

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ОЛЕНДАРЬОВ Вадим Миколайович

ВІТЧИЗНЯНИЙ ДЖАЗ ТА ПРОБЛЕМА СТИЛЮ

Спеціальність 17.00.02 - Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ - 1995



00778077 (-)

Дисертація є рукописом.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики
Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського.

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства
Іван Арсенійович КОТЛЯРЕВСЬКИЙ

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства
Антон Іванович МУХА
кандидат мистецтвознавства
Олександр Вікторович СОКОЛ

Провідна організація - Харківський державний
інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського

Захист відбудеться "21" червня 1994 р. о
15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 092.
І4.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня
кандидата наук у Київській державній консерваторії ім.П.І.Чай-
ковського /252001, Київ - І, вул.К.Маркса 1/3, II поверх, ауд.36/.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Київської
державної консерваторії ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розісланий 19 травня 1995 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

Мол.
І.М.КОХАНИК

Актуальність дослідження. В сучасній культурі чільне місце посідає масова музика, однак рівень її вивчення далекий від достатнього. Більшість праць має узагальнений і критичний характер. Виходячи з цієї обставини доцільно зосередитись на розгляді окремих різновидів масової музики, зокрема, джазу. Останній нараховує майже столітню історію, але й зараз інколи вважається випадковим явищем у вітчизняній культурі. Тому головна мета дисертації полягає у визначенні закономірностей функціонування цього жанру в нашій країні. Для її досягнення необхідно вирішити наступні основні завдання:

- а/ намітити змістовну спрямованість жанру в зв'язку з побутуванням в різних культурах - американській та вітчизняній;
- б/ з'ясувати принципи організації музично-виражальних засобів у джазі;
- в/ проаналізувати практику вітчизняних ансамблів 60 - 80-х років - у період значного підвищення рівня музикування з метою виявлення яскравих у стильовому відношенні колективів та визначення властивих їм рис.

Методологія дослідження. Філософсько-естетичними засадами дисертації стали роботи І.Блауберга, І.Волкова, Є.Володіна, С.Гольдентріхта, А.Лілова, М.Перфіл'єва, С.Рапопорта, В.Садовського, Б.Юдіна та ін. Крім прийому взаємозв'язку з ними розглядалися положення з фундаментальних музикознавчих праць Н.Горюхіної, Ю.Келдиша, В.Конен, І.Котляревського, Л.Мазеля, В.Медушевського, Є.Назайкінського, А.Сохора тощо. Також використано деякі думки про специфіку естрадної музики і джазу, викладені в роботах О.Баташева, С.Гершуні, Д.Колієра, О.Конікова, С.Куз-

нецова, У.Сарджента.

Наукова новизна дослідження. Дана дисертація - одна з перших, присвячених вітчизняному джазові. Вона передбачає:

- а/ докладний розгляд сучасної ансамблевої практики;
- б/ опрацювання відповідної методики аналізу;
- в/ кристалізацію термінологічного апарату;
- г/ висування низки принципових положень, що стосуються питань змісту та форми в джазі й оприятимуть, на думку автора, поглибленню уявлень про даний жанр.

Теоретична значимість роботи полягає в розширенні сучасних знань в галузі джазу, ширше - масової музики.

Практична цінність дисертації в тому, що її результати можуть бути використані при розробці теоретичних та історичних навчальних курсів, розрахованих на естрадних музикантів. Деякі розділи становлять спеціальний інтерес для композиторів та виконавців академічної орієнтації - в зв'язку з типовим характером жанрової міграції.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедр теорії музики Донецької та Київської державних консерваторій, наукових всесоюзних та республіканських конференціях. Матеріали дослідження систематично використовуються автором в лекціях на факультетах підвищення кваліфікації для викладачів музичних шкіл та училищ, а також у навчальних курсах для естрадної спеціалізації в Донецькій державній консерваторії ім.Прокоф'єва та Донецькому державному училищі.

Структура дисертації. Дисертація складається з вступу, трьох глав /19 розділів/, закінчення, бібліографії, нотографії, дискографії. Загальний обсяг 193 сторінки, бібліографія 369

найменувань, 2 таблиці, 28 нотних прикладів, 24 схеми.

ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується вибір та актуальність теми дисертації, накреслено тло для її розгляду – проблему жанрової міграції. Спираючись на результати її вирішення в працях Ю.Келдиша, А.Сохора уточнюються передумови, необхідні для появи музичного різновиду в іншій культурі /крізь призму запропонованого поняття "жанрове поле"/ та логіку його подальшого розвитку/ від копіювання через створення аналогу до оригіналу/. Далі обговорюється мета та коло завдань, шляхи їх вирішення, накреслюються можливі перспективи використання результатів роботи.

