



УДК 780. 643.2.071.2 : 781.65.036.9

DOI 10.34064/khnum1-5706

**Стецюк Р. О.**

ORCID 0000-0002-7980-2289

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

## **ДЖАЗОВА САКСОФОННА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ПАРАМЕТРИ ФАКТУРИ ТА СИНТАКСИСУ**

**АНОТАЦІЯ • Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису.** Статтю присвячено комплексному розгляду феномену «джазова саксофонна імпровізація». Зазначено, що у сучасній джазології складові цього поняття, як правило, не поєднуються, тобто, висвітлюються окремо. У даному дослідженні вперше пропонується їхнє поєднання, здійснюване в параметрах фактури та синтаксису. З цією метою корегуються вже розроблені в академічному музикознавстві уявлення про фактурний стиль інструменту (О. Жерздєв), специфіку його відображення в імп-

ровізації, синтаксис як поєднання «причини» та «наслідку» (Д. Терентьев), що має у джазовій саксофонній імпровізації свою специфіку. Саксофон як одна з стильових «емблем» джазу, поєднує специфіку та універсалізм свого сукупного саунду, що робить його звукообраз комунікативно затребуваним. Підкреслено, що представлена у даному дослідженні методологія та методика питання потребує конкретизації на прикладі джазових саксофонних стилів, що становить перспективи подальшого вивчення заявленої теми.

● **Ключові слова:** *імпровізація, джаз, саксофон, фактура, синтаксис.*

**ABSTRACT • Stetsiuk R. O. Saxophone jazz improvisation: texture and syntax parameters.** This article offers a comprehensive overview of the “saxophonejazzimprovisation” phenomenon. It was noted that in the contemporary jazz studies, the components of this notion are, as a rule, not combined but studied separately. This work is the first study that proposes to combine them based on the textureandsyntaxparameters. For that purpose, a number of perceptions already developed in academic music studies have been corrected in this work, including the perception of the instrument’s textural style (A. Zherzdev), specifics of its reflection in improvisation, syntax as a “system of anticipations” (D. Terentiev), which has its own specifics in saxophonejazzimprovisation. Being one of the style “emblems” of jazz, saxophone combines the specifics and universalism of its aggregate sound, which makes its sound image communicatively in-demand. It was emphasized that the methodology and methodic of the topic presented in this work need to be concretized on the example of saxophone jazz styles, which offers prospects for further studies of this topic.

The theory of jazz improvisation inevitably includes the question of instrument (instruments, voices) used to make it. At this point, we need to tap into information about the instrumental-type style (style of any types of music according to V. Kholopova) available in jazz practice in both of its historical forms: traditional and contemporary. Saxophone becomes one of the key objects of this study, being an instrument of new type capable of conveying the entire range of jazz intoning shades represented in such origins of jazz as blues, ballad, religious chants, popular “classical music”, academic instruments.

To generalize, it is worth noting that information about saxophonejazzimprovisation is concentrated in two areas of study: organological (jazz instruments and their use: solo, ensemble, orchestral) and personal (portraits



of outstanding jazz saxophonists made, as a rule, in an overview and opinion-based style). The historical path of saxophone as one of the most in-demand instruments of jazz improvisation was quite tortuous and thorny. The conservative public considered this instrument “indecent” and believed that its use in jazz does not meet the requirements of high taste (A. Onegger).

It was emphasized that specifics of jazz saxophone sound indeed lay in the instrumentalization of expressive vocal and declamatory intonations originating from blues with its melancholy and “esthetics of crying”. It is manifested especially vividly, and with even greater share of shock value than in jazz, in the use of saxophone in rock music, which exerted reverse influence over jazz that gave birth to it (V. Ivanov).

The timbre-articulatory diversity found in saxophone is identified when taking its organological characteristics out of the dialectics of the pair of notions “specifics – universalism”, where the deepening of the former (specifics) means overcoming thereof towards the latter, universalism (E. Nazaikinskyi). As a result, we have a textural style of saxophone based on melodic nature of this instrument, its specific timbre enriched by the influence of other instrumental sounds, including trumpet, piano, and later, electric guitar.

Among the existing definitions of texture in music, there are three key, determinant parameters of the approach to the study of texture style of saxophone in jazz. The first of them is spatial-configurative (E. Nazaikinskyi), the second is procedural-dynamic (G. Ignatchenko), and the third is performance-based (V. Moskalenko).

On aggregate, the textural style of jazz saxophone is defined in this article as the synthesis of the instrument’s “voice” and the “voice” of the improviser saxophonist. The former defines the typical in this style, and the latter defines the individual, unique. The specifics of texture in jazz, including saxophone jazz, are special, because this improvisation art does not have the component of final “finishing” of musical fabric. The formulas existing in saxophone jazz texture are divided into three types: specific (typical for jazz itself), specified (stemming from the folklore and “third” layers), and transduction-reduction (according to S. Davydov, borrowed from the academic layer).

The syntactic composition of saxophone jazz improvisation correlates by the textural one, taking the shape of textural-structural components (a term by G. Ignatchenko) – units of the first scaled level of the perception of form, which

are related to the one and the other. The mechanism of anticipation – a forestalling perception of the next segment of the process of improvisation, and the intuitional-logical orientation of an improviser saxophonist toward the number “7” have great significance (E. Barban). Like in academic practice, syntax in jazz improvisation is built on the basis of “stability” and “instability” semantics (D. Terentiev), forming a complex system of paradigms and syntagmas (the former are typical for traditional jazz, the latter for contemporary one).

