

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ ТА ДЖАЗУ
КАДЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ**

Універсалізм творчості Вадима Неселовського

Магістерська робота
студента оркестрового факультету
Двигунова Олександра

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Давидов Сергій Петрович

Харків 2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Традиції універсалізму в контексті сучасної джазової музичної практики.....	7
1.1. Культурно-історичні виміри універсальної творчої особистості.....	7
1.2. Основні традиції та нові досягнення сучасного фортепіанного джазу.....	12
1.3. Композитор, композитор-імпровізатор, імпровізатор-інтерпретатор: парадигма мистецького поєднання типів художньої діяльності.....	25
Висновки до розділу 1	29
Розділ 2. Вадим Неселовський: параметри полівекторності творчої особистості.....	31
2.1. Творчий портрет.....	31
2.2. Специфіка індивідуального стилю.....	34
2.3. Форми імпровізаторської творчої діяльності.....	37
2.4. Композитор та аранжувальник.....	37
2.5. Педагог.....	40
Висновки до розділу 2	43
Розділ 3. Художньо-мистецькі аспекти інтерпретаційних концепцій В. Неселовського.....	45
3.1. Співставлення сольних авторських інтерпретацій твору В. Неселовського « <i>Spring Song</i> ».....	45
3.2. Порівняльний аналіз версій п'єси « <i>Almost December</i> »: в ракурсі ансамблевого та оркестрового виконання.....	56
Висновки до розділу 3.....	58
Висновки.....	60
Список використаних джерел.....	65
Додатки.....	71

Вступ

Актуальність теми. Історія фортепіанного джазового мистецтва налічує вже більше ста років та поєднує в собі велику кількість стилевих напрямків, течій та їх трансформацій, які продовжуються і по нині. Сучасний стан музично-художньої діяльності видатних джазових піаністів характеризується демонстрацією власних унікальних творчих концепцій.

Одним із яскравих представників фортепіанного джазу нашого часу є – Вадим Неселовській.

Творчий феномен цього видатного джазового піаніста сформований чотирма взаємопов'язаними складовими його високопрофесійної творчої діяльності:

- 1) композитор;
- 2) імпровізатор;
- 3) професійний аранжувальник;
- 4) педагог.

Неповторна творча індивідуальність музиканта виступає джерелом багатопланових мистецьких вимірів та унікальних художніх задумів, які проявляються у кожній зі сфер його діяльності. Причому на ниві *композиторської* діяльності він демонструє високий рівень професіоналізму та дивовижні за красою інтонаційні знахідки. А його *імпровізаторська* творчість відрізняється яскравою майстерністю (у тому числі й піаністичною виконавською) та має самобутню *інтерпретаторську* складову, яка вражає унікальним талантом винаходу чудових неординарних творчих концепцій трактування різнопланових музичних тем, які відносяться не тільки до джазового мистецтва або до інших музично-художніх систем, але й до власних винаходів. До того ж він достатньо продуктивно працює у якості *педагога* у престижному музичному закладі *Berklee College of Music*.

В цьому полягає найважливіший критерій творчого обдарування та багатогранності митця – ***універсалізм творчої особистості***.

Незважаючи на значну кількість досліджень сучасного фортепіанного мистецтва, творчість Вадима Неселовського (яка налічує вже більше 25-ти років) досі не отримала суттєвого науково обґрунтованого вивчення, що і обумовлює **актуальність** обраної теми.

Метою дослідження є усвідомлення і розкриття *універсалізму* творчої діяльності Вадима Неселовського в контексті сучасного фортепіанного джазового мистецтва.

○ **Задачі** дослідження обумовлені постановкою його мети:

- дослідити культурно-історичні виміри універсалізму творчої особистості;
- охарактеризувати основні тенденції розвитку фортепіанного джазу;
- зіставити поняття «композитор», «імпровізатор», «інтерпретатор» та «аранжувальник» у контексті джазової творчості;
- виявити та проаналізувати особливості індивідуального стилю В. Неселовського;
- дослідити багатопланову творчість В. Неселовського в усіх сферах його діяльності – в якості композитора, імпровізатора, аранжувальника та педагога.

Об'єкт дослідження – сучасне фортепіанне джазове мистецтво, його **предмет** – універсалізм творчої діяльності Вадима Неселовського.

Методи дослідження. Для комплексного розгляду зазначених проблем в ракурсі обраної теми, в магістерському дослідженні використано системно-структурний підхід, який спирається на наукові методи сучасного музикознавства:

- *історичний* – розкриває найважливіші параметри та динаміку становлення сучасного джазового мистецтва;
- *жанровий* – забезпечує формування когнітивних моделей дослідження музичної творчості в аспекті аналізу використання жанрового розмаїття;
- *стильовий* – виявляє параметри індивідуального творчого стилю В. Неселовського та їх співвідношення з історичними типовими стильовими тенденціями у європейській музичній практиці та у джазі;

- *інтерпретаційний* – дозволяє виявити своєрідність принципів імпровізаторського творчого мислення джазових музикантів у контексті креативного трактування чужого і власного музичного тематизму;
- *системний* – дає можливість розглядати джазове мистецтво як цілісне багатопланове музично-художнє явище;
- *аналітичний* – сприяє всебічному глибокому вивченню фактурно-тематичних особливостей формування звукового тексту музичних творів (з урахуванням специфіки комбінування композиторських та імпровізаторських типів творчості);
- *структурно-функціональний* – визначає принципи та способи формування музичного твору як художнього цілого у взаємозв'язку конструктивного та смислового концептів;
- *компаративний* – дозволяє провести порівняльний аналіз між різноплановими інтерпретаціями творів В. Неселовського самим автором;

Теоретична база. Концепція дослідження спирається на фундаментальні напрями сучасної музикології:

- основи поняття «художня інтерпретація» (М. Ю. Борисенко [3], І. Коновалова [9], Ю. В. Ніколаєвська [18-20], А. Хуторська [29], Л. В. Шаповалова [30]);
- джазологія як наука про становлення та функціонування джазу у світовому просторі (Р. Берлінер [33], Безпала С. С. [2], М. Грідлі [34], М. Лівайн [37], В. О. Лігус [12], В. О. У. Сарджент [39], Р. Ходсон [35], Д. Меггіл, П. Теннер [38], Т. Юрек [36]);
- дослідження джазового фортепіанного мистецтва ХХ століття (С. Давидов [7], В. Полянський [21,22], Б. Стецюк [25], А. Харенко [28]);
- феномен універсальної творчої особистості (В. Батанов [1], О. Коменда [8], Коновалова Ю. І. [9], Кригін О. І. [10]; К. Марків [15], Л. Шаповалова [30]).

Матеріалом дослідження слугує аудіо-записи сольних фортепіанних, ансамблевих та оркестрових творів В. Неселовського (в тому числі авторські інтерпретації творів «*Spring Song*» та «*Almost December*»).

Наукова новизна дослідження. Представлена робота являє собою один із перших досвідів наукового осягнення універсалізму творчості В. Неселовського в контексті сучасного фортепіанного джазового мистецтва.

Практична значимість одержаних результатів полягає у можливості широкого використання її положень і висновків у спеціальних дисциплінах для бакалаврів і магістрів джазових кафедр і відділів вищих навчальних закладів України: «Історія джазу», «Гармонія в джазі та імпровізація», «Джазовий ансамбль», «Джазовий оркестр» та загальних: «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія світової музики».

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження обговорювалися на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Структура дослідження. Робота складається із Вступу, двох Розділів, Висновку, Списку використаних джерел та Додатків.

РОЗДІЛ 1

ТРАДИЦІЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

1.1. Культурно-історичні виміри універсалізму творчої особистості

Універсалізм особистості – феномен, достатньо широко розповсюджений у світовому суспільстві. Він в усі часи наділявся особливим статусом і тим самим цікавив науковців з різноманітних галузей науки (філософія, історія, психологія, культурологія, педагогіка тощо). Особливо важливою (в контексті даного дослідження) є роль універсалізму в мистецтвознавчому дискурсі, а конкретно – функціонування багатогранності професійної реалізації творчого потенціалу митця-музиканта.

У широкому сенсі *універсалізм* розглядається в контексті його прояви в різних галузях людської діяльності, тобто не в сфері домінування тільки одної певної професії (як, наприклад, при аналізі полівекторності легендарної надзвичайно різнобічно талановитої постаті – Леонардо да Вінчі). Проте, категорія універсалізму використовується і у вузькому значенні, особливо, коли мова йде про приклади багатoproфільності у межах конкретної професійної діяльності, наприклад – музично-творчої. Як зазначає К. Марків, *універсалізм* – це «*різнобічність і всеосяжність знань, умінь, навичок в різних галузях науки, мистецтва, культури, <...> багатоаспектна компетентність в будь-якій одній сфері*» [15, С. 304]. При цьому дослідник вказує на взаємозалежність універсальної особистості та часу, в якому вона творить. Так, діяльність універсальної особистості може розглядатися як двигун процесу в різноманітних галузях науки, що і визначає вигляд епохи. В той же час, і сама епоха є тим необхідним середовищем для розвитку особистості.

На думку О. Коменди, творчою особистістю, що володіє універсалізмом слід вважати ту, яка *поєднує в собі не менш трьох видів діяльності* [8, С. 243]. До основних видів діяльності дослідниця відносить наступні: композиторська (статус якої є найвищим, оскільки найбільш відповідає вимогам, висунутих до

музиканта-творця), виконавська, музикознавча, музично-просвітницька та педагогічна. Провідною діяльністю О. Коменда вважає ту, яка відмічена особливою масштабністю та протяжністю, цінністю в очах як самого творця, так і його сучасників. Найчастіше, всередині провідної діяльності виникають нові види творчих взаємозв'язків, формуються нові творчі процеси.

В. Батанов також вказує, що подібний феномен характеризує нетипове для попередніх століть «поєднання активної творчо-практичної та теоретичної, педагогічної, державно-організаційної та інших форм діяльності» [1, С. 10]. За його думкою, універсалізм у відповідному ракурсі поєднання різних проявів творчої діяльності, своєрідно позначився й на композиторській продукції, оригінальній та багато в чому непередбачуваний в музичній практиці попередніх епох.