Глава I. Про змістовну спрямованість джазу в американській та вітчизняній музичних культурах включає три розділи. В першому розглядаються методологічні засади дослідження. Фундаментальним є положення про відображальну сутність мистецтва, котре обумовлює наступний розгляд "об'єктів" та "предмету" відображення за дедуктивним принципом – від загального до часткового, від семантики мистецтва в цілому до емоційного змісту жанру. Такій поступовій конкретизації відповідає переміщення центру уваги з праць філософсько-естетичних /С.Володіна, С.Гольдентріхта, О.Лілова, С.Рапопорта/ на власне музикознавчі /Н.Горьхіної, В.Конен, В.Медушевського, А.Сохора/. Плідність такого підходу має підтвердити аналіз "жанрового поля" джазу у ключовий момент його виникнення й становлення в різних музичних культурах.

Другий розділ присвячено розгляду закономірностей формування жанрового поля джазу в американській музиці. На час появи джазу в американській музичній культурі відбуваються істотні зміни, пов'язані з її урбанізацією /переміщенням центрів

культури в мегаполісі/, професіоналізацією/ зміною статусу музикантів/ та інструменталізацією /посиленням ролі інструментального начала у вокальних жанрах, зростанням кількості орієнтованих на оркестр різновидів/. Дані тенденції найяскравіше виявили себе в афро-американських жанрах, що поступово зайняли провідне місце в культурі США. Одночасно розширилась легкочанрова система і, відповідно, зросла потреба в узагальнювочому різновиді. Саме його функції перебирає на себе джаз. Об'єднуючі потенції останнього по відношенню до попередників /вуличних, опереткових, робочих пісень, блюзу, регтайму, спірічуелу тощо/ добре відомі, але переважно в мовному аспекті /Д.Колієр, У.Сарджент, С.Фінкелстайн, Г.Шулер/. Суто змістовний зв'язок залишився поза увагою. Разом з тим суперечлива семантика джазу безперечно обумовлена афро-американськими жанрами, орієнтованими на відображення пригнобленого становища негрів в тогочасному суспільстві, однак при певній свободі побутових відносин. Недявно, що саме побутові жанри стали відігравати ключову роль в музичній системі; набула поширення специфічна форма їх змісту, що вражала протиріччям між значимістю почуттів і перебільшеним, буденним характером висловлення, концентрацією на виключно одному почутті за умови його поліваріантного вираження. /Хрестоматійні приклади - менестрельна комедія та блюз/. Нарешті, досить часто зміна смислових відтінків і разом з тим замкнений характер руху: від усвідомлення власного безправ'я до висловлення протесту з цього приводу, наступне відчуття його безглуздя і, як наслідок, - намагання "забутися у розвагах" з неминучим поверненням до первісного пригнобленого стану. Своєрідним є те, що кожне заперечення не абсолютне, а відносне, що залишає дещо від попереднього змісту нібито в "підтексті". Той чи інший

афро-американський жанр, як правило, підкреслював "свій" елемент, наприклад, кеуок - веселість з відтінком гротеску, а робочі пісні - відчуття пригніченості. Таке "обмеження" змістовного потенціалу жанру компенсувалось різномаяттям відтінків почуття. /Детальну їх систематику у межах блюзу подає В.Корнеп/. Послідовно змінюючи один одного, вони частково заперечують значення попередника. Цей принцип, на думку автора, й став засадничим в подальшій джазовій грі, поширившись з блюзової горизонталі на всю вертикально-горизонтальну площину джаз-банду.

У третьому розділі розглядаються закономірності формування жанрового поля джазу у вітчизняній музичній культурі. Загальновідомим фактом є поява джазу в СРСР на початку 20-х років /О.Баташев, М.Мінх, Г.Терпіловський/. Сама ж потреба в узагальнюючому в межах масової музики жанрі мала з'явитись раніше, оскільки діяли аналогічні американській музиці тенденції. До першої світової війни намітився і широкий жанровий діапазон /І.Нест"єв/. Після революції він почав помітно змінюватись під впливом нових ідеологічних настанов, що прискорило виникнення "об'єднувчого" жанру. У відображальному аспекті він мав значно відрізнятись від заокеанського аналога, оскільки побутові відносини мусили відійти на другий план перед "величчю державного будівництва" і стати тотожними іншим формам соціального буття. Передбачалось, що в змістовному плані будуть співпадати і різні види мистецтва, зокрема, музичного. Широко відомі офіційні вимоги художнього відображення "соціального оптимізму", радощів, веселощів, як абсолютних доміант в емоційному строї суспільства /Дм.Молдавський, С.Уварова/. Дійсність же підтвердила необхідність широкої емоційної гами, адекватної численним потребам людей. Відповідно різноманітними мають бути і форми

вираження почуттів. Одна з них, досить поширена, характеризується незмінністю та тривалістю - з умовним поділом на "етапи розвитку" почуття. /Можна говорити про її традиції у дореволюційній естраді/. Близька їй форма демонструє посилення початкового настрою. Це своєрідне "драматургічне крещендо"/. Третій різновид емоційного стану пов'язаний з певною трансформацією структури змісту шляхом зміни співвідношення елементів, а також часткової заміни новими. Перші два типи емоційного стану поширені в естрадній - вокальній та інструментальній - музиці. Третій став засадничим у джазі. Він репрезентує "прабатьківщину" і може вважатись істотним внеском у вітчизняну культуру, на жаль, ще й досі до кінця не усвідомленим, - на відміну від мовного аспекту впливу американського джазу.

