холопова, 2000, с. 229), пусть даже и высокопрофессиональное, не могло означать прогресса в эволюции джаза. Поэтому понадобился радикальный сдвиг, меняющий в корне всю стилевую систему джазовой импровизации, которая из «вариаций» на «готовые» темы-стандарты с типовыми формами организации хорусов превращается в спонтанные, не регламентированные какими-либо внешними условиями, акты самовыражения джазменов, стремящихся максимально освободиться от оков традиций и штампов. В связи с этим, начиная с сороковых годов прошлого века, возникает джазовый стиль *bebop*, эстетика и коммуникация которого, по замыслу его создателей, выражали полную противоположность *swing*'у. Речь идёт о следующих моментах:

– если свинг в результате «тиражирования» стал коммерческим искусством, обслуживающим танцевальные залы на манер европейских мюзик-холлов и кабаре, то бибоп – некоммерческое джазовое направление, приближающееся по стилистике к академическому авангарду;

– свинг основывается на составах ансамблей, предполагающих коллективную импровизацию, в которой возможно поочередное солирование участников (без выделения фронтмена), в то время как бибоп предполагает лидерство солиста-импровизатора, совмещающего функции исполнителя и композитора;

– импровизация боперов строится на авторских темах, а с точки зрения формы они могут представлять собой моделирование не только вариаций, как в свинге, но и других композиционных структур академической музыки, вплоть до сонатной.

В радикально-автономной парадигме, репрезентируемой стилем *bebop*, складывается целая система средств и приёмов в области гармонии, ритма и фактуры, в корне отличающихся от свинговой стилистики. Все они достаточно подробно описаны в имеющейся литературе по джазу, а поэтому здесь следует сделать лишь некоторые обобщения, касающиеся тех вопросов, которые так или иначе будут связаны с джазовой саксофонной стилистикой, представляемой такими музыкантами, как Дж. Колтрейн и С. Роллинз. Саксофонная стилистика в джазе изначально развивалась в рамках эстетико-коммуникативных парадигм этого искусства, вышедшего из «третьего пласта» и сохранившего, несмотря на дальнейшие метаморфозы, тесную связь с ним. В рамках первой из парадигм, определяемой А. Соловьёвым (1990) как традиционно-реалистическая, джазовое искусство прямо соотносится с нормами обыденного сознания, при которых «… само эстетическое действие продолжает и дополняет действие практическое (бытовое, культовое, праздничное и т. д.)» (с. 47). В условиях этой парадигмы мелодические инструменты, к которым относится и саксофон, фактически имитируют блюзовый вокал, генетически связанный с культовыми песнопениями (*spirituals*, *gospels*).

На следующем этапе (понятие «этап» здесь является весьма условным, поскольку речь идёт о логических принципах джазовой эстетики и коммуникации), характеризуемом как «конвенционально-реалистическая» парадигма, возрастает роль художника, который, как бы по договорённости с публикой, обретает «… большую степень свободы, может ощущать себя хозяином эстетической действительности, а отчасти и её создателем» (там же). В области импровизация,

в том числе и саксофонной, происходят сдвиги в сторону достаточно свободного варьирования тем-стандартов за счёт мелодической и ритмической красочной орнаментики, выводящей мелодические инструменты из сферы подчинения вокалу, что является типичным для инструментального *swing*'а. В последующем стилевом движении джаз выходит, по А. Соловьёву (1990, с. 48), на уровень конвенционально-автономной парадигмы, которая, акцентируя «автономность» как качество творящего субъекта, продолжает мыслиться в «конвенции» с субъектом воспринимающим. Такая двойственность (переходность) стиля, в том числе и саксофонного, характерна для *hard bop*'а 1950–1960-х в лице таких его представителей, как трубач М. Дэвис и саксофонист Дж. Колтрейн.

Процесс автономизации джаза, намеченный ещё в рамках «конвенции», далее выходит на уровень радикально-автономной парадигмы, означающей либо «категорическое неприятие привычного мышления», либо «стремление к радикальному преобразованию языка» (там же, с. 49). Главный принцип этой парадигмы – «свобода от…» – распространяется не только на исполнителей-импровизаторов, но и на слушателей, что в итоге означает формирование эстетики и коммуникации *free-jazz*, в котором языковые нормативы (ладогармонические, фактурные, ритмические, синтаксические) трансформируются в речевые, то есть свободные от норм языка как таковых.