Однак, *універсалізм* слід розглядати не лише як сукупно-діяльний генезис, але і такий, що стосується загального характеру творчих рішень. В цьому відношенні усіх видатних митців можна віднести до універсалів, оскільки універсалізм пов'язаний з процесами співставлення, взаємодії та взаємовпливу в різних своїх творчих проявах.

Згідно з дослідженнями О. Коменди, в історичному контексті перші ознаки явища *універсалізму творчої особистості* відносяться до найдавніших часів і пов'язані з життєвою практикою первісної людини [8, С. 96]. Як зазначає дослідниця, окремі риси і властивості цього феномену спостерігаються не лише у нероздільному зв'язку співу, танцю, гри на найпростіших музичних інструментах, не лише у суміщенні в одній особі функцій автора і виконавця, але у неодмінній, принципово важливій пов'язаності будь-яких проявів творчого самовираження первісної людини з її безпосередньою життєвою практикою. Мається на увазі зв'язок із трудовими процесами та релігійними ритуалами.

Витоки універсалізму творчої особистості, характерні ознаки цього явища, відзначені печаттю свого часу, продовжують спостерігатися і у музичній культурі Стародавнього Світу. У мистецтві античності на зміну колективному аноніму приходить персоніфікована особистість, часто міфічна

або історична. Водночас, там і там прояви універсалізму творчої особистості є частковими і відзначені прикладним або синкретичним характером, обумовленим природним для того часу симбіозом поезії, музики та танцю чи різних дуальних комбінацій цих видів мистецтва.

У добу Середньовіччя прояви творчого універсалізму особистості зводилися до двох основних форм:

- 1) храмова практика (літургичні і паралітургичні жанри);
- 2) придворне і вуличне мистецтво.

Так, риси універсалізму творчої особистості були притаманні численним анонімним церковним музикантам-монахам, які нерідко поєднували в одній особі функції співака-хориста, регента, автора, редактора. Або ж ще одним прикладом можуть бути мандрівні музиканти, які співали, танцювали, грали на музичних інструментах, виступали як актори і як автори текстів та музики.

Згодом, у XVII-XVIII столітті сформувалась концепція *musica poetica* («музична майстерність»), що усвідомлювалась як «вміння на основі риторичної підготовки вибудувати складну метафору творчого самовираження» (11, С. 114). Саме поняття «музикант» в епоху Бароко поєднувало в собі майстерність *імпровізатора, композитора, віртуозного виконавця* на кількох музичних інструментах, *теоретика, педагога*, а також широку обізнаність в інших сферах мистецтва та основних галузях науки. Яскравим прикладом такого феномену є Й. С. Бах: геніальний композитор, неперевершений імпровізатор, віртуозний виконавець на органі, клавесині, клавикорді, скрипці, альті, а також – диригент і педагог. Митець володів латинською, грецькою мовами, читав в оригіналах твори відомих філософів, вивчав риторику та математику.

В той час творча різнобічність музикантів давалася взнаки безпосередньо у виконавській-ігровій практиці музиканта та, як вказує М. Крупей, була невіддільна від процесів експромтного творення винахідливого *продуктивного* характеру (саме творення) та *репродуктивного* характеру (відтворення) і зберігала між ними органічну єдність. Цей творчий синтез сформувався у руслі

імпровізаційного музикування, під час якого музикант виявляв свою творчу винахідливість. «Імпровізація є складним явищем, наукова інтерпретація якого в усі часи була досить суперечливою» [11, с. 252]. Саме *професійна імпровізаторська майстерність* була важливою складовою композиторського мислення і основою процесу творіння під час виконавства, оскільки вимагала від музиканта наявності комплексу універсальних знань, вмінь і навичок, володіння цілою системою художньо-структурних принципів і прийомів формування творів, миттєвої появи змістовних творчих рішень, а також обов'язкової присутності виконавського мистецтва високого рівня, орієнтованого, крім всього іншого, і на дотримання традицій інтонування того часу. Таким чином, *імпровізацію* слід розглядати як *художній принцип* виконавського стилю цієї епохи, а *універсалізм* (і суто творчий, і багатовекторний, що поширювався на галузі гуманітарних і точних наук) є сенс розуміти як природну особливість того часу, яка залежала від ще незначного розвитку конкретних професійно відокремлених сфер мистецтва та науки.

Віддаючи данину тому беззастережному факту, що багатогранність художньої діяльності митців широко культивувалася саме у період розквіту Бароко, необхідно зауважити, що і в наступні століття феномен творчого універсалізму залишався актуальним та еволюціонував паралельно із змінами економічних, соціальних умов та світоглядних установок. В. Батанов в своєму дослідженні зазначає, що співставлення музичних і позамузичних творчих орієнтирів у діяльності видатних композиторів XX століття дає можливість відокремити універсалізм, як *виразну прикмету музичної культури XX століття*. А теперішній час дослідники характеризують, як час відкритості і розмивання меж. К. Марків відзначає основоположну роль синкретизму як усвідомленого «мікшування» різнорідних культурних феноменів [15, С. 306]. Так, в сучасному мистецтві поєднання різних стилів, жанрів і напрямків часто є продуктом добре продуманої художньої концепції.

Поява джазу на початку минулого сторіччя сприяла поверненню *професійної імпровізації* (як основному способу створення художнього

музичного тексту), яка вийшла «з тіні» й знов стала провідним способом створення художнього музичного тексту. З цього моменту музичний світ почав відчувати певний вплив зарядженого імпровізаційністю джазового мистецтва, яке С. Давидов вважає «ною інтонаційно-художньою парадигмою», а імпровізацію та імпровізаційність «своєрідним типом музичного мислення» [7, С. 1].

Саме культивуючи, нарощуючи та розширюючи горизонти професійно обґрунтованого імпровізаційного мислення джаз здобув провідні позиції, які дозволили йому змагатися з досягненнями сучасних композиторів європейської традиції. При цьому, джазове мистецтво у цілому (і його невід’ємна фортепіанна складова) у процесі всіх етапів своєї еволюції вбирає та адаптує принципи створення музики європейської традиції, елементи фольклору різних країн та ідеї сучасної популярної музики. До того ж фортепіанний джаз пов’язано з унікальним *багатоголосим інструментом* який «завдяки своєму багаторівневому інтонаційному потенціалу, а також наявності педальних ефектів <...> є *універсальним* <...> для формування музичного тексту з фактурою різних типів влаштування, щільності і складності» [7, С. 6]. Тобто, інакше кажучи, піаніст-професіонал (у тому числі – джазовий) має можливість одноосібно втілити весь спектр, всю багатшаровість і віртуозність розвиненої фактури, яка зазвичай використовується у колективному музикуванні (що в усі часи, починаючи з епохи Бароко, доводили піаністи – композитори та імпровізатори – особливо у період розквіту романтизму).

Тому і в галузі колективної джазової творчості, й у сфері функціонування сольного фортепіанного джазу швидко розвивалося прагнення до художнього поєднання композиційності та імпровізаційності; виникали нові підходи до викладу віртуозності, до способів фактуро- і формоутворення, до інтонаційно-виразної культури сольного фортепіанного музикування, до використання електронних ефектів клавішних інструментів, до діалогу схожих, але не ідентичних художніх процесів звукозапису і концертної практики.

1.2. Основні традиції та нові досягнення сучасного фортепіанного джазу

А зараз перейдемо до короткого огляду витоків, становлення і розвитку фортепіанного джазового мистецтва, де визрівали тенденції сьогоденного дня.

Становлення джазу на початку XX століття органічно пов'язано з сольним фортепіанним музикуванням, яке почало формуватися ще з кінця XIX століття і швидко набирало обертів свого розвитку, удосконалюючи та розширюючи творчі горизонти викладення музичного мовлення. Проте, вже з перших кроків свого становлення *фортепіанний джаз* (особливо в його сольному вигляді) було орієнтовано на професійно обумовлені способи організації музичного тексту тому, що «поліфункціональна специфіка багатоголосого інструмента, генетична залежність від досвіду академічного піанізму та норми передджазового «письмового» регтайму визначили нагальність *фактурно обумовленого* імпровізаційного музикування» [7, С. 8]. До того ж імпровізаційним виступам завжди передували процеси «домашніх» підготовчих занять, «тісно пов'язаних з творчими діями композиторського плану» [7, С. 8].

Багато піаністів грали в численних клубах США, але центром фортепіанного джазу на початку 20-х років XX століття став Гарлем – район Нью-Йорка, заселений людьми афроамериканського походження. Саме і цьому місті став популярним і отримав свій розвиток важливий для становлення джазового фортепіанного мистецтва стильовий напрямок *страйд-піано*, який виник трохи раніше 1920 року і спирався на танцювально-розважальну естетику і танцювально-маршеві фактурні формули *регтайму*. Грати в цьому стильовому напрямку було доступно лише віртуозу, тому, що фактура творів мала багато компонентів великої техніки і імітувала звучання джазових оркестрів того часу (образ фактури джазового оркестру відбився у багатьох фортепіанних п'єсах того періоду). «У порівнянні з регтаймом у техніці страйд-піано <...> верхній пласт фактури імпровізаційних творів збагатився акордовим

багатоголоссям разом з переривчастими орнаментальними фігураціями, які були прикрасами основного тематичного матеріалу і переросли у творчості деяких імпровізаторів-віртуозів у блискучі розгорнуті пасажі. <...>. Октави в басової партії акомпанементу поступово замінилися децимами (іноді – септимами). Став традиційним виклад децим у послідовному паралельному русі. Визначальну інтонаційно-формоутворювальну роль взяли на себе підголоскові лінії, які створювались з мелодичного з'єднання верхніх звуків цих децим і септим». [7, С. 10]

Досить розповсюдженими стильовими напрямками раннього фортепіанного джазу, але в багатьох аспектах схожими зі *страйд-піано*, були також: *стоп-піано*, *баррел-хауз-піано* і *хонкі-тонкі-піано*. *блюз-піано* та *бугі-вугі* навпаки – більшою мірою відрізнялися (у контексті характеру, у плані жанрової орієнтації на блюз та в аспекти принципів фактурного викладення).