Глава II. Музично-виражальні засоби джазу та принципи

Їх організації

В літературі, зокрема, американській, вони розглядалися неодноразово, але, як правило, з акцентом на окремих засобах у нерозривному зв'язку психічного, фізіологічного та музично - технологічного аспектів творчого процесу. Тому мета цієї глави полягає в систематизації та уточненні існуючих поглядів за допомогою надбань вітчизняної науки. Об'єктом аналізу стають ладова, ритмічна, структурна та інтонаційна організації.

Засади ладової організації джазу, яким присвячено другий розділ цієї глави, обумовлені впливом давніх фольклорних систем афро-американського походження та більш сучасних європейських. Про це свідчить звуковий склад організації, котрий поєднує чітко визначені за висотою та відносні тони. Перші становлять основу звукоряду /пентатоніку/, доповнену лабільними /рухливими/ звуками /спочатку III, VII ступеннями, потім іншими/, що

призвело до 12-тоновості. Співвідношення між тонами звичайно розглядається крізь призму тяжіння нестійких звуків до одного центру, але, як вказує В.Конен, ще під час формування ладової організації джазу в надрах блюзу визначилися два центри. Подальша еволюція виявила тенденцію до їх збільшення та варіювання відстані між ними. /Мають місце кварта, квінти, терції, секунди, причому перші найпоширеніші./ Взаємозв'язок між ними досить сталий: нижня опора домінує над верхньою як по горизонталі, так і по вертикалі, але в різній мірі - залежно від місця в формі, стилісового напрямку музики, типу ладової системи тощо. Центри взаємодіють з нестійкими тонами у межах комплексу /акордового, монодичного, поліакордового, полімонодичного, мішаного/. Перехід від одного комплексу до іншого відбувається в основному частинами по "ладових рядках" /вертикальних компонентах системи/, зберігаючи високий рівень напруги на протязі всієї її дії.

В центрі уваги другого розділу /"Ритмічна організація"/ - метр. Спочатку виявлено характер його зв'язку з ритмічним малюнком, зокрема, між часткою та тривалістю звуку, визначеною точно або приблизно. /Окремо говориться про відповідне значення акцентів off-beat/. Специфіка цього зв'язку виявляється у порушенні метро-ритмічного узгодження, коли на сильній частці з'являється короткий звук, а на слабкій, навпаки, довгий. Часте повторення призводить до руйнування даного метру і виникнення нового - тотожного або контрастного. Тотожному властиві однакова з першим метром кількість тактів, часток, але інший за часом початок руху. /Різниця у формі презентації "метричних рядків", тобто вертикальних компонентів системи: суто ритмічні засоби - у нижніх, ритмо-мелодичні - у верхніх/. Контрастні ж метри різняться тривалістю базових осередків, кількістю часток. Генеза

тридольності у межах чотирьох — дольності - крізь амфібрахічність у широкому розумінні /Л.Мазель/ ритмоформули $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ та її варіантів. Співвідношення метрів у джазі таке: у нижніх рядках/ разом - нижня площина/ - головний, "реальний", у верхніх/ В.пл./ - побічний, "реалія" або "алюсія" /натяк/. Засоби виявлення різні: фонічні, тембральні якості інструментарія, ритмічні та мелодичні. Результатом застосування стає неоднакова ступінь яскравості базового осередку, тривалості дії метру. Під час еволюції жанру визначилися тенденції до руйнування головного метру Н.пл./ в авангардних течіях/ і навпаки, - його стабілізація у мейнстрімі /основній течії джазу/, а також зростання ролі побічних метрів у В.пл./ збільшення району дії, контрастності; різноманітність форм переходу/. Загальна логіка метричного розвитку /по вертикалі / - від синхронності до поліметрії/ через порушення метро-ритмічного узгодження/ з наступним поверненням.