The rules of jazz improvisation semantize, because the most important thing for a jazz musician is the process, not the result. At this point, the aspect of temporal distance from the “cause” to the “effect” becomes especially distinguishable: the farther they are from each other the less predictable improvisation becomes, and vice versa. The process of improvisation is largely structured by choruses, which represent sections of a form related to variant reproduction of a theme (standard theme or author’s theme). In addition, improvisation (including saxophone improvisation) may contain elements of general forms of sound used as the bridges connecting sections inside choruses. • **Key words:** *improvisation, jazz, saxophone, texture, syntax.*

**Постановка проблеми.** У сучасній джазології накопичено вже доволі багато дослідницького матеріалу з приводу природи та форм протікання джазового імпровізаційного процесу. Проте відомості про це подаються в узагальненому значенні, з точки зору теорії джазової імпровізації, без конкретизації на рівні джазових стилів, у тому числі, саксофонного. Дана стаття містить досвід заповнення цієї лакун у теорії саксофонного джазу, імпровізація у якому розглядається в параметрах фактури і синтаксису як складових «образу» цього інструмента.

**Зв’язок з науковими та практичними завданнями.** У теоретичному плані дана стаття продовжує низку досліджень джазового імпровізаційного процесу з виокремленням його саксофонного різновиду. На базі поняття про фактурний стиль інструмента у дослідженні запропоновану його відображення в звукообразі саксофону, який є невід’ємною складовою процесу створення-виконання джазового тексту. З практичної точки зору розгляд параметрів фактури і синтаксису джазової саксофонної імпровізації може мати застосування



як у творчій роботі саксофоністів-імпробізаторів, так і у навчальному процесі на відповідних кафедрах та відділеннях музичних ВНЗ України.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Питання про джазову саксофонну імпробізацію у такому ракурсі, як це запропоновано у даній статті, досі не ставилось. Проте загальні положення з цього приводу містяться у музикознавчих літературі працях-медологічного рівня (С. Назайкінський [16, 17, 18], В. Холопова [28], В. Москаленко [15], Г. Ігнатченко [11], Д. Терент'єв [26]), у галузі виконавського музикознавства (В. Іванов [10], О. Жерздев [9]) та в джазології (В. Конен [12], Ю. Барбан [3], О. Воропаєва [5], С. Давидов [6, 7]). Щодо параметрів фактури і синтаксису як складових джазової саксофонної імпробізації у статті відзначено, що вони є спільними для будь-яких видових інструментальних стилів, але у кожному з них відрізняються за характером співвідношення універсализму та специфіки, зразком діалектичного поєднання чого і є саксофон – одна з головних «емблем» джазу.

**Мета статті** – виявити особливості джазової саксофонної імпробізації у параметрах фактури та синтаксису.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Загальні основи теорії джазової імпробізації повинні бути доповнені аспектом інструментально-видової стилістики. Йдеться про стилі інструментів, на яких здійснюється імпробізаційний процес і які своїми звукообразами істотно впливають на його естетику та поетику. Серед них одне з провідних місць займає саксофон – інструмент, який прямо асоціюється з джазовою імпробізацією і червоною ниткою проходить через всю її історію.

Незважаючи на значне за кількістю число робіт по джазу, інструментально-видову специфіку джазового саксофона досліджено далеко не достатньо. Відомості про джазову саксофонну імпробізацію зосереджено в межах двох напрямів вивчення цього мистецтва – органістичному (джазовий інструментарій та його застосування – сольний, ансамблевий, оркестровий) та персональному (портрети видатних джазових саксофоністів, виконані, як правило, в оглядово-публіцистичному плані).

Комплексної роботи, що об'єднує обидва означені тут підходи досі не створено, що визначає аспект наукової новизни досліджуваної

у даній статті теми. Для її розкриття необхідно спочатку звернуся до більш загальних питань, що стосуються двох сторін «образу» саксофона в джазі. Перший з них пов'язаний зі здатністю цього специфічного, мелодичного за своєю природою інструменту передавати різні відтінки людського голосу та виражених через них емоційно-психологічних станів, тобто набувати якості семантичного універсалізму.

Історичний шлях саксофона як одного з найбільш затребуваних інструментів джазової імпровізації був досить звивистим і тернистим, особливо в плані суспільного визнання з боку консервативно налаштованої публіки. Популярність цього інструменту, яка багато в чому зобов'язана саме джазу, мала і свій зворотний бік. Як зазначає А. Онеггер, ще в 20-ті – 30-ті роки минулого століття через незвичайні видозміни звуку «... всі без сорому обмовляли його, зробили з саксофона інструмент, винуватий у всіх непристойних звучаннях» [19, с. 47].

Специфіка джазового саксофонного саунду, дійсно, полягає в інструменталізації експресивних вокально-декламаційних інтонацій, що йдуть в першу чергу від блюзу з його меланхолією та «естетикою плачу» (О. Степурко [24]). Особливо яскраво і з ще більшою, ніж в джазі, часткою епатажності це проявляється у використанні саксофона в рок-музиці, що мало зворотний вплив на джаз, що її породив.

Як зазначає В. Іванов, рок-саксофоністи відчували великий вплив електрогітари, що призвело до цілого ряду особливих ефектів у вигляді «різкої атаки та інтенсивної подачі звуку», включення «особливих аплікатурних ефектів», «різних прийомів гліссандо та вібрато», «ефекту *growl*» (англ. – гарчання, хрипіння) [10, с. 40]. До цього додавався цілий набір спеціальних пристроїв – звукознімачі, «луна-пристрій», октавні дублювачі, педалі «*wah – wah*», фленджері, що дають ефект гри в унісон декількох саксофонів, а також синтезатори [там само].