Саме в цю пору розвивалася і удосконалювалася специфічна техніка *свінгу*. Важливу роль взяла на себе виконавська *віртуозність*. Проте, визнаючи ці фортепіанні стильові напрямки важливими чинниками становлення джазу в цілому, всі дослідники без винятку небезпідставно вважають, що джазовий піанізм того періоду знаходився у руслі *розважальної естетики* популярного, масового мистецтва.

В той час існувала доволі консервативна тенденція у творчості піаністів того часу – дотримання жанрово-стильових параметрів музикування, яка допомагала утримувати рівень цехового ремесла і допускати до цього джазового цеху тільки тих піаністів-імпровізаторів, які демонстрували свою майстерність не виходячи далеко за межі загальноприйнятих творчих норм. Це, з одного боку, допомагало відточувати стильову техніку, але, з іншого боку – у деякій мірі гальмувало прояв індивідуальності. Проте, по-перше, ці обставини продовжувалися не довгий час. По-друге, незважаючи на ригоризм обмежень, вони були більш віртуальні, ніж здавалися, тому оригінальні персональні творчі концепції сміливо прокладали собі дорогу.

З цього приводу А. Азрієл наголосив, що незважаючи на деякі прояви традиціоналізму (по відношенню до збереження критеріїв загальноприйнятого музикування), вже серед представників раннього джазового піанізму формувалися персональні специфічні підходи до музикування, які відрізнялися від типових норм [32]. Таки обставини, безумовно, природні й їх можна вважати повністю обґрунтованими першими неминучими кроками у напрямку *індивідуалізації творчості*. У цьому відношенні – конкретні ознаки власної індивідуальності демонстрували практично всі видатні піаністи того часу: і Джеллі Рол Мортон, і Дж. Янсі, К. «Пайнтоп» Сміт, і М. «Лакс» Льюїс, і Дж. П. Джонсон, і Т. «Фетс» Уоллер. [32]. До того ж, важливо відзначити, що і тоді *творчий універсалізм* був поширеним, особливо серед таких талантів, як Джеллі Рол Мортон (який поєднував композиторство і імпровізаторство, сольний піанізм і лідерську участь у ансамблі) та Дж. П. Джонсон, творчість якого була пов'язана не тільки із сольною та ансамблевою імпровізаційною діяльністю, але й з композиторським мистецтвом (він написав 19 симфонічних творів, музику для 11 спектаклів та 230 джазових тем).

Одним із нових ексклюзивних художніх рішень, які підштовхували еволюцію джазового піанізму, став *фортепіанний трубний стиль (trumpet-style or horn-like)*. І у нього був конкретний автор – Ерол Хайнс. На це вказує відомий дослідник джазу – М. Грідлі: «Because his right-hand lines sometimes sound like jazz trumpet playing, the Hines approach earned the title of trumpet-style or horn-like. His piano lines even seem to breathe at the moments a trumpeter would breathe. Additionally they contained phrases and rhythms preferred by trumpeters rather than pianists»: «Оскільки мелодичні лінії, які він створював за допомогою правої руки, іноді були схожі на ті, які звучали у джазових трубачів, такий підхід Е. Хайнса отримав назву *трубного* (або *духового*) стилю. Навіть здавалося, що його фортепіанна мелодійна канва дихає саме в ті моменти, в яких дихав би і трубач. Крім того, фразові та ритмічні особливості організації даної мелодії були засновані на тих самих принципах, які якраз і воліли трубачі, а не піаністи» (переклад – наш) [34, С. 63]. Доречи, такий творчий підхід

існував у Е. Хайнса не стільки тому, що він захоплювався імпровізаційними руладами трубачів-джазистів, скільки тому, що він у юні роки збирався стати не піаністом, а саме – трубачом. І ще один значимий фактор – Ерл Хайнс у другій половині 20-х років грав у дуеті з Луї Армстронгом. Даний факт був не просто одним з численних прикладів прояву *індивідуального стилю*, а саме – важливою віхою становлення джазового піанізму, яка мала значний вплив на його стрімкий розвиток.

З 30-х років Мілт Бакнер почав використовувати техніку *блок-акордів*. Такий принцип гармонізації кожного звуку мелодії отримав назву – *стиль «зв'язаних рук»* (*locked hands*). У подальшому цю техніку застосовували і відшліфовували (тією чи іншою мірою) багато джазових піаністів, серед яких – справжні прихильники цього принципу фактурної організації – Ред Гарланд, Уінтон Келлі, Джиммі Джонс, Джордж, Ширінг, Оскар Пітерсон.

Нове трактування фортепіано у всіх стильових напрямках 1930 –1940-х років («стиль труби», «стиль свінг», «стиль зв'язаних рук») було зумовлене переосмисленням самих засад джазового мистецтва, зміною фактурно-тематичних орієнтацій і навіть національно-ментальних домінант у цьому мистецтві.

З початком *Ери свінгу* найбільшу актуальність набуло звучання великого оркестру – біг-бенду (репертуар політика, стилістична направленість, темброва багатокольоровість). Фортепіано отримало важливе місце в біг-бендах та різноманітних комбо-составах, проте його сольне застосування відійшло на другий план. Таким чином, еволюцію джазового піанізму в період свінгу, формували не тільки піаністи-солісти, але й піаністи-лідери в джаз-бендах і ансамблях. Однак, і у такої якості цілий ряд видатних представників фортепіанного мистецтва (Д. Елінгтон, Т. Уілсон, К. Бейсі та інші) стали ідейними натхненниками, впливаючи на процеси розвитку джазового мистецтва. Вони зробили фактуру своїх творів більш компактною (у К. Бейсі гранично прозорою), в якій акордові послідовності перемежувалися з арпеджіо та невеликими пасажами. Зростала роль *індивідуалізації* в аспекті використання

фактурної різноманітності і організації розгортання тексту імпровізаційних творів.

Логіка побудови різних варіантів розташувань складних акордів з великою масою тонів з урахуванням принципів плавного голосоведіння при їх послідовному з'єднанні дала можливість творчо використовувати поліфонічні та глибинно-просторові властивості такої багатоголосої фактури.

Творчі тенденції періоду *свінгу*, де об'єдналися прийоми раннього фортепіанного джазу і нові досягнення, стали підґрунтям уособлення *джазової класики – мейнстріму*, який не стояв на місці, мав свій розвиток, але не зміг повністю уникнути впливу комерціалізації, оскільки в ньому зосередилося багато типізованих фактурно-тематичних формул і прийомів, які перетворювалися на штампи та кліше. Але, з урахуванням того, що до його арсеналу згодом додалися прийоми пасажної техніки і поліфонії від наступних, більш інноваційних стильових напрямків, *мейнстрім* у цілому все ж не перетворився на архаїчну стандартизовану течію з набором штампів, а виявився мобільним життєздатним своєрідним еталоном (брендом) *класики джазового мистецтва*. Для *мейнстріму* традиційного типу, що відшліфовувався на протязі 30-х років, характерні: нескладна структура мелодії пісенного плану, типова логіка гармонічної прогресії, нескладна ритміка (з обов'язковим атрибутом – *свінгово обумовленим грувом*) і стандартні варіаційні прийоми формування імпровізації. *Мейнстрім* мав певну популярність протягом 1950-х (саме у ці роки джазовий критик Стенлі Данс почав постійно застосовувати даний термін), але в 1960-ті втратив свої позиції, стаючи знову актуальним з 1970-их років. В наш час часом ця течія не втратила свою привабливість і шарм, тому велика кількість сучасних імпровізаторів-традиціоналістів із задоволенням звертається до цього напрямку.

На фоні великої кількості піаністів першої половини XX століття, що творили у тих чи інших стильових напрямках сольного фортепіанного джазового виконавства, все ж були ті, котрі своєю грою випереджували час і виділялися яскравою унікальністю свого індивідуального стилю. Мова йде про

Арта Тейтума (1909 – 1956) – піаніста-віртуоза найвищого рангу, котрий завжди гранично переконливо демонстрував різноплановість і неймовірну швидкість творчого мислення, самобутня концептуальність якого реалізовувалася завдяки неперевершеній піаністичній майстерності. У цьому відношенні С. Давидов вказав на «сутнісний зв'язок творчих концепцій цього митця з естетикою віртуозності європейських композиторів-піаністів періоду романтизму» і підкреслив, що у віртуозно-орієнтованому стилі А. Тейтума «перетнулися традиції та новаторство», тому він став «певним еталоном професійної майстерності та зосередження перспективних інноваційних концепцій, що надихнули багатьох джазових музикантів наступних поколінь». Його віртуозність (у тому числі – феноменальна дрібна техніка) надихнула на плідні експерименти із гранично швидкими темпами і моторною пасажністю цілу плеяду музикантів-новаторів – засновників *бібопу* (зокрема – майстерного піаніста – Б. Пауелла), а також – і всесвітньо відомого віртуоза – представника *хард-бопу* і частково *мейнстріму* – О. Пітерсона. З цих позицій, він став справжнім родоначальником віртуозного стилю в сфері джазового піанізму, а принципи викладення музичного мовлення його імпровізацій сприяли формуванню сучасних тенденцій, спрямованих на подальше з'єднання, злиття джазу з музичною практикою європейської традиції. [7, С. 13]

Тому згадка про постать А. Тейтума пов'язана не стільки із завданням перерахування відомих піаністів і констатацією прояву індивідуальності, скільки з бажанням підкреслити та відокремити внесок цього митця у розвиток фортепіанного джазу.

Своєрідним антиподом А. Тейтума став Телоніус Монк. Він мав унікальний самобутній неповторний творчий стиль. Неординарність його художнього мислення однаковою мірою проявилася і в композиторській, і в імпровізаторській діяльності. Створені ним теми стали популярними джазовими стандартами. Його спосіб музикування, крім інших оригінальних особливостей, різко відрізнявся своїм *лаконізмом* від «багатослів'я»,

закладеного в основі загальноприйнятої в джазі тенденції, певною мірою орієнтованої на віртуозність.