У розділі третьому розглядається структурна організація. Кількість поширених у джазі форм обмежена: варіації, рондо, сюїта. Порівняно з академічною музикою вони мають деякі особливості, інколи настільки помітні, зокрема, у варіаціях, що виникає потреба уточнення назви. /Наприклад, пропонується поняття "варіаційно-імпровізаційної форми" з огляду на специфічний характер розвитку у середніх розділах, тотожні темі ладогармонічний план та тривалість звучання, але контрастні мелодіку, ритм, артикуляцію, фразування/. Суто структурні особливості більш яскраво виявляються у вертикальному ракурсі - у вигляді кількох "рядків" /площин/, за своєю будовою тотожних або контрастних. Н.пл. як правило, квадратна, симетрична. В.пл. в разі тотожності або співпадає з візаві /наприклад, в тематичних розділах/, або зміщена під певним кутом до неї /в третину чи поло-

вину такту - у диксиленді, мейнстрімі; в деяких випадках навіть у такт, про що свідчить гра Ч.Паркера на початку 40-х років/. Генетичні витoki цього явища - у регтаймі та блюзі. Контрастний тип В.пл. орієнтований на асиметричну будову з певним випередженням Н.пл. Різні стильові течії, починаючи з бі боу, свідчать про його багатоваріантність. У деяких авангардних течіях помітна тенденція до асиметрії Н.пл.

В інтонаційній організації /розділ четвертий/, з одного боку, спостерігається зменшення - порівняно з європейською практикою - ролі "основних" засобів /ладу, ритму, структури/, наслідком чого є типізація, ставка на кліше /Берендт/ і, відповідно, - певна незмінність інтонаційного процесу. З другого боку, посилюється значення "побічних" /артикуляції, тембру, особливостей звукоутворення/, більш індивідуалізованих і спрямованих на виявлення найдрібніших відтінків. Більшість засобів мають суперечливий характер. /Як приклад, одночасність дії ритму на розподіл та інтеграцію в Funky /. Співвідношення засобів хитке, мобільне. Воно залежить від кількості засобів, їхньої ролі в даній ситуації або системі взагалі, манери музикування, стилістики течії і т.ін. Можна виявити наступні типи співвідношення: 1/ один засіб протидіє іншим, 2/ між ними - певна рівновага, 3/ існують кілька шарів зв'язку між засобами, а загалом - складна, перехресна форма. Ці типи обумовлюють різний вигляд інтонаційного процесу. В першому випадку тільки помічається його розчленування; в другому воно більш помітне, але структура має ще "неподільний" вигляд. Третій тип співвідношення розділяє форму - чітко і однозначно /при синхронності засобів/ або багатоваріантно /при несинхронній їх дії/. Так в темі Miss Lucy мелодичний малюнок, звуковисотність вказують на трьохелементність мотиву, а ритм і лад - на двохелементність. Прояв цих

співвідношень спостерігаємо на різних масштабних рівнях, але особливо чітко - на мікрорівні. В центр уваги потрапляють найдрібніші семантичні одиниці - імпульси. Оцінюючи їх крізь призму асаф"євських принципів, треба вказати на домінування тотожних елементів над контрастними завдяки багатоваріантності, спрямованій на посилення первісних якостей або часткову їх втрату. Далі розглядаються типи взаємодії у межах мотивів: двочастинних /а+а/, тричастинних /а+в+а, а+в+с/, мішаного типу / $\frac{A+B}{a+b+c}$ /. Останній варіант демонструє зародження певної змістовної "спрямованості" інтонаційного руху на чималій площині. Таким чином виникає більш масштабний рівень семантики, котрий поряд з імпульсним розглядається на прикладі творчості вітчизняних митців.

Глава III. Вітчизняний джаз 60 - 80-х років.

В центрі уваги знаходиться ансамблева форма музикування, найбільш поширена в цей час. Серед колективів виділяємо під керівництвом І.Бриля, "Алегро" під керівництвом М.Левіновського та "Каданс" під керівництвом Г.Лук"янова за олідучими критеріями: високий художній рівень на протязі тривалого часу, орієнтація на кращі джазові традиції, значний суспільний резонанс /платівки, касети, ноти, преса/.

Третій розділ присвячено вивченню стилістики ансамблів під керівництвом І.Бриля.

Для ладової організації характерна багатоваріантність складу /від 2 до 12 звуків залежно від жанрово-стильової орієнтації твору, наприклад, пентатоніка, тетракорди у композиції "В народном духе" або дванадцятитоновість "Баллади"/, традиційне для джазу виявлення опорних тонів за допомогою різних засобів /ладових, метроритмічних, мелодичних/, сполука двох опор на кварто-квінтової відстані /у монодійно-гармонічному ладі/, кварто-квінтової і

секундовій /у гармонічному/, різні форми об'єднання з неопорними тонами /монодичні - "В народном духе", акордові - "Баллада", гомофонно-гармонічні - "Движение"/. Зміна співвідношень опор розглядається як один з головних факторів розвитку ладу. Слідуючим рівнем є співвідношення типів, наприклад, монодійно-гармонічного з гармонічним в к. "Движение" / та тональностей /на перший план виходять кварто-квінтові та секундові їх співвідношення/.