Все це в сукупності дозволяє визначити саунд саксофона як «парадоксальний» – за аналогією зі скет-вокалом, де, поряд з імітацією інструментальних звучань (Л. Армстронг, Б. МакФеррін та інші), використовуються і не інструментальні – мовленнєві, «окличні» (О. Федорченко [27]). Темброво-артикуляційна різноманітність, властива саксофону, визначається при виведенні його органологічних характеристик з діалектики пари понять «специфіка – універсалізм»,



де діє закон «поглиблення-подолання», коли універсалізм інструменту є не що інше, як поглиблення його специфіки, що переходить в свою протилежність – розширення його універсальних властивостей (Є. Назайкінський [16, с. 91]).

Джазові саксофоністи послідовно і неухильно втілювали цей закон на практиці. Орієнтуючись на типові властивості саксофонного саунду, його специфіку, вони йшли шляхом її подолання, для чого було потрібно впровадження в «мову» інструменту цілого ряду прийомів, запозичених з інших інструментальних (фортепіано, вже згадувана електрогітара, інші духові та струнні інструменти) та вокальних джерел.

В результаті складався фактурний стиль саксофона, що слугував основою для імпровізації. Наявність у кожного інструменту властивою тільки йому одному фактури – ключовий момент, який дозволяє визначити тембро-семантику саксофона як стильового явища. У виконавському музикознавстві вже є прецеденти вживання поняття «фактурний стиль інструменту». Є навіть його визначення, запропоноване О. Жерздевим: це – «... сукупність просторово-звукових властивостей акустичного образу» інструмента (тембр, звуковидобування), який виступає в якості інтонаційної детермінанти створюваної для нього і виконуваної на ньому музики» [9, с. 9].

Цю дефініцію можна прийняти як базову і для фактурного стилю саксофона, роблячи відповідні поправки на дві обставини: 1) мелодичну природу цього інструменту, фактура якого є принципово монофонічною і може містити лише приховане багатоголосся, а також гармонічну фігурацію; 2) особливості імпровізаційного процесу, який відрізняється як від композиторського «результату», так і від виконавської «інтерпретації».

Для імпровізації на саксофоні особливо важлива його «фактурна інтонація» (М. Борисенко [4]) – ядро фактурного стилю як просторово-часового феномену, реально існуючого для сприйняття. Мова йде не про фактурне оформлення композиторської або імпровізаторської думки, а про свого роду фактурний ноумен – компонент музичного мислення, що виводить імпровізацію на рівень знакової системи з певними структурно-звуковими властивостями.

Якщо звернутися до наявних на сьогоднішній день визначень фактури в музиці, то в них можна виявити три тенденції, характерні для самого цього феномену та його застосувань у музикознавчому дискурсі. Першу з них позначимо як «просторово-конфігураційну», представлену в визначенні Є. Назайкінського: «Фактура в музиці – це художньо-доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [17, с. 73]. Для саксофонної фактури провідним компонентом є горизонталь, а вертикаль та глибина виступають лише як наслідки мелодичних процесів у їхньому сполученні з виконавською атрибутикою.

Другу тенденцію визначимо як «процесуально-динамічну», що відображено у визначенні Г. Ігнатченко: «Фактура є рухомою і з певною мірою інтенсивності видозмінюваною вертикально-просторовою координатою звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, яка взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» [11, с. 6]. Тут як домінують виступають одиниці горизонталі – «фактурні осередки» (Є. Назайкінський [17, с. 73]) або «фактурно-структурні компоненти» (Г. Ігнатченко [11, с. 7]), що мають відношення як до фактури, так і до синтаксису. У саксофонній імпровізації вони завжди присутні у вигляді інтоном (Ю. Барбан [3, с. 175]) – мотивів та фраз – цілісних структурно-фактурних утворень, що втілюють одну і ту ж образно-смыслову «деталь» створюваного імпровізатором звукового тексту.

Третю тенденцію в трактуванні музичної фактури можна позначити як «виконавську», представлену в визначенні В. Москаленко: «Фактура – художня цілісність у будові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» [15, с. 58]. Одиницею (елементом) виміру тут є лінія-голос, що розуміється у двох значеннях: 1) широкому – як художня цілісність, що несе в собі образи творця та виконавця музики, а в імпровізації – їх початковий симбіоз; 2) вузькому – як пласт фактури, компонент фактурної вертикалі. Для саксофонної джазової імпровізації суттєвими є обидва ці значення – метафоричне («голоси» імпровізатора та інструменту) та структурне (фак-





турні голоси, в даному випадку – приховані, що виникають в партії мелодичного інструменту).

Фактурний стиль джазового саксофону визначається, окрім наведених тут значень, виконавською атрибутикою – засобами «виконавського центру» (В. Холопова [28, с. 226]) – динамікою, артикуляцією, агогікою, спеціальними прийомами звуковидобування, що входять до фактурного стилю як композиції, так і імпровізації. Сюди відноситься, наприклад, такий типовий для джазу метро-ритмічний прийом, як фразування *off-beat* – зміщення акценту з першої і третьої на другу та четверту долі такту, що є протилежністю академічному *on-beat* і забезпечує особливу експресивність саксофонного саунду.

Продовжуючи розгляд особливостей фактури в саксофонній джазовій імпровізації, слід зупинитися на ще одному загальному моменті, що стосується питання дослідницької методології: а чи є взагалі фактура в джазовій імпровізації? З точки зору академічної теорії музики, орієнтованої на композицію, в імпровізаційних формах музикування фактура як така відсутня, оскільки вилучається її провідна ознака – обробка, обробка матеріалу, в якості якого виступає музична тканина (Є. Назайкінський [17, с. 74]).