У самому кінці 30-х років XX століття з'явився інноваційний стильовий напрямок революційного значення – *бібоп*, поява якого, на думку багатьох дослідників, ознаменувала початок ери *сучасного* джазу. У числі натхненників цього стилю були – вже знайомий нам піаніст А.Тейтум, саксофоніст Л. Янг, гітарист Ч. Крісчен. А його родоначальниками стали – теж згаданий нами піаніст – Т. Монк (який незабаром заглибився у сферу власних своєрідних незвичайних концепцій) саксофоніст Ч. Паркер, трубач Д. Гіллеспі, контрабасист О. Петтифорд, барабанщик К. Кларк. Трохи пізніше до них приєднався видатний піаніст – Б. Пауелл. Вони створювали нову спіраль еволюції мистецтва джазової імпровізації. Основними революційними нововведеннями боперів (і піаністів-боперів) були: формування мелодичних рулад із закрученими асиметричними синкопованими фразами, які розгорталися у дуже швидких темпах на фоні розрідженої акордово-інтервальної фактури акомпанементу; ускладнення логіки гармонічних послідовностей в цілому та акордових вертикалей зокрема; підвищення ролі синкоп не тільки у викладенні мелодичного тематизму, а й у фактурі акомпанементу; поступова відмова від основ свінгування.

Однак, навіть з урахуванням достатньо сильної залежності від кола типових моделей, детермінуючих викладення музичного мовлення у стандартизованому *бібопі* в той час, кожен піаніст привносив щось своє, тим самим створюючи та відстоюючи власний *індивідуальний стиль*.

Еволюція джазового піанізму в другій половині XX століття отримала новий потужний імпульс завдяки появі стильового напрямку *cool*, у надрах якого розроблялися основи різнопланової концептуальності, яка стосувалася різноманітності фактури; застосування принципів поліфонічного розвитку музичного мовлення; використання поліладовості, політональності і поліакордів; звернення до складних прикладів поліметрії та поліритмії; . Всі ці тенденції стали важливим підґрунтям творчого мислення, не тільки у творчості

видатних піаністів – Б. Еванса, Дж. Ширінга, Д. Брубєка, а й всіх талановитих сучасних представників джазового фортепіано.

Творчі тенденції Б. Еванса (унікального поета джазового фортепіано) укладали у собі синтез композиторські аналітично вивіреної та імпровізаторські в Дж. Ширінга інахідливої організації музичного тексту.

А талант Дж. Ширінга вивів використання принципів і прийомів *поліфонії* в джазовому піанізмі на високий професійний рівень, інтенсивно застосовуючи не тільки підголосочну, але й імітаційну поліфонію, демонструючи своє вміння створювати імпровізаційним шляхом епізоди з фугато.

У той же час в художню систему джазу увійшов стильовий напрямок під назвою *хард-боп*, в якому постулати *бібопу* набули свого подальшого розвитку, але вже у більш розгорнутому фактурному масштабі та з поверненням до первинних витоків у контексті використання колориту блюзового ладу.

Одним із яскравих представників хард-бопу (і певною мірою – мейнстріму), що мав великий вплив на історію джазового фортепіано, був Оскар Пітерсон (1925 – 2007). Він був справжнім *універсалом*, оскільки об'єднував у своїй творчій практиці ідіоматичну лексику джазу і різноманітні принципи організації фактури, адаптовані з досвіду європейських композиторів. О. Пітерсон був вихований саме на кращих зразках музики європейської традиції, які він тримав, як кажуть, «під пальцями». Він влітав у фактуру імпровізації барочні та класичні фігурації, мелізми, романтичні пасажі, фактурні формули в дусі Р. Шумана, Ф. Ліста і Ф. Шопена, а також – барвистість ладових співставлень як у композиторів-імпресіоністів. У суто джазовому контексті він активно застосовував досягнення ранніх стильових напрямків – страйд-піано, бугі-вугі, блюз, госпел, свінг, хард-боп, кул. У зв'язку із спрямуванням нашого дослідження контексті формування необхідно відзначити важливий факт, який полягає у тому, що у контексті імпровізаційного формування своїх творів О. Пітерсон часто використовував принципи наскрізного розвитку, де конструктивно і майстерно розвивав епізоди

розробки, готував та проводив логічно збудовані кульмінації. Це вказує на присутність композиторського мислення у межах імпровізаційного створення музичного тексту.

Особливою віхою розвитку джазового фортепіано стала взаємодія джазового творчого мислення з радикальними тенденціями авангарду (вільного джазу). Поряд із піаністами, творчість яких лежала у межах сприйняття широкої публіки, ще з середини 50-х років минулого століття з'явилися самобутні новатори, які використовували по особливому вільний підхід до імпровізування без опори на укорінені традиції. Вони почали спиратися виключно на ладові, політональні та атональні принципи розгортання імпровізаційного процесу, а також інші прийоми, які вони запозичили зі сфери європейського авангарду. Це, у першу чергу, натхненник авангардного джазу – Ленні Трістано, а також – Сан Ра, Ендрю Хілл, Пол Блей, Ларрі Янг та широко відомий як яскравий представник вільного джазу – Сесілл Тейлор. А інші видатні постаті фортепіанного джазового мистецтва – Ч. Коріа, У. Кейн, Дж. Террасон – у своїх інтерв'ю підкреслювали наявність інтересу до творчості саме європейських композиторів-авангардистів (П. Булеза, А. Веберна, К. Штокгаузена та інших). Основними тенденціями цього напрямку були: повна відмова від типізованих музичних форм, від використання регламентованого вихідного тематичного матеріалу, від засобів гармонії та від константної метричної пульсації. Досить часто єдиним носієм тематизму була фактура. А іноді доходило до того, що у якості початкового тематизму використовувались не музичні інтонації, а психічна тема – емоційний настрій. Саме у зв'язку з появою цієї течії на перший план вийшов «пошук певного компромісу, стилістичного консенсусу між традиційними і новими формами вислову» [25, С.115].

Поява *модального* джазу в той же період стала результатом творчого інтересу до барвистості суто ладового розгортання імпровізації, пов'язаного з інтонаційною свободою, завдяки повної або часткової відсутності частих безперервних регулярних гармонічних змін. У руслі фортепіанного джазу цей

напрямок ознаменувався застосуванням поліфункціональних акордів квартової та змішаної будови, пентатонічних пасажів і педальних ефектів, що сприяють реєстрово-фарбовій насиченості.

Порушуючи хронологію розгляду еволюції фортепіанного джазу і забігаючи вперед, вважаємо за необхідне вказати на те, що одним з головних сучасних стилеутворюючих векторів джазу сьогодні називається терміном «*постбоп*». Цей стильовий напрямок, по-перше – успадкував ідеї бібопу, хард-бопу та кулу. І по-друге, *постбоп*, не втрачаючи інвенційності, плинності, швидкості та моторності, крім використання гармонічних принципів формування імпровізації, широко застосовує специфіку концепцій саме ладової модальності.

З 50-х років у джазистів зріс інтерес також і до фактурно-тематичних особливостей *латиноамериканської бразильської* та *афро-кубінської* музики і багато піаністів (в першу чергу вихідців із цих регіонів американського континенту почали більш інтенсивно культивувати розвиток даного стильового напрямку в умовах джазової художньої системи). У той же час отримали свій розвиток течії, які були засновані на спробах з різним ступенем більш тісного об'єднання традицій європейської класики і джазових ідіом: *прогресів*, *третя течія*, *Бароко-джаз*.

Необхідно відмітити, що завдяки таланту музикантів-митців та їх унікальних художньо спрямованих концепцій, потужному розгортанню тенденцій інноваційного *бібопу*, різнопланового *хард-бопу* і багатоаспектного інтелектуально обумовленого *кула*, фортепіанний джаз (як і джаз загалом), не втрачаючи зв'язку зі своїм афроамериканським корінням і залишаючись імпровізаційним мистецтвом, дуже швидко отримав статус професійного *концертного* мистецтва.

З 60-х років на джазову сцену вийшли Хербі Хенкок та Чік Корія – універсалісти високого рангу. Вони прославилися не тільки охопленням широкого спектру усталених джазових творчих тенденцій, але й оригінальними творчими ідеями, що допомогли появі нових стильових течій та стильових

напрямків із своєрідною технікою фактуроутворення як на фортепіано, так і на електронних клавішних інструментах (де вони стали піонерами у справі використання художньо-тембрових ресурсів музичної електроніки).

Поряд з ними – К. Джарретт – вундеркінд і віртуоз, композитор та імпровізатор, піаніст і саксофоніст, яскравий представник універсализму. Він чудово володіє всім арсеналом акордово-пасаажної віртуозності. Проте він не прагне епатажу, вірніше, він «епатує» – захоплює та підкорює, але не потужністю гранично насиченої фактури, а – красою інтонаційних оборотів та гармонічних рішень, майстерним переплетенням голосів поліфонічної фактури, чарівністю кантилені та найтоншими відтінками нюансування. Безумовно, під його пальцями досить часто народжується щільна фактура зі швидкісними руладами, але, завдяки своєму таланту і серйозній підготовці у якості піаніста-практика європейської традиції, він завжди інтонує так, ніби виконує головну тему другої частини 23 ля-мажорного фортепіанного концерту В. Моцарта, або мазурку чи ноктюрн Ф. Шопена.

У рейтингу найкращих акустичних піаністів 2003 року (за версією престижного джазового журналу «*Downbeat magazine*») за Кейтом Джарреттом посів другу позицію ще один сучасний універсал – Бред Мелдау (1970). Його талант, як і у всіх джазових митців-піаністів, відрізняється багатовекторністю, що ґрунтується на симбіозі: «композитор – імпровізатор-інтерпретатор – аранжувальник». Особливість новаторської художньої діяльності Б. Мелдау полягає в тому, що його творчі концепції інтереси міцно пов'язані й з досягненнями джазового мистецтва, і з багатьма тенденціями, що лежать в основі традицій європейської професійної музики – від Бароко до наших днів.