Ритмічна організація, аналогічно до ладової, має різноманітне коріння: регтаймове в композиції "Движение" - через співвідношення стоп, порушення головного метру /ГМ/, виникнення побічного метру /ПМ/ в кінці будови; модерне в "Балладі" - через протиставлення метричної регулярності та поліметрії; фольклорне в композиції "В народном духе" - у вигляді перемінної метрики. Один з основних показників ритму - співвідношення метричних рядків. По горизонталі мають місце як ідентичні за тривалістю частки метру, так і різні /"дуольний" та "тріольний"/, як тотожні за кількістю часток / $4 + 4$ прискорючий $4/4$ /, так і контрастні / $4 + 3/4$ /. Перехід від одного метру до іншого відбувається двома способами: а/ порівняно довго шляхом одно- чи кількарязового порушення ГМ, б/швидко як безпосереднє їхнє опівставлення. Для створення рівноваги І.Бріль застосовує часту зміну - арегулярну /"В народном духе"/ та регулярну /"Балканський орнамент"/. Парне повторення різних метрів утворює складний варіант: симетричний / $2/8 + 6/8$ - "В народном духе"/ або асиметричний / $4 + 3/4$ - "Балканський орнамент"/. По вертикалі І.Бріль робить наголос на опівставленні метрів, однакових за тривалістю часток, але різних за їх кількістю/ за принципом "три на чотири"/. Сполука тотожних за кількістю часток зустрічається значно рідше. В цілому

ж поліметрія сприймається як тимчасове відхилення. Інша справа, що таких відхилень багато і тому на порядку денному постає питання про спрямованість метричного розвитку на певних ділянках форми. Серед брилівських прийомів: а/ відхід від ГМ з наступним поверненням /по горизонталі/, б/ взаємовіддаленість або наближеність метричних рядків /по вертикалі/, в/ одночасність дії зойно згаданих засобів.

Базовою формою структурної організації І. Бриля є варіаційно-імпровізаційна. В останні роки вона динамізується шляхом поєднання з іншими структурними принципами, зокрема, тричастинністю репризного типу, що вступає як рел"єфна конструкція композиції з урівноваженими частинами /"Балканский орнамент", "Движение"/ замість форми, крайні розділи котрої виконують функцію тематичного обрамлення /"Ах, не растет трава", "В пути", "Наша самба"/. Спостерігається проникнення двочастинності в тематичні розділи у вигляді фольклорного за своїм походженням парного співставлення повільної пісні та швидкого танцю /"Балканский орнамент", "В народном духе"/. З більш складних форм репрезентовано куплетно-варіаційну /"В народном духе", "Уроки джава"/; з"являються ознаки й концентричної /"Балканский орнамент"/;

В інтонаційній організації, спочатку розглядається її мелодичний аспект /інтерваліка, типи руху, мелодичний малюнок/. Інтерваліка диференційована відповідно до місця у формі: в тематичних будовах коло інтервалів досить вузьке /від прими до квінти/, а в усіх інших розширюється до октави. Найчастіше зустрічаються секунда та терція, до яких додаються всі інші. Їх поєднання має різний характер: а/ односпрямований /в бік збільшення або зменшення розміру інтервалу/, б/ різноспрямований /з пе-

ріодичною або нерівномірною зміною/. Аналогічною різноманітністю відзначаються і типи мелодичного руху /ТМР/. Їх амплітуда - від репетицій, коливань, до складних, об'єднуючих багато звуків в гамо- або акордовоподібному русі. /Зсього II/. ТМР можуть змінювати один одного повільно, демонструючи збільшення або зменшення ключових інтервалів, або, навпаки, настільки швидко, що здаються лише ескізно наміченими. Різкий перехід від одного ТМР до другого звичайно відбувається на стику будов; поступова аміна - на будь-якому структурному рівні.

Не менш різноманітним в творчості І. Бриля виглядає мелодичний малюнок. Він репрезентований трьома основними типами /ТММ/: перебуванням на одному висотному рівні, односпрямованим - висхідним чи низхідним - рухом та об'єднуючою "хвилею". Їхнє чергування може відбуватись за "сюїтним" принципом /ТММ постійно оновлюються/ або "репризним", що передбачає повернення до одного з ТММ.

За жанровою традицією протиріччя у спрямованості мелодичних засобів посилюється за рахунок "побічних" засобів /артикуляції та ін./, внаслідок чого виникають різноманітні змістовні елементи. /Розглянуто питання їх рел'єфності, зв'язку з структурою, драматургічною ситуацією/. Далі аналізуються семантичні прогресії, засновані на повторенні одного імпульсу або поєднанні кількох, причому тотожність переважає контраст. Їхня спрямованість може бути різною: ствердження початкового імпульсу після часткового його заперечення чи посилення або перемінне підкреслення того чи іншого імпульсу без надання переваги жодному. Ці спрямованості діють на рівні мотиву, фрази.