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

Отже, під фактурою в джазі слід розуміти «організацію матеріально-конкретних звукових компонентів музичної тканини в їх просторово-процесуальному співвідношенні» (С. Давидов [7, с. 8]). Як бачимо, в цьому визначенні поєднуються вище наведені точки зору Є. Назайкінського, Г. Ігнатченка та В. Москаленка на фактуру в музиці, що зводяться до її розуміння як реально-просторового художньо-звукового феномену.

Якщо розглядати звукові компоненти музичної тканини в контексті фактурних стилів інструментів, то вимальовується досить чітка

загальна картина, яка визначається С. Давидовим як «фактуроутворення в джазі» [там само]. Автор має на увазі фортепіанний джаз, але запропонована ним класифікація трьох принципів організації фактури в джазовій імпровізації поширюється і на інші джазові фактурні стилі, зокрема, саксофонний.

Перший принцип, слідом за С. Давидовим, визначимо як «специфічний». Він базується на типових для того чи іншого інструменту інтонаційних формулах (найменших смислових одиниць тексту, за К. Руч'євською [22]), характерних в даному випадку для традиційного джазу, де вони і формувалися. Звідси і назва принципу – «специфічний», тобто характерний саме для джазу, його фактурного устрою.

Другий принцип визначається як «специфізований» і полягає в використанні ритмо-формул, що йдуть у генезі від фольклору або від інших музично-творчих видів ХХ століття (В. Конен [45]) і адаптуються в джазі.

Третій принцип визначається С. Давидовим [7, с. 9] як «трансдукційно-редукційний» і полягає в запозиченні джазовою практикою фактурних формул з академічної музичної літератури.

Фактурні формули, в свою чергу, розміщуються в часі, утворюючи «матеріальну частину» синтаксичного розгортання, для якого в джазі найбільше підходить термін «фактурно-структурні компоненти» (Г. Ігнатченко [11]), що позначають одиниці імпровізаційного тексту. Адже фактура в музиці, як і музична форма (синтаксис), знаходяться в процесі становлення (О. Лосев [13]), що відображується у мистецтві створення комбінацій звуків, розгорнутих у часі і утворюючих певний просторово-звуковий «ланцюжок подій», ніби семантичний «слід» (В. Медушевський [14]). Це відбивається через синтаксичну структуру, яку розуміють, виходячи з самого значення слова (лат. *syntax* – складання, координація, порядок), як складення тексту, в тому числі і музичного, з окремих одиниць (слів, інтонаційних формул), їх упорядкування та координація.

По відношенню до джазової імпровізації, зокрема, саксофонної, це означає, що вона «... по необхідності повинна інтуїтивно членуватися музикантом на відносно невеликі, але закінчені семантичні утворення (фрази, речення), перспективне планування побудови яких



було б для нього не складним» [3, с. 167]. Йдеться про одиниці першого масштабного рівня сприйняття форми (Є. Назайкінський [18]) – мотиви, невеликі фрази, які охоплюються слухом одразу (симультанно, ніби одномоментно). В утворенні таких структур точкою відліку є число «7», оскільки «обсяг оперативної пам'яті імпровізатора обмежує довжину таких побудов (фраз)  $7 + - 2$  тонами» [3, с. 167].

У роботі Д. Терентьєва музичний синтаксис в академічній композиції визначається як логіка причинно-наслідкових зв'язків, яка матеріалізується в звукових процесах, виявляється як «логіка очікування» [26, с. 9]. Автор зазначає, що найбільш наочно це проявляється в опозиції «стійкість-нестійкість», характер якої був історично мінливим [там само, с. 11]. Сфери прояву і пріоритетної дії цієї опозиції довгий час була ладогармонічна функціональність, що характерно і для традиційного джазу, який виріс на основі тонально-гармонічної системи мажору та мінору з поправками на блюзовий лад та інші форми ладової організації, що походять від фольклору і «третього» пласту.

Синтаксична опозиція «стійкість-нестійкість», завдяки своєму зв'язку з низкою життєвих процесів, в ході еволюції музичного мислення семантизувалася, тобто набувала рис знакової системи метарівня. Джаз не міг не відобразити ці процеси, в тому числі і у тому їх вигляді, який відноситься до розподілу музично-мовної стилістики на тональну (або домінантно-тональну), модальну, «антитональну» (якщо скористатися виразом І. Стравінського, який запропонував так називати атональність [25]).

Семантизація синтаксичних структур – типове для джазу як імпровізаційного мистецтва явище. Джазовий музикант, здійснюючи імпровізаційний процес по «неписаним» нормам-правилам фактурної розробки тематизму, в меншій мірі піклується про синтаксичні структури, звертаючи першочергову увагу на семантику використовуваних засобів, передусім, тих, які тісно пов'язаних з жанровістю.

Синтаксис тут виникає ніби постфактум, як результат руху фактурно-семантичних елементів і підпорядковується лише загальним законам музичного формоутворення, серед яких виділяється відома формула Х. Рімана «схожість – членує, відмінність – об'єднує» [21]. Традиційний джаз з його регламентованими гармонічно та структур-

но формами типу *A-A-B-A* укладається, в основному, до першої частини цієї формули, а сучасний джаз з його установками на стилістику *free* та *fusion* – до другої.

Аналогічні процеси спостерігаються і в музиці академічного пласту, в якому ще на межі XIX–XX століть (період народження джазу) виникла кризова ситуація, пов'язана з розширювальним розумінням опозиції «стійкість-нестійкість». У музиці XX століття, особливо в тих її пластах, де спостерігається відхід від практики ладотональної організації, синтаксис проявляється як «мінус-тяжіння», що означає в кінцевому підсумку створення нового семантичного поля, пов'язаного з «статичністю» як противагою «динамічності» гомофонного синтаксису (Д. Терентьев [26, с. 18]).