Индивидуальное творчество здесь включается в систему коллективного, спонтанного, непредсказуемого, определяемого А. Соловьёвым (1990) как совместное «радение» музыкантов, сознательно отказавшихся от «сюжетного фундамента» в организации импровизаторского процесса (с. 49). Подобные установки в той или иной степени характерны для большинства ведущих джазменов, репрезентирующих современный джаз (условно говоря – джаз после бибопа), в числе которых – саксофонист О. Колман, пианисты С. Тейлор и Ч. Кориа, группы «*Circle*», «*World Saxophone Quartet*» и другие.

Джазовой парадигмой ещё более высокого уровня автономизации выступает радикально-феноменальная. Её особенностью является фактически полный отказ от объективно-реалистических истоков интонирования, иначе говоря – опора в эстетике на риторический тип творче-

ства (Михайлов, 1984; Барсова, 1999). Этот термин, возникший в литературоведении и означающий, что поэт ориентируется не на действительность как таковую, а на произведения, которые эту действительность уже отразили, вполне применим и по отношению к музыке, в том числе и к джазу с его тенденциями к антиромантизму, заимствованными от академического пласта музыки XX в. В социальном аспекте радикально-феноменальная парадигма джаза опирается на «… разочарованность, неудовлетворённость возможностями общения на языковом уровне»; в данной парадигме впервые осознаётся «тщетность и утопичность» попыток вернуться в атмосферу объективной реальности, в результате чего последняя «дробится» на «неподлинный (структурированный)» и «подлинный (континуальный)» мир (Соловьёв, 1990, с. 49).

Пятая по счёту парадигма, выделяемая А. Соловьевым, означает, по мнению исследователя, коренной сдвиг в эстетике и коммуникации джаза, возвращающий это искусство в его первоначальное качество «искуса». Джаз оказывается на «переднем крае» процессов, характерных для музыкального авангарда в целом с его отказом от драматургической концепции музыки и возвращением к её антиподу – «репетитивности» – как воплощения в звуке «идеи цикличной повторяемости окружающего мира» (Соловьёв, 1990, с. 49). В качестве доказательства проявлений этой идеи автор приводит творчество представителей нью-йоркской «шумовой сцены» 1980-х, лидер которой, Дж. Зорн, отмечал, что его целью было отразить в звуке «тревожную пульсацию» жизни современного человека с его «особым ощущением времени, смутными тревогами, мимолётными предчувствиями, неснимаемым напряжением и нервозным юмором всевозможных оттенков» (Соловьёв, 1990, с. 49).

Новейший джаз, ориентируясь в эстетическом плане на экзистенциальную феноменологию, не заходит в своих экспериментах так далеко, как академический авангард (образец – Дж. Кейдж и его пьеса «4’33»). Минимализм в джазе радикально-феноменального эстетического качества сводится к свободным, не структурированным, лишённым качественной дифференциации формам спонтанной импровизации, где главное внимание уделяется самому звуку, способам звуковедения и звукоизвлечения. Следствием этих процессов была

не только «де-драматизация», отказ от драматургического принципа в организации формы, но и «де-лидеризация», когда традиционный для классического джаза принцип иерархической «пирамиды» заменяется равноправием всех участников импровизаторского процесса. Это ведёт, в свою очередь, и к структурному минимализму.

В рамках *free jazz*'а, заявившего о себе ещё в 1970-х, идея минимализма находит воплощение в доведённой до предела спонтанности, связанной с «неповторимостью», «уникальностью» каждого звука (Соловьёв, 1990, с. 50). Для джазменов нового поколения, выросших на идеях боперов 1950-х, недопустимой становится сама мысль о стилевом тиражировании, возможности повторения чего-либо «единичного», к которому и должно стремиться импровизационное искусство. Одновременно с этим, по-новому решается и проблема лидерства, которая всегда являлась актуальной в искусстве джаза. Сама по себе импровизация как «сочинение-исполнение» музыки отсылает к индивидуальности – личности джазмена. Это учитывается в традиционном джазе, где практически всегда выделяется лидер, а остальные участники ансамбля выступают в качестве «сублидеров», которым предоставляется право высказаться, но только вслед за лидером и в строгих рамках отведённого для них времени.