Більш масштабні побудови демонструють або кількаразове відтворення певної спрямованості /"Балканский орнамент"/ або послідовність кількох різних /"Движение"/. Загальна ж картина виглядає таким чином. В композиції "Движение" репрезентований на початку конфлікт між "прагненням", "пориванням" та стриманим "наказом" постійно посилюється, досягаючи в кульмінації такої патетики, що повернення до первісного стану сприймається не як реальність, а її дзеркальне відображення - опомин. В розгорнутих композиціях подається кілька "ліній". Детальний аналіз "Балканского орнамента" демонструє їх відносну самостійність, певну свободу включення в інтонаційний процес, що обумовлює мозаїчну картину всього твору.

Розділ третій - стилістика ансамблю "Алегро" під керівництвом М. Левіновського.

Ладова організація має такі характеристики. Звуковий склад верхньої площини широкий - від 2 до 12 тонів. Із звукорядів найчастіше зустрічаються натуральний мінор, зменшений та блюзовий. Нижня площина завжди має максимальний склад, репрезентований, як правило, акордовою. Взаємодія між площинами обумовлюється співвідношенням опорних тонів, функціонально подібним до бразилівського: нижня опора - головна, верхня - підлегла. Але домінують інші інтервальні зв'язки - секундові. Загальний рух - від поліспорності до моноспорності /"Прелюдія-експромт", "Фантастический танец"/. Як протипоказ цієї складної вертикалі має виступити простий тональний план композиції.

У ритмічній організації для Н.п. характерне взаємодоповнення рядків у межах основного біту ⁴⁴. Верхні голоси тяжіють до автономності, маючи досить широкий діапазон метрів та форм їх показу. Логіка "життя" В.п. знайома - від головного метру,

синхронного з Н.пл., через його порушення до появи ознак побічного метру з послідуємим його закріпленням, але за умови наступного повернення до початку. Центральним елементом є виникнення ПМ і, відповідно, поліметрії /по вертикалі/. М.Левіновський застосовує два типи останньої. Перший поєднує ряди з однаковою тривалістю часток /за принципом "три на чотири"/, другий - з різною тривалістю /"дуоль на тріоль"/. Вони зустрічаються у різних місцях форми: другий - на початку та в кінці побудов, а перший - в середині /Як взірець - "Прелюдія - експромт"/.

У структурній організації згідно з традицією велику увагу приділено співвідношенню структур по вертикалі. Аналіз "Прелюдія - експромта" має продемонструвати їх гнучкий зв'язок залежно від умов інтонаційної форми - наближення чи віддалення. Однак є і поодинокі приклади тотожних будов /"Фантастический гонец"/. Обидва підходи до вертикалі реалізовані в різних музичних формах - простій тричастинній, складній тричастинній, концентричній, але здебільшого - варіаційно-імпровізаційній.

В інтонаційній організації інтервалами демонструє зв'язок з формою, подібний до брилівського: "вузькі" ходи - на початку побудов, "широкі" - в середині. Приближно так диференційовано і ТМР: складні зустрічаються переважно під час розгортання композицій, а на початку експонуються репетиції, коливання, трихорди. Але порівняно з І.Брилем більш чітко виглядає загальна спрямованість руху - від пісенних через декламації до моторних.

Вертикаль демонструє певну різницю між мелодикам В.пл. та Н.пл. - між перемінністю та стабільністю.

Згідно з жанровою традицією мелодика існує в тісному зв'язку з "побічними" засобами /артикуляцією, особливостями звукоутворення, тембром/, що надає їй специфічно амбівалентного

забарвлення і відповідно позначається на семантиці. Під час її аналізу було зосереджено увагу на загальній спрямованості розвитку змісту. Вона має хвилювий характер - "прагнення", "устремління" змінюються "відступом", "заспокоєнням" і потім повертаються знов /"Імпровізація"/. Ця спрямованість проявляється на різних масштабних рівнях. Іскравий зразок - "Прелюдія-експромт". При порівнянні з І.Брілем впадає в око перевага, що віддається М.Левіновським "прагненню", що надає "хвилі" більшої направленості. Тема сприймається як "оповідання". Середній же розділ демонструє картину поступового перетворення на активну дію шляхом підвищення ролі імпульсів типу "поривання", "заклик". Результати їх взаємодії з контрімпульсами стають зрозумілими на рівні великих фраз, тобто як певні "лінії розвитку". В цілому ж ситуація набуває драматичного характеру; розв'язання ж її означає тільки повернення до початкового стану. Розглянутий процес може відбуватися і в інших образних сферах - скерцозній, фантастичній /"Фантастический танец"/ або суто реальній, емоційно-стриманій /"Фантазия с - dur"/.

Розділ третій присвячено стилістиці ансамблю "Каданс" під керівництвом Г.Дук'янова.