Джаз, головними розпізнавальними знаками якого виступають імпровізація та новий ритм (Е. Денисов [8]), з одного боку, є динамічним («нестійким») за своєю природою, з іншого боку, він виявляється статичним («стійким»), стандартизованим синтаксично. Цей парадокс криється в самому мистецтві імпровізації, де, за Ю. Барбаном [3, с. 167], в розгортанні музичної думки імпровізатора поєднуються етапи «планування» та «втілення». Перший з них, як правило, не усвідомлюється, а відразу ж входить до процесу «висловлювання», подібно до того, як мова (знання мови) передує і практично миттєво зливається з мовленням [там само].

Тут на першому плані опиняється комунікативна компетентність імпровізатора, в даному випадку, саксофоніста, який повинен досконало володіти «набором» ігрових навичок, а його техніка повинна бути «високо автоматичною», що в певній мірі регламентується правилами імпровізації, серед яких виділяються дві групи – конструктивні (базисні) та регуляторні [3, с. 168]. До першої групи входять такі, що забезпечують:

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



Друга група правил (регулятивних) включає, допоміжні засоби, необхідні для ефективного функціонування колективної імпровізації. Сюди входять: 1) маркування етапів імпровізації (початок, продовження, кінець); 2) інформація про зміну комунікативної ролі (хто є лідером, хто сублідером); 3) забезпечення взаєморозуміння між учасниками музичної інтеракції, для чого використовуються «псевдомовні» засоби – жести, кивки головою, рухи очей, вигуки тощо [3, с. 168].

Конструктивні (базисні) правила джазової імпровізації є, по суті, синтаксичними, якщо розуміти під синтаксисом комунікативну «логіку очікувань» [26, с. 18], яка семантизується за параметрами горизонталі та вертикалі, утворюючи систему мовно-мовленнєвих парадигм та синтагм джазового імпровізаційного тексту (йдеться про елементи фактурно-структурного рівня, а не про явища естетико-комунікативного порядку).

У джазології ці питання відносяться до категорії найменш розроблених. Окремі спостереження з цього приводу розосереджені в цілому ряді джерел. Зокрема, визначення поняття «синтагма джазу» знаходимо в роботі О. Воропасвої: «Стильова синтагма джазу – це сукупність стійких мовленнєвих норм, характерних для певного класу мовних парадигм і реалізованих засобами інноваційної комбінаторики на рівні індивідуального стилю або твору» [5, с. 7]. Тут зроблено акцент на стильовому факторі, відображенням якого є мовно-мовленнєвий, що означає синтагматику конкретного художнього зразка – джазового твору.

У вербальній мові синтагми означають наявність стійких словосполучень, що в екстраполяції на музичну мову дає групу мотивно-фразувальних утворень, якими оперує імпровізатор, зокрема, саксофоніст, в процесі створення-виконання імпровізаційного тексту. Мелодична природа саксофона робить особливо важливою синтагматичне групування («зчеплення») окремих мотивів-паттернів, що надає імпровізації семантико-синтаксичної цілісності.

Відзначимо, до того ж, що синтаксис джазової імпровізації, здійснюваної на музичному інструменті, в даному випадку, на саксофоні – особливий різновид інтонаційного структурування. Йдеться про відмінності в самому підході до інтонації і до інтонування, зо-

крема, про те, чи може інтонація структуруватися взагалі? Ставлячи це питання, М. Арановський [1, с. 85] порівнює підходи до інтонації Б. Асаф'єва [2] та Б. Яворського [30], відзначаючи, що для фольклорного та інших форм усного музикування більш характерним є втілення інтонації у вигляді структури «питання-відповідь», тобто, по Б. Яворському [29], у розумінні поспівки – найменшої одиниці музичного змісту.

У синтаксисі джазової імпровізації зливаються обидва підходи до інтонації та інтонування – процесуальний (безперервний) та структурний (дискретний). Це – характерна риса музичного синтаксису взагалі, що відображено в наступному визначенні: «Музичний синтаксис – система забезпечення безперервності та дискретності інтонаційного процесу на основі логіки причинно-наслідкових зв'язків» (Д. Терентьев [26, с. 9]). Стосовно до джазової імпровізації виділимо тут аспект часової дистанції від «причини» до «наслідку»: чим далі вони розташовані одне від одного, тим імпровізація є менш передбачуваною, навпаки.

Прикладом цьому можуть слугувати джазові стилі. В імпровізаціях-варіаціях на теми-стандарту в традиційному джазі синтаксис є більш передбачуваним, хоча форма цілого виявляється «відкритою» – до неї завжди можна додати ще один або кілька хорусів. У сучасному джазі з його опорою на модальність синтаксис постає як більш непередбачуваний – поряд з імпровізаціями-варіаціями (або ніби всередині них) тут можуть виникати контури таких композиційних структур, як рондо, соната, а також структурно-синтаксичні модуляції з утворенням нерегламентованих (змішаних та вільних) форм.

Характерний для традиційного джазу варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу в сучасних джазових імпровізаціях поєднується з мотивною розробкою, про що свідчить, зокрема, стилістика джазових фортепіанних імпровізацій Б. Мелдау, який написав навіть аналітичну роботу щодо особливостей тематичного розвитку в першій частині Сонати *f-moll op. 2* для фортепіано Л. ван Бетховена (С. Давидов [6, с. 424]).

В цілому ж синтагматика в джазі – це «... система дозволів та заборон на сполучення реальних сегментів імпровізації. Вся струк-



тура імпровізації (найважливіший носій музичної інформації) виступає як її синтагматичний план. Будь-якого роду комбінація елементів в тексті імпровізації відбувається на його синтагматичній осі» (Ю. Барбан [3, с. 169]).