Иная картина часто складывается в коллективных импровизациях нового джаза, представленного в рамках радикально-феноменальной парадигмы. В качестве примера можно привести творчество О. Коулмана, который, будучи уже всемирно известным альт-саксофонистом, стал выходить на сцену со скрипкой и трубой, владение которыми не достигало у него профессионального уровня. Приводя этот пример, А. Соловьёв имеет в виду доказательство снижения роли лидера – солиста-виртуоза – в современных джазовых комби-составах. Новый джаз создаёт целую систему коллективных импровизаций, примером чему служит творчество многих мастеров, в частности, Б. Эванса, работавшего на «равных» в трио с контрабасистом С. Ла Фарро и ударником П. Мотианом, а также Ч. Кориа, многие альбомы которого представляют собой дуэты, трио, квартеты, квинтеты разного состава, например, дуэты со скэт-вокалистом Б. Мак-Феррином, вибрафонистом Г. Бертоном и другими музыкантами (Стецюк, 2019).

Что касается саксофона как одного из «титульных» инструменетов джазового музицирования, то он в творчестве ведущих мастеров нового джаза отражает все тенденции, все признаки «авангардной» парадигмы, определяемой как «радикально-феноменальная». Результатом осмысления «объектной оси» (Котляревский, 2000) этой парадигмы стала разработанная О. Коулманом и другими теоретиками джаза конца предыдущего столетия – Дж. Б. Алмером, Р. Ш. Джексоном – концепция «гармолодики» (*harmolodic* – от соединения слов *harmony*, *movement*, *melody*). Эстетика этой, как её называли сами создатели, «никакой волны», заключалась в целом ряде парадоксов – «блистательной заурядности», «изысканной примитивности», «прозорливой недальновидности», в которых выразилось «разочарование традиционными принципами музыкального мышления» (Соловьёв, 1990, с. 50–51). «Никакая волна», по мысли её создателей, означала возврат к истокам – к тем демократическим основам, которые джаз впитал в себя на ранней стадии развития и которые были утрачены из-за «штампов» и их повсеместного тиражирования. Это означало, что «… эстетический результат, целиком удовлетворявший устремлениям творческого музыканта, может быть достигнут самыми простыми и даже прозаическими средствами» (там же, с. 51). В частности, принцип коллективной импровизации, восходящей к праистокам музыки, всегда в фактурном отношении «чреват» политональными и даже атональными эффектами, что сближает поэтику *free jazz*'а с академической практикой, в которой ещё в начале XX в. возлагались большие надежды на джаз, способный возродить утраченную ею целостность логики и чувства, спонтанности импровизации и упорядоченности композиции. И до сегодняшнего дня джаз в его многообразных модификациях продолжает мыслиться как одна из основных «интонационных идей Современности» (Маркова, 1991), как концентрированное отражение процессов и тенденций «всемирной музыки» (Лубяная, 2013).

Новое джазовое мышление тяготело к парадоксальному объединению авангардисткой свободы от каких-либо нормативов и простейших фанк-ритмов (Яркина, 2016). В плане коммуникации это был путь к формированию культурного феномена *nobrow*, который, по Дж. Сибруку (2012), выступает как маркетинг-концепция всего со-

временного искусства, в том числе и джазового. При этом в джазе обнаруживается, в отличие от академической коллажности, особое полистилистическое качество, означающее не пародийность или стилизацию, а стремление собрать воедино исходные идеи и эволюционные процессы джаза как искусства, занимающего промежуточное место между академическим и «третьим» (частично даже фольклорным) пластами, по Дж. Сибруку – *highbrow* и *lowbrow*.