Ледова організація має широкий звуковий склад, що реалізується у взаємодії з характером композиції, місцем у формі, жанровою природою теми і т.ін. Як приклад, - акцент на діатоніці в мелодіях грайливого типу і, відповідно, - хроматиці - у медитативній музиці. Відстані між опорами найрізноманітніші: кварта, квінта, терції, секунда. Перші превалюють в тематичних розділах, інші - в середині форми. Широкий вибір і форм поєднання з неопорними тонами /близько десяти/. Вони чергуються з принципом поступового збільшення відстані між опорами. Зворотний варіант зустрічається значно рідше. Послідовність

тональностей подібна до прогресій опорних тонів /ширше, ладових комплексів/ з загальною тенденцією до віддалення від головної тональності з послідуєм поверненням до неї /"Крестьянская свадьба", Квартет/.

З'ясування ролі метра у ритмічній організації розпочато з вивчення метричних стоп. Репрезентовано всі існуючі тридольні та чотиридольні варіанти, причому вони часто починаються з субчастки - як квазіваріант стоп. На їх засадах виникають ритмічні прогресії, побудовані на одній стопі, парному повторенні, зрушенні на частку чи її половину. Вони ж обумовлюють наближення до основного метру або відхід від нього. Оскільки останнє відбувається частіше, ГМ виглядає хитким. Його "розгойдування" може тривати досить довго /за рахунок варіювання стоп, контрастних їх змін/, після чого настає попередній метр або новий. Кількість різновидів останнього та форми прояву різноманітніші, ніж у І.Бриля та М.Левіновського. Н.пл. виглядає парадоксально, але типово для сучасного джазу - як "стійка нестійкість". В.пл. дає приклад частішої перемінності. З конкретних типів співвідношення між двома площинами описано П, що свідчить про максимально широку метричну базу творів Г.Мук'янова/ вірєць - "Крестьянская свадьба"/.

Діапазон використаних форм структурної організації надзвичайно широкий - від простої двочастинної до фуги. Центральне ж значення має варіаційно-імпровізаційна, про що свідчить її різноманітність. Варіюється кількість імпровізацій, їх послідовність, з'являються контрапункти, неодноразово повторюється тематичний матеріал /ознака рондальності/. Структура власне тем також різноманітна: блюзовий період, двічі повторений, двочастинна повторена, репризна, контрастна, проста тричастинна в скороченому або розширеному вигляді, складена. Засадицими тут є квадратні будови.

Лук"янов "ліквідує" їх монотонію за рахунок зрушень по відношенню одна до одної /по вертикалі/, різного ступеня рел"євності структурних рядків. Ці явища значно підсилюються в середніх частинах.

Серед широкого кола інтервалів, що складають інтонаційну організацію відзначаються секунди та терції. Інші ж приєднуються до них на ґрадістотажного або контрастного доповнення. Засадничі інтервали домінують у межах фрази чи речення. На великих ділянках форми більш помітні загальні тенденції співвідношення інтервалів, наприклад, поступове і невпинне розширення меліки /"Крестьянская свадьба", "Один в поле не воин"/. Уточнюють характер використання інтервалів ТМР, репрезентовані від репетиційного до діатонічного чи хроматичного руху по ступенях. /Всього близько 20/. Незалежно від міри поширеності вони діють на протязі певного часу - симетричне /по I-2тт./ в експозиційних розділах і асинхронно в середині твору, змінюючись за принципом "від простого до складного" або "хвильовим", весь час повертаючись до попередніх. Мелодичний малюнок також репрезентований великою кількістю різновидів, що демонструють різне співвідношення "підйомів" та "спадів". Їхній зв'язок з мелікою та ТМР відзначається синхронністю /в тематичних умовах/ або несинхронністю/ в середніх розділах/. Цікаво, що "побічні" засоби по-різному взаємодіють з мелодією: тембр, як правило, не змінюється на протязі тривалого часу, а артикуляція, навпаки, підкреслює майже кожен звук. Це допомагає максимально виявити імпульсну природу його інтонаційного матеріалу. По горизонталі Г.Лук"янов часто розміщує тотожні елементи; контрастні ж - як епізодичні "вставки" /"Композиция для белых клавиш", "Путь к Олимпу"/. Інша справа - вертикаль, взірць амбівалентної полісемантики з тенденцією до взаємовіддалення "лі-

ній розвитку". Таким чином основне навантаження приходить на вертикальні співвідношення, в чому й полягає особливість музики Г.Лук'янова.

Заклучення.