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

Мовні (типові) та мовленнєві (нетипові) елементи в джазовій імпровізації при цьому можуть піддаватися стилістичному «зміщенню», коли перші (парадигми) шляхом нової комбінаторики переходять до синтагматичного плану [3, с. 169]. Як приклад тут можна навести випадок, коли імпровізатор-саксофоніст (або інший інструменталіст) після показу великої багато мотивної фрази розділяє її в подальшому на сегменти, поєднуючи їх урізних варіантах комбінаторики – від довільної перестановки мотивів по горизонталі до ракоходних інверсій в самих мотивах (вербальні аналоги останніх, що наводяться Ю. Барбаном – удар/руда або кіт/тік [там само]).

Боротьба «нормативності» та «анормативності» всередині джазового імпровізаційного твору надає йому «енергетичності» [3, с. 169], кажучи сучасною мовою – необхідного драйву, який змушує самого імпровізатора бути «в тонусі», а слухачів – в очікуванні подальших цікавих подій. Разом з тим джазова імпровізація не може не містити в собі елементів ЗФЗ – «загальних форм звучання», під якими розуміється доведене до автоматизму виконання «нейтрального» матеріалу, що утворює своєрідні «містки» (англ. *bridges*) між тематично і фактурно рельєфними секціями хорусів.

У саксофонній імпровізації такі «загальні місця», представлені відрізками гам, простими та секвентними повторами, арпеджіо, вільними речитативами тощо, часто виконують функцію випереджу-

вального (антиципуючого) значення: не фіксуючись на інтонаційних знахідках, імпровізатор під час таких «перепочинків» подумки прокладає шлях майбутнього розвитку музичної думки.

Як показує практика, той же імпровізатор-саксофоніст, причому, швидше інтуїтивно, ніж свідомо, будує фразу з декількох сегментів, яких в більшості випадків виявляється чотири (показ, повтор, кульмінація, завершення). Кульмінаційна точка, підкреслена ритмічно, динамічно, звуковисотно, припадає приблизно на середину третього сегменту, після чого слідує «заокруглення» у вигляді повернення до вихідного матеріалу. Така закономірність синтаксису відповідає його онтологічному базису у вигляді опозиції «стійкість-нестійкість», а в естетичному плані – «споглядальність-драматичність».

В теорії джазової імпровізації така закономірність характеризується як ступінь «свободи» або «не свободи» імпровізатора вже на першому етапі процесу: «Початкова заданість тонем та інтоном мовною компетенцією імпровізатора (і частково можливостями інструменту) ускладнює створення непередбаченої кодом інтономної парадигми (особливо в традиційному джазі)» [3, с. 171].

Виділяючи інтоному в якості мінімальної смислорозпізнавальної одиниці джазового тексту, Ю. Барбан має на увазі не синтаксис як такий (одиницю структури тексту), а скоріше суб'єктивно-емоційний зміст, вкорінений у жанровості існуючих в слуховій свідомості джазмена інтонацій-парадигм – закріплених у повсякденній слуховій свідомості зворотів типу трихорд в кварті, відрізок гами, рух по звуках тризвуку (К. Рікман [20]).

На подібних зворотах часто будуються теми-стандарту в традиційному джазі, забезпечуючи комунікацію імпровізаторів та слухачів в рамках його «реалістичних» парадигм (О. Соловйов [23]). У новітньому джазі подібні елементи піддаються селекції, навіть вилучаються з тексту як «банальні», замінюються розгорнутими інтонаціями-синтагмами, в яких «відмінність між мотивом та фразою зводиться лише до різниці в тривалості» [3, с. 171]. Найбільша ж свобода імпровізатора-джазмена виникає у галузі сполучуваності «фраз і надфразових синтаксичних побудов (композиційний план імпровізації)» [там само].





У його створенні опосередковано бере участь і сам інструмент, на якому здійснюється імпровізаційний процес. Зокрема, мелодичні аерофони, до групи яких входить саксофон, є тісно пов'язаними з виконавським апаратом імпровізатора через дихання, амбушур, що накладає свій відбиток на розміри фраз та мотивів, градації динаміки, характер звучання штрихів. Це доповнюється ще й специфікою джазового саксофонного звуковидобування та звуковедення, що можна простежити лише на конкретних прикладах.

**Висновки.** Отже, джазова саксофонна імпровізація є багаторівневим явищем, у якому слід враховувати всі три його складові. Найзагальнішою тут є «імпровізація», закони якої керують усім процесом мислення музиканта, який виступає у ролі творця та виконавця художнього тексту одночасно. На рівні складової «джазова» виникає специфікація, що стосується ознак різних джазових стилів, насамперед, у їхньому родовому розподілі на «традиційний» та «сучасний». Третя складова – «саксофонна» – виступає як специфічна і реалізується у параметрах фактури (включно з її виконавською атрибутикою) та синтаксису (останній розуміється як у планісемантизації, так і у сенсі фразування в умовах тих чи інших форм-структур). Особливого значення тут набуває інструмент, на якому здійснюється імпровізація, його темброво-акустичні та образно-семантичні характеристики. Саксофон стає повноцінним учасником процесу імпровізування, суттєво впливаючи на його фактурно-синтаксичну побудову, а через неї – на художньо-образний зміст. Ці загальні установки потребують унаочнення на прикладі тих чи інших персональних джазових саксофонних стилів, що і складає **перспективи подальших досліджень** заявленої в даній статті теми.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. (1984). Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, № 12. С. 80–87.
2. Асафьев, Б. В. (1971). Музыкальная форма как процесс. Б. Асафьев. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 376 с.
3. Барбан, Е. (1987). Джазовая импровизация (к проблеме построения теории). Ефим Барбан. Советский джаз: проблемы, события, масте-