У березні 2007 року в Паризькому театрі «Шатле» разом із Національним оркестром Іль-де-Франс відбувся дебютний концерт Б. Мелдау з його твором для фортепіано та симфонічного оркестру: «*Brady Bunch Variations*». В даний час Бред Мелдау виступає з концертами у всіх найбільших залах світу, включаючи нью-йоркський Карнегі-Холл [31].

У творчості Гонзало Рубалькаба особливим чином поєднуються: інвенційна експресія постбопу, поліфонічна лінеарність необарокко, віртуозні тенденції романтиків та ускладнені ладогармонічні концепції композиторів XX століття.

До музикантів-універсалів (власників оригінальних персональних стилів) періоду другої половини XX століття і початку XXI століття, що також надали (а деякі надають і досі) значний вплив на еволюцію сучасного джазового фортепіанного мистецтва, ми можемо віднести і таких митців: Д. Завінул, К. Баррон, Дж. Льюїс, А. Джамал, Л. Мейс, К. Керкленд, Б. Грін, Фред Герш, К. Вернер, Маркус Робертс, Д. Перез, Д. Кальдераццо, Марсіаль Соляль, М. Петруччіані, Е. Свенсон, Азіза Мустафа-заде, А. Ягодзинський та молодих, але вже досить знаменитих, таких, як: Е. Джангіров, Дж. Кольєр, Х. Уехара, Р. Гласпер, К. Дрю-молодший, Ш. Маестро, А. Лопес Нусса, Л. Можджер та ін.

Таким чином, з'ясовано, що на початку XXI століття у галузі джазового фортепіанного мистецтва було накопичено багато фактурно-тематичних та інших формоутворюючих ресурсів для креативного створення різнопланових імпровізаційних музичних опусів з опорою і на джазові іманентні принципи та засоби, і на всі відомі способи з арсеналу європейської музичної практики. «Новий джазовий піанізм одержав фактурно-тематичну багатоплановість і поліфункціональність» [7, С. 12]

І ще один важливий висновок – у всі роки існування джазу, піаністи цієї художньої системи прагнули до *універсальності* в різних її проявах. Теж значимим є резюме, що у сучасному джазі – типові норми усталених джазових стильових напрямків завжди певною мірою піддаються трансформації, яка залежить від самобутніх *персональних* музично-художніх концепцій окремих талановитих особистостей, які постійно та яскраво демонструють власний *індивідуальний стиль*.

Проте охарактеризувати докладно всі течії та напрямки сучасного фортепіанного джазу початку XXI століття – завдання непросте через те, що стильові параметри його онтологічного розвитку перебувають поки що в

становленні. Тому більш конкретно і ретельно ми можемо аналізувати саме *персональні творчі стилі* особистостей, які визначають обличчя сучасного мистецтва.

Сьогодні фортепіанному виконавському мистецтву вчать в авторитетних закладах, спеціалізованих центрах – це створює художньо-технічну та базу високого рівня. Важливе місце в системі мистецької професійної освітньої діяльності займає джазова освіта, як процес засвоєння знань, умінь та навичок, необхідних для джазової творчої діяльності [23]. Саме навчання сприяє формуванню високопрофесійного фахівця «як творчу особистість, яка прагне подальшого професійного розвитку та самовдосконалення» [28, С. 122].

Джазові піаністи нашого часу, зазвичай прагнуть до змішання різних граней жанрово-стильовій художньої системи джазового мистецтва. Деякі молоді піаністи, які не так давно вийшли на джазову сцену, настільки різнобічно розвинені і творчо невтомні, що виникає необхідність згадувати їхні імена при описі тенденцій розвитку в сучасному фортепіанному імпровізаційному виконавстві. Репертуар сучасного фортепіанного джазу величезний і продовжує збагачуватися у зв'язку з процесами світової глобалізації. Практично всі піаністи звертаються до інтерпретації джазових музичних тем різних епох. Причому музикант може трактувати даний тематизм дбайливо (по відношенню до його протоваріанту), без внесення помітних музично-інтонаційних змін, а може представити слухачам його революційне прочитання. Різні типи інтерпретацій можуть зустрічатися навіть на одному концерті або релізі музиканта. Однак найбільшим досягненням сучасного джазового мистецтва, на думку А. Харенко, є продуктивне і плідне продовження важливої тенденції – komponування власного тематичного матеріалу і формування на його основі оригінального *авторського імпровізаційного твору*. У своїй дисертації дослідниця характеризує узагальнений результат цієї тенденції таким чином: «жанр інструментальної (вокальної) джазової музики, основою якого є колективна чи індивідуальна

імпровізація на власну створену тему із застосуванням специфічних джазових засобів виразності» [28, С. 171].

Географія джазового піанізму сьогодні охоплює всі континенти. Незважаючи на загальні тенденції, кожен митець демонструє власні оригінальні неповторні концепції. Звичайно, походження та оточення, в якому формуються творчі особистості, багато в чому визначають їх художню спрямованість. Відповідно, крім використання загальноприйнятих джазових ідіом, кожен піаніст використовує в своїй творчості національні музичні традиції. І з цим пов'язана ще одна важлива лінія розвитку піанізму в джазі – поєднання елементів джазу і етнічної музики.

Остання третина XX століття характеризується освоєнням джазом музичної спадщини різних країн: Латинської Америки, Іспанії, Балканських країн, Азербайджану, Індії тощо. Компоненти народної музики проникають в джазову творчу систему, «європеїзуються», накладаються на інтонаційні ідіоми джазу. Навіть такі специфічні народні явища, як азербайджанські «мугами» та індійська техніка «коннакол» (володіння вокальною декламацією на високому художньому рівні) знаходять своє місце в рамках сучасного джазу.

Художні імпульси еволюції джазу вплинули на логіку, принципи, способи і прийоми формування імпровізаційних творів, що сприяло виходу його естетики на рівень концертного мистецтва. У другій половині минулого століття джазове мистецтво (зокрема фортепіанне).

1.3. Композитор, композитор-імпровізатор, імпровізатор-інтерпретатор: парадигма мистецького поєднання типів художньої діяльності

Завдяки попередньому етапу дослідження, ми утвердилися на думці, що з урахуванням унікальних художньо обумовлених творчих концепцій талановитих музикантів і свого стрімкого розвитку, джаз еволюціонував із музики *легкої, розважальної* в музику *концертну, професійну*. Ми погоджуємося з думкою А. Харенко, що сучасний джаз претендує на окрему

ланку в загальній типології музики. Дослідниця трактує джаз як «професійний вид музичного мистецтва, що виник в результаті взаємопроникнення різних музично-художніх систем, характеризуються імпровізаційністю музичного викладу та використанням специфічної джазової лексики» [28, С. 168].

Від самого початку свого становлення джаз демонструє особливий синкретичний тип творчості, у якому чудово поєднуються *композиторські, імпровізаторські та імпровізаторсько-інтерпретаторські* професійні якості, що, як ми вже обговорювали, повторює часи Бароко (безумовно, в іншому виді та на іншій інтонаційній платформі), буквально реінкарнуючи музичну ситуацію того періоду. Захоплення суто імпровізаторським підходом до музикування найбільш яскраво можна спостерігати у рамках проведення творчих джем-сейшн, де музиканти змагаються в імпровізаторській винахідливості та майстерності. А справжній синтез різних векторів створення музики (саме *гомогенний* тип музичної художньої діяльності) відбувається на сценах концертних залів (у тому числі й – філармонічних) та джазових клубів. Саме у таких концертних обставинах джазисти художньо *інтерпретують* або власний, або чужий композиторський текст, розробляючи його музичні та образні параметри імпровізаційним шляхом.

В сфері українського музикознавства існує багато досліджень, пов'язаних із науковим осмисленням функціонування *художньої інтерпретації* у галузі музичного мистецтва європейської традиції (Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська; В. Москаленко, М. Ю. Борисенко, А. Й. Хуторська; І. Ю. Коновалова тощо) [30, 18-20, 17, 3, 29, 9]. Якщо навмисно не вдаватися до подробиць всього спектру значущих аспектів, що супроводжують головну тему досліджень, то, крім усіх інших, залишається висновок, який полягає в тому, що, коли музикант-виконавець інтерпретує твір, зафіксований у нотному тексті, він традиційно не прагне і не намагається змінити його інтонаційно-конструктивні параметри, а зайнятий лише пошуком найбільш підходящих варіантів виконавського інтонування, яке на його думку найбільше збігається з ідеальним втіленням передбачуваного драматургічно-семантичного змісту,

закладеного у цьому опусі. Саме у такому руслі функціонує творче мислення виконавця, тому, що воно працює у межах тріади «композитор – виконавець – слухач», де композитор є *законодавцем незмінності* нотного тексту, а виконавець – *гарантом цього ригоризму*.

У своєму дисертаційному дослідженні С. Давидов довів, що сферу застосування поняття «художня інтерпретація» необхідно розширити в бік імпровізаційного музикування, що дозволяє по-новому осмислити джазову творчість з наукової точки зору. На основі вивчення функціональних властивостей фактури *фортепіанного джазу* дослідник виявив і проаналізував **інтерпретаційний** характер джазової імпровізаторської творчості, де апріорі існує: 1) інтерпретування не тільки семантично-образних, а й музично-інтонаційних параметрів початкової теми; 2) трактування попередніх (сформованих заздалегідь) і миттєвих персональних музичних концепцій, 3) інтерпретування фактурних моделей (створених заздалегідь), які до того ж стають *засобом* матеріально-інтонаційного (реально-звукового) втілення інтерпретації в імпровізаційному процесі. [7, с. 9, 15]

Важливим принципом джазової імпровізаційної творчості є – *вільне інтерпретування початкової теми*. На відміну від практики яка з другої половини XIX століття стала традиційною для музикантів європейської традиції, з її обережним відношенням до нотного тексту, в джазі панує «вільний дух» *переінтонування*. Тому такого плану інтерпретування початкової теми є для джазового музиканта творчою нормою, художнім принципом і образом артистичної поведінки. До творчого трактування і подальшого варіювання залучаються не лише джазові або власні теми, але і мелодії з європейської класики, фольклору та арсеналу популярної музики. У тих випадках, коли інтерпретуванню підлягає власна оригінальна тема, імпровізаційний виступ стає гранично унікальним та неповторним.