Саксофонная импровизация, которая в новом джазе продолжает оставаться одним из ведущих способов музицирования, не является здесь исключением и становится полистилистической «по определению», что означает соединение архаических элементов и новаторских идей, сохраняя при этом свойства «своеобразного повествования», в котором «сюжет выстраивается по законам драматического действия» (Соловьёв, 1990, с. 51). Выходы за пределы этой драматургической установки в виде импровизаторских новаций осуществлялись и в рамках всех четырёх охарактеризованных ранее парадигм. Пятая из выделяемых А. Соловьёвым парадигм – радикально-феноменальная или авангардная – в плане своей уникальности условна. Её радикальность выражается на уровне синтеза нормативов и отступлений от нормативов в рамках самого джаза, а также родственных ему явлений рок и поп-музыки.

Процесс смены парадигм, в рамках которого функционирует искусство джазовой саксофонной импровизации, отличается, по А. Соловьёву (1990, с. 51), следующей логикой: 1) принцип *free* в рамках реалистических и конвенционально-автономной парадигм выступает как часть музыкальной драматургии, оттеняя нормативность своими «яркими кульминациями»; 2) в контексте радикально-автономной парадигмы идея «свободы от…» становится реальным стилеобразующим фактором; 3) в условиях радикально-феноменальной парадигмы импровизаторская свобода (стиль «никакой волны») «вновь оказывается в ряду прочих художественных средств и приёмов», что означает в самом широком смысле возвращение джаза «на круги своя». Попутно в саксофонном джазе решалась и продолжает решаться сейчас проблема соотношения композиции и импровизации, где, как представляется, приоритет принадлежит именно

последней. Импровизация распространяется как принцип мышления на все пласты музыкального искусства современности, вытесняя на второй план композицию, о чём речь идёт в работах Р. Столяра (2017) и В. Мартынова (2002).

Выводы. Саксофон в джазе прошёл достаточно сложный путь становления, но сохранил статус одного из «титульных» инструментов, символизирующих это искусство. Как и джаз в целом, его саксофонная «ветвь» развивалась в русле некоего эстетического «раздвоения», при котором инструмент мыслился то как принадлежащий поп-культуре (эстрадный джаз), то как используемый в рамках элитарной стилистики, близкой академическому авангарду (фри-джаз).

В данной статье путь саксофона в джазе прослеживается в связи с эстетико-коммуникативными парадигмами, в контексте которых формировалось отношение к этому инструменту у самих джазменов и у публики. На ранних этапах («реалистические» парадигмы) культивировалось «эстрадное» амплуа саксофона; далее происходила «автономизация», главным признаком которой было выделение солистов-виртуозов; в условиях новейших феноменологических парадигм саксофонное искусство разделяется на различные стилистические течения – от фолк- и фанк-направлений – до полной свободы от каких-либо стилевых нормативов в индивидуальных сольных импровизациях.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в статье темы видятся в изучении отдельных стилей и образцов джазовой саксофонной импровизации – «школьных» (парадигм определённой школы саксофонной игры), «персональных» (творчество ведущих джазовых саксофонистов). Ведь именно стилевой подход даст возможность выделить и соотнести «общее» и «индивидуальное» в звукообразе этого инструмента, ставшего одним из олицетворений музыки Новейшего времени, и не только джазовой, если учесть влияние джаза на современное академическое музыкальное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Т. В. (1998). Лёгкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. (1998). Избранное: социология музыки*, сс. 27–40. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.

Апатский, В. Н. (2010, 2012). *История духового музыкально-исполнительского искусства.* (Кн. 1–2). Кн. 1, 320; Кн. 2, 408. Киев: Задруга.

Барсова, И. А. (1999). Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, вип. 6: *Musiacae art et scientia: Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидскої,* 202–218. Київ.

Бутман, И. (2006). Саксофон – инструмент не академический. *Музыкальные инструменты,* 12, 10–12.

Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20.

Иванов, В. Д. (1990). *Саксофон: популярный очерк.* Москва: Музыка, 64.

Коллиер, Дж. Л. (1984). *Становление джаза: популярный исторический очерк*. Москва: Радуга, 390.