- ра [сб. ст.]. сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. М., С. 162–183.
4. Борисенко, М. Ю. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 17 с.
  5. Воропаєва, О. В. (2009). Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі. (Автореф. дис. канд. мистецтвознав.). В. Воропаєва; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19 с.
  6. Давыдов, С. П. (2014). Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 40. С. 417–437.
  7. Давыдов, С. П. (2015). Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
  8. Денисов, Э. (1986). Джаз новая музыка. Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторские техники. Э. Денисов. М., С. 328–335.
  9. Жерздев, О. В. (2011). Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18 с.
  10. Иванов, В. Д. (1990). Саксофон: популярный очерк. М.: Музыка, 64 с.
  11. Игнатченко, Г. И. (1984). О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов). (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Игнатченко Георгий Игоревич. Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. Киев, 17 с.
  12. Конен, В. (1975). Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке*. М., С. 427–468.
  13. Лосев, А. Ф. (1990). Основной вопрос философии музыки. А. Ф. Лосев. Советская музыка, № 12, М., «Советский композитор», С. 66–69.
  14. Медушевский, В. (1976). О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 255 с.
  15. Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, Вип. 7. С. 56–65.



16. Назайкинский, Е. В. (1988). Звуковой мир музыки. Е. Назайкинский. М.: Музыка, 256 с.
17. Назайкинский, Е. В. (1982). Логика музыкальной композиции. Е. В. Назайкинский. М.: Музыка, 319 с.
18. Назайкинский, Е. (1972). О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 383 с.
19. Онеггер, А. (1985). О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 216 с.
20. Рікман, К. Г. (2003). Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). К. Г. Рікман; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17 с.
21. Риман, Г. (1896). Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг. П. Юргенсон, 1531, [2] с.
22. Ручьевская, Е. А. (1975). Интонационный кризис и проблема переинтонирования. Е. Ручьевская. Совет. музыка, № 5. С. 129–134.
23. Соловьев, А. (1990). Парадигмы джаза. А. Соловьев. Совет. музыка, № 7. С. 45–52.
24. Степурко, О. (2006). Скэтимпровизация: учебник. М.: Камертон, 78 с.
25. Стравинский, И. (1971). Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Игорь Стравинский; [пер. с англ. В. А. Липник, ред. пер. Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина]. Л.: Музыка, 414 с.
26. Терентьев, Д. Г. (1983). Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессиональной музыки XVIII–XX веков) (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Терентьев Дмитрий Григорьевич. Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 23 с.
27. Федорченко, О. С. (2014). Феномен вокальної імпровізації в джазі (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 15 с.
28. Холопова, В. Н. (2000). Музыка как вид искусства: учеб. пособие. В. Н. Холопова. СПб.: Лань, 320 с.
29. Яворский, Б. (1962). Восприятие ладовых мелодических построений. Сборники экспериментально-психологических исследований. Л., Вып. 1. С. 46–90.
30. Яворский, Б. (1908). Стрoение музыкальной речи: Материалы и заметки. В 3 ч. Ч. 2. М.: Тип. Г. Аралова, 165 с.

## REFERENCE

1. Aranovskij, M. G. (1984). Intonacziya, otnoshenie, proczess [Intonation, attitude, process]. *Sovetskaya muzy`ka*, # 12. S. 80–87.
2. Asaf`ev, B. V. (1971). *Muzy`kal`naya forma kakproczess* [Musical form as a process]. B. Asaf`ev. L.: *Muzy`ka*, Leningr. otd-nie, 376 s.
3. Barban, E. (1987). *Dzhazovaya improvizacziya (k probleme postroeniya teorii)* [Jazz improvisation (to the problem of theory construction)]. Efim Barban. *Sovetskij dzhaz: problemy`, soby`tiya, mastera* [sb. st.], sost. i red. Aleksandr Medvedev, Ol`ga Medvedeva. M., S. 162–183.
4. Borisenko, M. Yu. (2005). *Zhanr transkripczi`yi v sistemì i`ndivi`dual`nogo kompozitors`kogo stilyu* [Transcription genre in the system of individual composer style]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 17 s.
5. Voropayeva, O. V. (2009). *Dzhazzi`ngyak formavzayemodi`yiakademi`chnogo ta «tret`ego» plasti`v u dzhazi`* [Jazzing yak form of interaction between academic and “third” layers in jazz]. (Avtoref. dis. kand. mistecztvoznav.). O. V. Voropayeva. Khark. nacz. un-t mistecztv i`m. I. P. Kotlyarevskogo. Kharki`v, 19 s.
6. Davy`dov, S. P. (2014). *Speczifika pianisticheskogo stilya Bre`da Meldau* [The specifics of Brad Meldau’s pianistic style: an experience in analyzing the art of jazz improvisation]: opy`t analiza iskusstva dzhazovoj improvizaczii. *Problemi vzayemodi`yi mistecztva, pedagogi`ki ta teori`yii` praktikiosvi`ti: zb. nauk. st. Kharki`v. nacz. un-t mistecz. i`m. I. P. Kotlyarevskogo*. Kharki`v, Vip. 40. S. 417–437.
7. Davidov, S. P. (2015). *Fakturna organi`zaczi`ya dzhazovogo tvorù (na materi`ali` fortepi`annogo mistecztva)* [Factual organization of jazz music (based on materials of piano music)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 20 s.
8. Denisov, E`. (1986). *Dzhaz novaya muzy`ka* [Jazz new music]. E`. Dinisov. *Sovremennaya muzy`ka i problemy` e`volyuczii kompozitorskie tekhniki*. E`. Dinisov. M., S. 328–335.
9. Zherzdyev, O. V. (2011). *Speczifi`ka fakturi u muziczi` dlyas hestistrunnoyi (klasichnoyi) gi`tari solo* [The specifics of the texture of the music for a six-string (classical) guitar solo]. (Avtoref. dis... kand. mistecztvoznavstva). Oleksi`j Volodimirovich Zherzdyev. Khark. nacz. un-t mistecztv i`m. I. P. Kotlyarevskogo. Kharki`v, 18 s.