У джазі (як і у будь-кому імпровізаційному типі творчості) акцент ставиться на самому процесі музикування. Результатом цього стало переважання творчої складової, яка ґрунтується на нескінченній множині

варіантів розвитку музичного мовлення. Джаз ще з народження генетично схильний до різноманітності музичних мов та музичних естетичних концепцій, і зі свого боку він став згодом джерелом ідей та методів, що активно впливають практично на всі інші сфери – від європейської неджазової до популярної комерційної музики минулого та нашого століть. Джазовий музикант уособлює собою митця-винахідника, митця-експериментатора, тому що він – саме втілення художнього процесу, що включає в себе декілька типів творчості. І у цьому відношенні креативна художня діяльність *імпровізатора-інтерпретатора* значно відрізняється від творчості *виконавця-інтерпретатора*, на пряму залежної від змісту композиторського музичного тексту.

Особлива складність полягає у досягненні нового «свіжого» звучання у контексті кожного наступного варіанту музикування, де допускається більше свобод на відміну функціонування інтерпретації у межах європейської виконавської практики. У питаннях інтерпретації виняткове значення належить у плані втілення того художнього образу, який виникає в уяві музиканта безпосередньо у процесі виступу.

Підготовчий етап формування підходів до реалізації майбутньої *інтерпретації* теж має значення, оскільки такій процес дає можливість продумати і відшліфувати фактурно-тематичні моделі та інші формообразуючі формули (які стають будівельним матеріалом для комбінування і розробки в імпровізаторському музикуванні), а також розвиває інтелектуальну-композиторську та мотиваційну сфери художньої свідомості. А безпосередньо сам процес імпровізування удосконалює всі грані креативності музичного мислення, імпровізаторську волю, музичну ерудицію та персональний стиль, залучаючи музично-художній, культурно-естетичний та життєвий досвід. Тому і підготовчий етап, і творчий процес концертного виступу загалом створюють важливу художньо орієнтовану систему, за допомогою якої втілюються творчі концепції джазових митців.

Висновки до Розділу 1

У цьому розділі було проведено аналіз прикладів проявлення ознак *універсалізму* (фахової багатогранності, багатовекторності) творчої особистості в її культурно-історичних та структурно-типологічних вимірах. Виявлено, що феномен універсальної творчої особистості представлений на всіх етапах розвитку культурно-історичного процесу. Проте в кожную добу йому притаманні свої специфічні особливості.

У процесі дослідження також встановлено, що творча універсальна особистість (як носій універсалізму) – це творча особистість, для якої притаманно поєднання не менше трьох видів фахової художньої діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні. Доведено, що феномен *творчого універсалізму* генетично властивий фортепіанному джазу і присутній у ньому з самого початку зародження джазового мистецтва. Тому не дивно, що у *джазовому піанізмі нашого часу* панує *універсалізм, як втілення гомогенного* типу музичної творчості. У цьому відношенні маються на увазі два вектора прояву творчого універсалізму: універсалізм як професійна багатoproфільність та універсалізм як об'єднання типів формоутворюючого художнього мислення безпосередньо у процесі концертного виступу.

Проведено короткий хронологічний аналіз еволюції джазової піаністичної творчості, охарактеризовані основні онтологічні параметри фортепіанного джазового мистецтва (у тому числі – сучасного): синтез джазових та європейських музичних принципів, фольклорні запозичення, безперервна поява нових тенденцій, концепцій та напрямків. У цьому контексті виявлено, що еволюція фортепіанного джазового мистецтва – складний, неоднорідний процес.

Важливим висновком даного етапу дослідження є то, що, по-перше, вся історія еволюції джазового піанізму, з самого її початку формувалась завдяки унікальним талановитим особистостям-універсалам, по-друге, джазове мистецтво (власне, і фортепіанне) недовго залишалось у статусі фольклорно-

побутово-розважального і, починаючи з 40-х років XX століття перейшло у розряд концертного, по-третє, *сучасний фортепіанний джаз* – це у всіх сенсах професійне концертне мистецтво із надзвичайно об'ємним музично-мовним базисом, заснованим на симбіозі джазових ідіом, традицій європейської музичної практики, особливостей фольклору різного походження та індивідуальних оригінальних новацій конкретних джазових піаністів.

Зазначено, що сучасний стан композиторської та імпровізаторської творчості видатних джазових музикантів характеризується інтенсифікацією та вдосконаленням взаємовпливу та взаємопроникнення джазової і неджазових музично-художніх систем, а також пошуком унікальних творчих концепцій.

Встановлено, що на відміну від *виконавця*, який *інтерпретує* створений композитором нотний текст з великою обережністю до всіх його драматургічно-конструктивних параметрів, *імпровізатор* або вільно (іноді гранично вільно) трактує чужої нотний матеріал, або інтерпретує безпосередньо власні художні задуми (і ти, що передують концертному виступу, і ти, що виникають під час імпровізаційного процесу).

Підсумовуючи вищевикладене, зроблено висновок, що у сфері джазової творчості (сольної фортепіанної – у перших рядах) існує ***художня інтерпретація*** особливого роду, під потужним креативним впливом якої: 1) зазнають музично-текстових змін (різного плану і масштабу) практично всі зразки тематизму (чужі або власні), які беруться за основу для імпровізації; 2) отримують вільне трактування особисті (самого імпровізатора) задуми будь-якого плану. Все це трапляється тому, що у джазовому музикуванні панує фактор непередбачуваності, який визначається індивідуальними професійними якостями та художніми концепціями джазового імпровізатора (і попередніми, і миттєвими).

РОЗДІЛ 2

ВАДИМ НЕСЕЛОВСЬКИЙ: ПАРАМЕТРИ ПОЛІВЕКТОРНОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

2.1. Творчий портрет

Універсалізм особистості в просторі української культури, на думку К. Маркова, феномен, швидше закономірний, аніж унікальний (Марків, 306). Науковець зазначає, що історико-соціальні умови, ментальність нації визначають необхідність вдосконалення особистості у всіх можливих сферах. Серед тих, хто своїм багатогранним універсальним талантом зробив значний внесок у розвиток вітчизняного та світового джазового мистецтва – Вадим Неселовський.

Вадим Неселовський – яскравий представник фортепіанного джазу нового типу. Британська газета «*The Guardian*» назвала його «найперспективнішим з молодих імпровізаторів», а інтернет-видання «*All About Jazz*» підкреслило універсалізм його творчості, назвавши його «видатним піаністом, композитором, який по-новому поєднує форму і свободу» [40].

Народився Вадим Неселовський в Одесі (1977), закінчив Одеську консерваторію (нині Одеська національна музична академія) ім. А. В. Нежданової як наймолодший її студент. У цьому контексті ми вважаємо необхідним надати деякі уточнення. По-перше, на момент вступу до вишу, молодому піаністу було всього 15 років. І, по-друге – Вадим Неселовський паралельно навчався на фізичному факультеті університету в Одесі, що розширює спектр його універсалізму в бік точних наук.

Впродовж двох років навчання на композиторському відділенні, Вадим Неселовський вивчав основи й постулати європейської класичної та сучасної музики. Але паралельно вивчав також основи джазової імпровізації. Як зазначає сам Неселовський, на формування його як джазового музиканта велику роль відіграли одеські піаністи – С. Терентьєв та Ю. Кузнецов. Тобто, отримуючи якісну загальномузичну професійну освіту композитора та піаніста-

виконавця європейської традиції, В. Неселовський виховував у собі джазового музиканта-імпровізатора, самостійно вивчаючи теорію та історію джазу і аналізуючи творчі досягнення багатьох джазових піаністів, у тому числі – Кейта Джарретта, Чіка Кореа та Телоніуса Монка [40].

В 17 років майбутній видатний митець разом із родиною переїхав до Дортмунда (Німеччина), де продовжив отримувати академічну освіту, навчаючись на фортепіанному відділі у професора Б. Блохи. Одночасно, він достатньо швидко затвердів свою присутність на місцевій джазовій сцені як соліст-піаніст і як керівник джазового ансамблю. У цьому відношенні необхідно підкреслити очевидний факт, який полягає у тому, що отримання професійної освіти академічного (європейського загальномузичного) плану та наполегливе та вдумливе вибирання основ джазового музикування і вплинуло на особливий показовий критерій його творчості – *синтез європейського загальномузичного і джазового музичного мислення*. Таким чином, його художні інтереси акумулюють в собі не лише досягнення джазового мистецтва, а й тенденції, що лежать в основі традицій європейської музики (від Бароко – до сучаності).

У 2001 році В. Неселовський поїхав до Сполучених Штатів і вступив до престижного Музичного коледжу Берклі. «Мені пощастило всього через 3 місяця після вступу потрапити на фортепіанний фестиваль «Берклі», де я зіграв на одній із головних сцен – *Berklee Perf Center* – зі своєю музикою і зі своїм колективом», – пригадує В. Неселовський [40]. Неймовірне прагнення до самовдосконалення та професійного сприяло до рекомендації Гербі Хенкока, Вейн Шортера і Теренс Бланшарда для навчання В. Неселовського в Інституті Телоніуса Монка (зараз Інститут Хербі Хенкока), де він отримав стипендію на навчання. Під егідою цього Інституту Неселовський отримав можливість ділити сцену з Хербі Хенкоком, Теренсі Бланшаром, Чака Ханом, Джоном Скофілдом, Куртом Розенвінкелем, Бенні Голсоном, Ді Ді Бріджуотер та багатьма іншими видатними джазовими музикантами під час міжнародних гастрольних турів.