Аналогічний накресленому в III главі підхід до розв'язання стилізованої проблеми демонструють ансамблі під керівництвом Д.Голощокіна, Ю.Маркіна, І.Назарука, Гр.Файна, Л.Чижика ... Вони мають спільні засадничі принципи, але різняться формами їх прояву. У деяких інших - менше тотожного на засадничому рівні: так у ГТЧ /тріо у складі В.Ганеліна, В.Тарасова, В.Чекасіна/ домінують театральні принципи; "Арсенал" під керівництвом Ол.Козлова значно розширив жанрову базу свого матеріалу. В зв'язку з кількісною перевагою ансамблів першого типу досвід виходу на власний стиль, вироблений І.Брилем, М.Левіновським, Г.Лук'яновим, здається плідним. Виходячи з нього, звертаємо увагу на необхідність олідувчих передумов: наявності лідера, близькості до нього інших музикантів, якісного інструментарія, можливості регулярної концертної або студійної роботи, певного суспільного резонанса. Ці передумови у 70-80-ті роки опостерігались в певній мірі тільки у Москві та Ленінграді. "Провінція" тільки починає сприйматись у вигляді життєдайного жанрового середовища. Лише у другій половині 80-х років намітились деякі зміни: збільшилось коло лідерів, відбулося оновлення складу джазових ансамблів за рахунок самодіяльних митців і випускників музичних училищ. На жаль, у зв'язку зі зміною соціально-економічної ситуації не склалася апробована у світі мережа розважальних закладів /кафе, бари, клуби/. Не сформувалася і розгалужена аудіо-та відеоструктура.

до цих передумов треба додати власне музичні принципи, зокрема, тяжіння до асинхронної амбівалентної взаємодії засобів та адекватне йому співвідношення змістовних елементів. Оновлення ж піддаватиметься інтонаційний матеріал /за рахунок відкриття нових інтонаційних шарів - як ззовні, так і з середини вітчизняної культури/. Але плідною, як свідчить історичний досвід, буде його зміна за якимось одним параметром при збереженні інших або, припустимо, "інкрустація" типізованої мелодії окремими зворотами, що репрезентують іншу інтонаційну культуру. Відповідно, в семантиці бажано робити ставку на імпульсному рівні, чому сприяє сучасне розширення мініатюрних музичних форм у вигляді рекламних роликів, інтерлюдій в теле- та радіопередач із запозиченням конструктивних принципів з інших сфер.

Разом з тим в міркуваннях про перспективи еволюції жанру завжди має бути місце для *terra incognita*, що надасть бажаного відтінку свіжості та новизни.

Згідно теми дисертації опубліковані наступні роботи:

1. Понятіе "советский джаз" и проблема формирования национального стиля // Проблемы музыкальной культуры. - К. : Муз.Україна, 1989. -В.2. - С.65-76.
2. Про логіку інтонаційного процесу в джазі // Українське музикознавство. - К. : Муз.Україна, 1988.-№ 23. - С.79-86.
3. Про специфіку викладання музично-теоретичних дисциплін на естрадному факультеті // Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів. - Донецьк, 1993, Ч.П. - С.34-38.
4. Джаз в системі советської музикальної культури // Традиція и новаторство в музице: Тезиси докладов межресп. конференції.- Алма-Ата, 1980. - С.93-95.

5. Проблемы истории и современной практики джаза в учебных курсах : Тезисы докладов Всесоюз. конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта. - Тбилиси, 1980. - С.170-172.
6. Стилистические аспекты отечественного джазового музицирования 60-70-х годов // Задачи дальнейшего развития социалистической культуры и искусства в свете решений XXVI съезда КПСС. Тезисы докладов Респ. конференции. - Харьков, 1981. - С.136-138.

Олендарев В.Н. Отечественный джаз и проблема стиля. /Рукопись/.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 - музыкальное искусство. Киевская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, Киев, 1995.

Диссертация посвящена изучению закономерностей джаза в отечественной музыке. Вначале выясняются его возможности художественного отражения в американской и советской культурах. Затем исследуются музыкально-выразительные средства и типичные для них принципы. Основной объект их применения - отечественная ансамблевая практика 60-80-х годов; творчество Бриля, Левиновского, Лукьянова - в качестве примера их индивидуальной интерпретации.

Ключові слова: жанрове поле, амбівалентна взаємодія музично-виражальних засобів, драматургічний принцип "часткового заперечення".

The dissertation is devoted to study of jazz regularities at the native music. At first, jazz possibilities of artistic

reflection at american and soviet cultures. The musical means are explored and determined typical principles. Main object of application is native ensembles practice of 60-80 years. Briel's, Levinovsky's and Lookjenov's works are the examples of it's individual interpretation.

Main words: ground of genre, contradictory interaction of musical - expressive means, principle of detail's negation.

Підписано до друку 03.05.1995 р. Об.І.І, формат 6Сх84 І/16.
Друк офсетний. Тир. 100. Зам. 137. Безілатно.
ДОД УДПУ ім. Драгоманова, Київ. Пирогова, 9.

448250

AB 32.422

AB 32.422