10. Ivanov, V. D. (1990). Saksofon: populyarny`j ocherk [Saxophone: Popular Essay]. V. D. Ivanov. M.: Muzy`ka, 64 s.
11. Ignatchenko, G. I. (1984). O dinamichestkikh processakh v muzy`kal`noj fakture (na primere proizvedenij ukrainskikh sovetskikh avtorov) [About dynamic processes in musical texture (on the example of works of Ukrainian Soviet authors)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Ignatchenko Georgij Igorevich; In-t iskusstvovoznavstva, fol`klora i e`tnografii im. M. T. Ril`s`kogo. Kiev, 17 s.
12. Konen, V. (1975). Muzy`kal`no-tvorcheskie vidy` XX veka: (k postanovke problemy`) [Musical and creative types of the XX century: (to the problem statement)]. V. Dzh. Konen. E`tyudy` o zarubezhnoj muzy`ke. V. Konen. M., S. 427–468.
13. Losev, A. F. (1990). Osnovnoj vopros filosofii muzy`ki [The main question of the philosophy of music]. A. F. Losev. Sovetskaya muzy`ka, # 12, M., «Sovetskij kompozitor», S. 66–69.
14. Medushevskij, V. (1976). O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzy`ki [About patterns and means of artistic influence of music]. M.: Muzy`ka, 255 s.
15. Moskalenko, V. G. (2000). Khudozhnya funkczii` ya fakturi (do viznachennya ponyattya) [Artistic function of the invoice (before the appointment of the witness)]. Nauk. vi`sn. nacz. muz. akad. Ukrainy i`m. P. I`. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 7. S. 56–65.
16. Nazajkinskij, E. V. (1988). Zvukovoj mir muzy`ki [The sound world of music]. E. Nazajkinskij. M.: Muzy`ka, 256 s.
17. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logika muzy`kal`noj kompozicii [The logic of musical composition]. E. V. Nazajkinskij. M.: Muzy`ka, 319 s.
18. Nazajkinskij, E. (1972). O psikhologii muzikal`nogo vospriyatiya [About psychologists of musical perception]. M.: Muzy`ka, 383 s.
19. Onegger, A. (1985). O muzy`kal`nom iskusstve [About musical art]. L.: Muzy`ka, 216 s.
20. Ri`kman, K. G. (2003). Ladoi`ntonaczi`jna situaczi`jni`st` v muziczi` suchasnikhukrayins`kikh kompozitori`v [Ladointonatsiyana situation in the music of contemporary Ukrainian composers]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvovoznavstva). K. G. Ri`kman; Nacz. muz. akad. Ukrainy i`m. P. I`. Chajkovs`kogo. Kiyiv, 17 s.

21. Riman, G. (1896). Muzy`kal`ny`j slovar` [Music Dictionary], per. s 5-go nem. izd. B. Yurgensona; pod red. Yu. E`ngelya. M.; Lejpczig: P. Yurgenson, 1531, [2] s.
22. Ruch`evskaya, E. A. (1975). Intonacziorny`j krizis i problema pereintonirovaniya [Intonation crisis and the problem of reintonation]. E. Ruch`evskaya. Sovet. muzy`ka, # 5. S. 129–134.
23. Solov`ev, A. (1990). Paradigmy` dzhaza [Jazz paradigms]. A. Solov`ev. Sovet. muzy`ka, S. 45–52.
24. Stepurko, O. (2006). Ske`timprovizacziya: uchebnik [Scat improvisation: tutorial]. M.: Kamerton, 78 s.
25. Stravinskij, I. (1971). Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. Kommentarii [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Igor`Stravinskij; [per. s angl. V. A. Lipnik, red. per. G. A. Orlova; poslesl. iobshh. red. M. S. Druskina]. L.: Muzy`ka, 414 s.
26. Terent`ev, D. G. (1983). Vzaimovliyanie muzikal`nogo sintaksisa i semantiki (namateriale evropejskoj professional`noj muzy`ki XVIII–XX vekov) [The mutual influence of musical syntax and semantics (based on the material of European professional music of the 18th–20th centuries)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Terent`ev Dmitrij Grigor`evich. Kievskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Kiev, 23 s.
27. Fedorchenko, O. S. (2014). Fenomen vokal`noyi i`mprovi`zaczi`yi v dzhazi` [The phenomenon of vocal empowerment in jazz]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 15 s.
28. Kholopova, V. N. (2000). Muzy`ka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form]. V. N. Kholopova. SPb.: Lan`, 320 s.
29. Yavorskij, B. (1962). Vospriyatie ladovy`kh melodicheskikh postroenij [Perception of modal melodic constructions]. Sbornik ie`ksperimental`no-psikhologicheskikh issledovanij. L., Vy`p. 1. S. 46–90.
30. Yavorskij, B. (1908). Stroenie muzy`kal`noj rechi: Materialy` i zametki [The structure of musical speech: Materials and notes]. V 3 ch. Ch. 2. M.: Tip. G. Aralova, 165 s.

*Стаття надійшла до редакції 26.11.2019 р.*