Свій вирішальний творчий прорив В. Неселовський отримав завдяки колишньому наставнику з Берклі, Гарі Бертону¹, який довгий час мав на нього великий вплив. Давно відомий своїм умінням відкривати і розвивати молоді таланти, Бертон запросив піаніста приєднатися до свого квінтету «*Generations Quintet*», де серед музикантів, окрім В. Неселовського, були майбутні зірки Джуліан Лаге, Луїс Кертіс і Джеймс Вільямс. Як зазначається на офіційній сторінці В. Неселовського, навіть після того, як цей колектив розпався, Неселовський продовжував писати музику та аранжування для Г. Бертоніа аж до виходу вібрафоніста на пенсію у 2017 році, взявши участь у трьох його студійних альбомах: «*Next Generation (Concord)*», «*If You Love Me (Cam Jazz)*» та «*Common Ground (Mack Avenue)*» [40].

Як композитор, імпровізатор-піаніст-соліст, бенд-лідер або аранжувальник, Вадим Неселовський створює музику, яка є по-справжньому натхненною та ексклюзивною. Саме тому на його теми імпровізують такі великі джазмени, як Ренді Брекер, Антоніо Санчес, Джуліан Лаге та Гарі Бертон, а його письмово оформлені композиції виконують музиканти, що спеціалізуються на досвіді європейської традиції (Даніель Готьє, чий запис «*San Felio*» В. Неселовського отримав нагороду ECHO Classical Award) та симфонічні оркестри (*Spokane Symphony; Lancaster Symphony; New Philharmonic Westfalen; INSO Lviv Symphony*).

Особлива цінність новаторських концепцій музиканта полягає в тому, що його художні інтереси акумулюють в собі не лише досягнення джазового мистецтва, а й тенденції, що лежать в основі традицій європейської музики. Це пов'язано не тільки із загальною тенденцією, яка присутня у творчості практично всіх сучасних джазистів, але й з тим, що перш ніж захопитися джазом, В. Неселовський отримав якісну професійну академічну освіту.

Творчий феномен видатного сучасного джазового піаніста Вадима Неселовського сформований чотирма взаємопов'язаними складовими його високопрофесійної творчої діяльності:

¹ Гарі Бертон – американський джазовий вібрафоніст, композитор та аранжувальник.

- 1) композитор;
- 2) імпровізатор;
- 3) професійний аранжувальник;
- 4) педагог.

Вадим Неселовський – це унікальна постать сучасного фортепіанного джазу. Незважаючи на те, що вже більше 20 років піаніст проживає в США, він з особливим теплом та любов'ю відноситься до рідної України, а особливо в тяжкі часи, які переживає зараз український народ. Його активна благодійна концертно-просвітницька діяльність спрямована на підтримку ЗСУ, а в численних інтерв'ю авторитетним світовим виданням В. Неселовський засуджує російську агресію та сподівається на швидку перемогу та подальшу творчу співпрацю з українськими музикантами.

2.2. Специфіка індивідуального фортепіанного стилю

Фортепіанне джазове мистецтво є складним та неоднорідним процесом, в ньому простежується тенденція до вбирання та адаптування всього великого досвіду музики європейської традиції. Суперечливими, занадто суб'єктивними й застарілими в цьому плані є роздуми У. Сарджента, котрий зазначав: «...джазовий музикант не може належним чином виконувати «класику», а «класичний» – грати джаз. Експерименти в галузі синтезу цих двох специфічних видів музики подібні до спроб змішати масло з водою» [39, С. 213]. Справа у тому, що з часу першої публікації книги У. Сарджента, уявлення про місце джазу у світовій музичній культурі суттєво змінилося. Сучасний професійний стан композиторсько-імпровізаторської творчості видатних джазових музикантів (піаністів зокрема) значно *універсалізувався*. І зараз характеризується найтіснішим взаємозв'язком, взаємопроникненням та взаємовпливом музики європейської традиції та джазу. Тим більше, що у фортепіанному джазі нашого часу проявляється «вражаюча відмінність особистих творчих настанов і <...> багатоплановість художніх концепцій, <...>

що демонструє масштабність музичного мислення джазових піаністів». [7, С. 15]

В. Неселовський є професіоналом універсального типу, який володіє ґрунтовною загальномузичною підготовкою, демонструючи блискучу техніку та неповторний стиль. Особливої уваги заслуговує його імпровізаційна майстерність, під якою розуміється «акт творення й відтворення музики як синкретичний процес, здійснюваний на основі певних нормативів, котрі не зводяться до будь-якого зафіксованого заздалегідь текстового виразу» (Стецюк, 168).

В основі джазових імпровізацій В. Неселовського – музичні теми шедеврів композиторів європейської традиції, джазові стандарти та власні авторські теми. Своїм зверненням до досвіду музичної практики майстрів європейської музики, імпровізатор доказує багатоплановість мислення джазового музиканта, його здатність до засвоєння складних художньо-технічних прийомів композиторського письма для його застосування в драматургії імпровізаційного процесу. Так, в альбомі «*Music of September*» представлені імпровізації на тему Мазурки op.67 No.4 Ф. Шопена² та на триголосну інвенцію Й. С. Баха G-minor BWV 797³.

В цьому ж альбомі В. Неселовський демонструє сольні імпровізації на теми джазових стандартів: «*All Things You Are*», «*Birdlike*», «*Body and Soul*», «*My Romance*». Ці зразки симбіозу композиторського конструюванні та експромтного розгортання вирізняються унікальними жанрово-стильовими підходами до трактування та експромтної розробки загальновідомих джазових тем. Тут імпровізатор звертається до політональності, ладової хроматизації,

² Vadim Neselovskyi plays Chopin Mazurka op. 67 from «Music of September». Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AC53ULxfXws> (дата звернення 14.01.2024).

³ Vadim Neselovskyi plays Bach J.S. Sinfonia №11 in G minor from «Music for September». Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=19v26yKAt7E> (дата звернення 14.01.2024).

навмисних дисонансів, поліритмії, поліметрії, асиметричних інтонаційних побудов, викладанню тексту у складному розмірі 7/4.

Цікавим для наукової осягнення є аналіз імпровізацій на власну тему, в яких імпровізатор висловлює свою творчу індивідуальність по відношенню до власного твору, інтерпретуючи самого себе. Три студійні альбоми В. Неселовського включають в себе імпровізації на оригінальну авторську тему «*Spring Song*», де вона звучить в різних ансамблевих складах: альбом «*Krai/Край*» – дуетне виконання (В. Неселовский – А. Шилклопер)⁴, альбом «*Spring Song*» – ансамблеве виконання (V. Neselovskyi Group)⁵ і альбом «*Music of September*» – сольне виконання⁶. Нами встановлено, що в залежності від кількості музикантів (відповідно – інструментів та їх тембрів), імпровізатор використовує різні способи формування своїх імпровізацій. Так, в ансамблевому форматі імпровізатор дотримується основних архітектонічних параметрів теми, логіки ладогармонічних зв'язків та орієнтації на жанрово-стилістичні умови головної теми, закладеної в початковому тематичному комплексі. В дуетному та сольному варіантах перед імпровізатором постає більший спектр свободи у виборі фактурної організації імпровізаційного процесу, хоча помітно, що загальна логіка спланована заздалегідь. Майстерне володіння комбінуванням фактурних змін свідчить про роль віртуозності в імпровізаційному процесі.

⁴ Spring Song. Arkady Shilkloper & Vadim Neselovskyi – тема. Аудіозапис. 2018 // <https://www.youtube.com/watch?v=efjeowckaWg> (дата звернення 07.11.2023).

⁵ Spring Song. Vadim Neselovskyi - тема. Аудіозапис. 2015 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EvLTauAKrK4> (дата звернення 20.12.2023).

⁶ Vadim Neselovskyi «Spring Song» (solo piano) from «Music of September» (produced by Fred Hersch). Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=etV-WUCmouA> (дата звернення 18.04.2024).

2.3. Форми імпровізаторської творчої діяльності

- 1) сольна творчість;
- 2) ансамблева творчість (як правило у якості керівника та учасника комбо-складів);
- 3) концертні виступи у форматі: симфонічний оркестр та фортепіано.

Сольна імпровізаційна творчість передбачає максимально яскраву демонстрацію піанізму: майстерності фактуроутворення у повному обсязі, віртуозності у плані об'єднання солюючого і акомпануючого пластів фактури та яскравих відтінків інтонування.

Ансамблева творчість теж містить певний набір технік, прийомів та фактуро- і формоутворюючих моделей, але відрізняється меншим об'ємом фактуроутворюючих завдань, почерговим зосередженням або на акомпануванні, або на солованні та, відповідно, на концентруванні уваги, спрямованої на художньо-технічну взаємодію з іншими учасниками колективу.

Спільні виступи із оркестрами мають в основному ті самі завдання, як і в ансамблевому мистецтві, але потребують значно більшого об'єму композиторських заготівель і орієнтування у тому тексті, який написаний для оркестру.

У цьому плані треба віддати належне таланту В. Неселовського. Він майстерно справляється з усіма творчими завданнями, що виникають у всіх видах імпровізаційної діяльності і завжди створює семантично і драматургічно змістовний імпровізаційний музичний текст на високому професійному рівні.

2.4. Композитор та аранжувальник

Розглядаючи імпровізацію як важливу складову звукової реалізації власних творів В. Неселовський все-таки у великій мірі відчуває себе

композитором і у цьому амплуа пише тематичний матеріал різного масштабу для будь-яких виконавських складів (див. Додаток А, С. 73).

Унікальним в своєму роді є дует⁷ В. Неселовського та всесвітньовідомого музиканта А. Шилклопера (валторна, флюгельгорн, альпійський ріжок). Результатом творчої співпраці музикантів стали численні концерти світового турне та три студійні альбоми: «*Last Snow*» (2013), «*Край/Krai*» (2014), «*Lustrum*» (2018). Авторська музика у виконанні цього дуету одночасно поєднує в собі чуттєвість та гротеск, гумор та меланхолію, драйв та медитативність.