Конен, В. (1984). *Рождение джаза.* Москва: Советский композитор, 312.

Котляревський, І. А. (2000). Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 31–33. Київ.

Крупей, М. В. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX ст.).* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 15.

Лубяная, Е. (2013). Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, эксперименты. *Южно-Российский музыкальный альманах, 2,* 50–54. Ростов-на-Дону.

Маркова, Е. Н. (1991). *Интонационная концепция истории музыки*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 38.

Мартынов, В. (2002). *Конец времени композиторов.* Москва: Русь; Путь, 296.

Михайлов, А. (1984). Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века. *Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы науч. конф. 1982, Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина*, 179–195. Москва.

Осейчук, А. (1997). *Школа джазовой импровизации для саксофона*. Москва: Кифара, 115.

Панасье, Ю. (1978). *История подлинного джаза.* Ленинград: Музыка, 128.

Понькіна, А. М. (2009). *Саксофон у музичній культурі XX ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів).* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.

Рябуха, Н. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство,* 40, 72–84. Л. В. Шаповалова (Ред.). Харків.

Сибрук, Дж. (2012). *Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 240.

Симоненко, В. С. (1981). *Лексикон джаза.* Київ: Музична Україна, 111.

Соловьёв, А. (1990). Парадигмы джаза. *Советская музыка*, 7, 45–52.

Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа).* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.

Столяр, Р. С. (2017). *Современная импровизация. Практический курс для фортепиано*. (Учеб. пособие). Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 160.

Финкельстайн, С. (1998). Место джаза в истории музыки – Глава из книги «Джаз – народная музыка». О. Баршай (Пер.), Я. Басин (Ред.). Получено с http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1998/04/jz0409.html

Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства.* С.-Петербург: Лань, 320.

Чуріков, В. (2011). *Джазова імпровізація на саксофоні.* (Навч.-метод. посібник). Харків, ТОВ «С. А. М», 840.

Шапошникова, М. (1985). К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых інструментах, 80*, 22–38. Москва: ГМПИ им. Гнесиных.

Яркіна, І. Ю. (2016). *Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.

Sterns, M. (1963). The Story of Jazz. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 p.

REFERENCES

Adorno, T. V. (1998). Easy music. In *Adorno, T. V. (1998). Selected: the sociology of music,* pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].

Apatskiy, V. N. (2010, 2012*). Istoriya duhovogo muzikalno-ispolnitelskogo iskusstva [The history of wind music performing art]*. (Books 1–2). Book 1, 320; Book 2, 408. Kiev: Zadruga [in Russian].

Barsova, I. A. (1999). Pozdniy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya) [Late Romanticism and anti-Romanticism in the light of the rhetorical type of creativity (the experience of reasoning)]. *Naukoviy visnik Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaykovskogo – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,* 6: *Book on the honor of the 70th anniversary of N. O. Gerasimova-Persidska*, 202–218. Kyiv [in Russian].

Butman, I. (2006). Saksofon – instrument ne akademicheskiy [The Saxophone is not an academical instrument]. *Muzyikalnye instrumenty – Musical instruments,* 12, 10–12 [in Russian].

Churikov, V. (2011). *Dzhazova improvizatsiia na saksofoni [Jazz Improvisation on Saxophone]*. Kharkiv: TOV «S. A. M.», 840 [in Ukrainian].

Dedusenko, Zh. V. (2002). *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii [Performing pianistic school as a kind of a cultural tradition]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].

Finkelstain, S. (1998). Mesto dzhaza v istorii muzyki – Glava iz knigi «Dzhaz – narodnaya muzyka» [The place of jazz in the history of music – The Chapter from the book "Jazz – folk music"]. O. Barshay (Trans.), Ya. Basin (Ed.). Retrieved from http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1998/04/jz0409.html [in Russian].

Holopova, V. N. (2000). *Muzyika kak vid iskusstva [Music as a kind of art*]. St. Petersburg: Lan, 320 [in Russian].

Ivanov, V. D. (1990). *Saksofon: populyarnyy ocherk [The Saxophone: popular essay]*. Moscow: Muzyka, 64 [in Russian].

Kollier, Dzh. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza: popularnyy istoricheskiy ocherk [The formation of jazz: popular hystorical essay]*. Moscow: Raduga, 390 [in Russian].

Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 312 [in Russian].

Kotliarevskyi, I. A. (2000). Paradyhmatychni aspekty rozvytku poniatiinoho aparatu muzykoznavstva [Paradigmatic aspects of the development of the conceptual apparatus of musicology]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,* 7, 31–33. Kyiv [in Ukrainian].

Krupei, M. V. (2006). Stilovi osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX–XX st.) [The stylistic basics of the saxophonist's performing skill formation (in the context of the XIX–XX centuries musical art)]. (Extended abstract of Candidate thesis). Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 15 [in Ukrainian].

Lubyanaya, E. (2013). Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: traditsii, novatsii, eksperimenty [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries: traditions, innovations, experiments]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyy almanakh – South Russia music almanac*, 2, 50–54 [in Russian].

Markova, E. N. (1991). Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki [Intonational conception of music history]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 38 [in Russian].

Martynov, V. (2002). Konets vremeni kompozitorov [The end of composers' time]. Moscow: Rus; Put, 296 [in Russian].

Mikhaylov, A. (1984). Otrazhenie antichnosti v nemetskoy kulture kontsa XVIII – nachala XIX veka [The reflection of Antiquity in German culture of the late XVIII – early XIX century]. *Antichnost v kulture i iskusstve posleduyuschih vekov – Antiquity in the culture and art of the next centuries*. *Proceeding of Scientific Conference, 1982, State Museum of Fine Arts named after A. S. Pushkin*, 179–195. Moscow [in Russian].

Oseychuk, A. (1997). *Shkola dzhazovoy improvizatsii dlya saksofona [School of jazz improvisation for saxophone]*. Moscow: Kifara, 115 [in Russian].

Panasie, Yu. (1978). *Istoriya podlinnogo dzhaza [The history of authentic jazz]*. Leningrad: Muzyka, 128 [in Russian].

Ponkina, A. M. (2009). *Saksofon u muzychnii kulturi XX st. (na materiali sonatnoi tvorchosti zarubizhnyh ta ukrainskikh kompozytoriv) [Saxophone in the musical culture of the XX century (on the materials of sonata creative work of foreign and Ukrainian composers)]*. (Extended abstract of Candidate thesis).

Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].

Ryabukha, N. (2014). Zvukoobraz v ispolnitelskom iskusstve [Sound image in the performing arts]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teoryi i praktyky osvity. Kognitivne muzikoznavstvo – Problems of interaction of Art, Pedagogy, Education theory and Practice*: *Cognitive musicology,* 40*,* 72–84. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky [in Russian].

Shaposhnikova, M. (1985). K probleme stanovleniya otechestvennoy shkoly igry na saksofone [To the problem of the formation of the national saxophone playing school]. *Aktualnyye voprosy teorii i praktiki ispolnitelstva na dukhovykh instrumentakh – Actual problems of wind instruments performing theory and practice],* 80, 22–38. Moscow: GMPI im. Gnesinykh [in Russian].

Sibruk, Dzh. (2012). *Nobrow. Kultura marketinga. Marketing kultury [Nobrow. Marketing of culture. Culture marketing]*. Moscow: Ad Marginem Press, 240 [in Russian].

Simonenko, V. S. (1981). *Leksikon dzhaza [Jazz lexicon]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 111 [in Russian].

Soloviev, A. (1990). Paradigmy dzhaza [Jazz Paradigms]. *Soviet music*, 7, 45–52 [in Russian].

Sterns, M. (1963). The Story of Jazz. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 [in English].

Stetsyuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Koria) [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on example of Chick Koria's creativity)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Russian].

Stolyar, R. S. (2017). *Sovremennaya improvizatsiya. Prakticheskiy kurs dlya fortepiano [Modern improvisation. Practical course for piano: tutorial]*. St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan, 160 [in Russian].

Yarkina, I. Yu. (2016). *Vokalno-instrumentalnyi ansambl u styli funk [Vocal and instrumental ensemble in style funk]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.04.2019 р.