Також, окрім інших, в творчому доробку В. Неселовського є сольний альбом «*Odesa – a Musical Walk Through a Legendary City*» (2022)⁸. Він складається із 13 програмних авторських творів сюїтного плану, в якому спостерігаються не лише параметри стилю В. Неселовського як композитора-імпровізатора, але і багато характерних тенденцій джазового піанізму сьогодення.

Альбом «*Odesa – a Musical Walk Through a Legendary City*» продовжує традиції, започатковані в попередньому сольному альбомі. Дана сюїтна череда творів відображає, з однієї сторони, посилену культурну ідентифікацію, зображаючи портрет міста юності В. Неселовського: «*Odessa Railway Station*», «*Potemkin Stairs*», «*Acacia Trees*». З іншої сторони, в альбомі присутні твори в автобіографічних ключах: «*Waltz of Odesa Conservatory*», «*My First Rock Concert*». Є твори із використанням елементів українського та єврейського фольклору, які з точністю передають колорит Одеси та одночасно проводять паралель із українсько-єврейським походженням самого В. Неселовського: «*Winter in Odesa*», «*Jewish Dance*». Драматичною кульмінацією альбому є твір «*Odesa 1941*», який викликає в пам'яті моторошні паралелі з нашим

⁷ Історія співпраці музикантів почалася в 2010 році в Німеччині. Дует мав спільні концерти в Німеччині, Люксембурзі, Італії, Іспанії, Румунії, Америці, Швейцарії та в Австрії.

⁸ Odesa. Vadim Neselovskyi. Альбом. Аудіозапис. 2024 // URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mGWM2JifwQr-PL2DfHqUy9E04y7vhmyWw (дата звернення 12.03.2024).

сьогоденням: атональні «вибухи» на фортепіано, що переходять в моторошну, пригнічену тишу. Закінчується альбом твором «*The Renaissance of Odesa*», як установка на світле та щасливе майбутнє для міста-героя.

Над альбомом музикант працював два роки і завершив роботу незадовго до початку російського вторгнення на територію України, тому даний альбом резонує в особливо пронизливому ключі. Всі доходи від свого альбому В. Неселовський спрямував на гуманітарну допомогу для України.

Працюючи у складі групи «*Vadim Neselovskyi's "Bez Granitz" Trio*» з басистом Д. Лумісом (*Dan Loomis*) і барабанщиком Р. Ітциком (*Ronen Itzik*), а також сольо і в дуетах із вокалістами та інструменталістами – американською співачкою Амандою Байзінгер (*Amanda Baisinger*) португальською співачкою С. Серпою (*Sara Serpa*), українкою вірменського походження Л. Марті (*Laura Marti*), з відомим валторністом А. Шилклопером і саксофоністом А. Прозоровим і навіть з оркестрами (як, наприклад, з оркестром INSO на фестивалі «*Alfa Jazz*» у Львові в 2017 році), В. Неселовський демонструє творчий підхід, орієнтований на втілення програмних задумів.

Серед зразків даного напрямку – сольний альбом «*Music for September*» (2013), в якому, на наш погляд, представлені не лише параметри стилю В. Неселовського як композитора-імпровізатора, але і багато характерних тенденцій джазового піанізму сьогодення. Альбом складається з десяти полуімпровізаційних п'єс, кожна з яких має програмну назву (ряд п'єс створені безпосередньо В. Неселовським, інші ж є обробками-рیمейками тем інших авторів). Уже перелік назв свідчить про звертання майстра до традицій жанру програмної фортепіанної сюїти, прообразами якої були романтичні твори, наприклад, численні «пори року», «листки з альбому», «пісні без слів», «ліричні п'єси» і навіть вокальні цикли.

Ось перелік номерів джазової сюїти В. Неселовського: «*Spring Song*» (тема автора); «*Mazurka op. 67 no.4*» (транскрипція-імпровізація мініатюри Ф. Шопена); «*All the Things You Are*» (імпровізація на популярний джазовий стандарт із мюзиклу Дж. Керна); «*Sinfonia No. 11 in G minor BWV 797*»

(імпровізація на триголосну інвенцію Й. С. Баха); «*Birdlike*» (імпровізація на блюзову тему-стандарт Ф. Хаббарда); «*Body and Soul*» (імпровізація-обробка популярної джазової балади Дж. Гріна); «*San Felio*» (авторська композиція); «*My Romance*» (імпровізація на оригінал Р. Роджерса), «*Andantino In Modo De Canzona*» (вільна обробка відомої теми гобоя з 2-й частини Четвертої симфонії П. І. Чайковського, до якої імпровізатор навіть створив і виконав особисто поетичний текст); «*Epilogue*» (авторська тема).

Очевидним є поєднання різнопланово тематичного матеріалу. Вільно поєднуються і комбінуються, по-перше, як говорить сам В. Неселовський, п'єси «писані» і «імпровізаторські» (з авторського вступного слова до виконання ряду п'єс циклу «*Music for September*» на концерті в рамках фестивалю «*Virtuosos of the Planet*» у Києві в 2010 році); по-друге, чергуються три типи джазових фортепіанних творів: а) на авторські теми, б) на джазові теми-стандарт, в) на теми з музичних творів європейської традиції.

Такий стилістичний «конгломерат» є властивим, як уже зазначалося, сучасному фортепіанному джазу загалом (якщо мати на увазі другу половину ХХ століття і початковий період ХХІ століття). Поруч із загальними тенденціями, означеними в даному підрозділі, слід враховувати і чималу зростаючу роль індивідуальних творчих стилів піаністів.

2.5. Педагог

Важливе місце в системі мистецької професійної освітньої діяльності займає джазова освіта, як процес засвоєння знань, умінь та навичок, необхідних для джазової діяльності. Навчання сприяє формуванню високопрофесійного фахівця як творчу особистість і створює підґрунтя для подальшого професійного розвитку та самовдосконалення. Отримані знання, вміння та навички дозволять здобувачам у подальшому вести музично-творчу, педагогічну та дослідницьку діяльність.

Вадим Неселовський – доцент музичного коледжу Берклі та бере участь у майстеркласах в Японії, Кореї, Німеччини, Об'єднаних Арабських Еміратах, Домініканської Республіки, Мексики, України. Багато з його учнів зробили успішну професійну кар'єру в музиці: (Бенс Пітер, Хесус Моліна, Джордан Паділья), перемагали на конкурсах (Джісу Юнг — Конкурс молодих композиторів ASCAP 2020, Вонг Фу Дженг — Конкурс оригінальної музики в Ель-Пасо, Хідеакі Ура — Стипендіальний конкурс Yamaha). Згідно з відгуками студентів із сайту RateMyProfessors.com, В. Неселовський веде успішну педагогічне діяльність, вважаючись одним із популярних педагогів Berklee college of music (див. Додаток Б, С. 74).

На офіційній сторінці коледжу В. Неселовський викладає свої думки, стосовно організації власного педагогічного процесу (12). Пропонуємо наступні *педагогічні концепції В. Неселовського*:

- 1) змістовність та різноманітність навчального матеріалу (від найкращих зразків академічної музики до популярної музики, фольклору та, власне, джазу);
- 2) виховний характер музичної освіти. Заняття спрямовані не тільки на формування професійних навичок, а й на виховання особистості: наполегливості та цілеспрямованості;
- 3) індивідуальний підхід (окрім практичних занять, студенти мають можливість надсилати свої запитання чи проблеми педагогу на електронну адресу, де разом шукають спосіб та варіанти їх вирішення. На думку В. Неселовського, важливим є небайдужість педагога до проблем своїх студентів);
- 4) доступність освітнього процесу (50 хвилин уроку проминають досить швидко як для студентів, так і для педагога).

Напрями педагогічного процесу В. Неселовського:

1) Композиція:

В. Неселовський прагне допомогти своїм учням знайти свій унікальний оригінальний шлях у музиці. Як композитор, який писав оригінальні теми в різних жанрово-стильових контекстах і для різних музичних составів (від невеликої групи до симфонічного оркестру), він заохочує своїх студентів створювати багато дивовижних нових творів і виконувати/записувати їх. Деякі з тем, які обговорюються на його уроках:

- як Р. Шуман і Пол Маккартні створюють відчуття несподіванки у своїх творах;
- як втілити фольклорні елементи в наші композиції;
- як застосувати принципи класичної форми в джазових композиціях — аналіз шедеврів Ф. Шопена, П. Хіндемита, Л. Мейса, Р. Ферранте тощо.;
- регармонізація: як створити успішну свіжу версію старого твору чи пісні — приклади від Й. С. Баха до Хербі Хенкока і гурту *Dirty Loops*.

2) Джазова імпровізація:

В. Неселовський (як джазовий піаніст який грав з багатьма чудовими музикантами, включаючи Г. Бертоне, Дж. Лейджа, Лі Коніца, Ренді Бреккера, М. Гілмора) ділиться своїм досвідом і знаннями з початківцями. Ось деякі із питань, що практично вирішуються на уроках:

- вивчення джазових стандартів — розвиток джазового репертуару;
- власне транскрибування імпровізаційних творів (як вчитися у Чарлі Паркера, Джона Колтрейна, Бада Пауела, Вінтона Келлі, Телоніуса Монка та інших великих джазових творців;
- ритм у джазі та поза ним — розвиток сильної ритмічної концепції (поліритмія, різноманітні ритмічні традиції);
- концепції сольного фортепіано: розвиток самостійності лівої руки у контексті формування фактури акомпанементу самому собі.

Висновки до Розділу 2

Сучасний джаз – художньо-змістовне мистецтво з високим рівнем професіоналізму. Фортепіанний джаз нашого часу шукає нові шляхи розвитку, не відмовляючись від творчих тенденцій та векторів, заданих музикантами з XVI-го по XX-те століття. І не має значення з якої музичної системи, з якої жанрово-стильової сфери піаністи сучасного джазу беруть теми для імпровізаційної розробки їх художньо-структурних параметрів. Результат завжди один – високохудожній професійний твір.

Вадим Неселовський – яскравий представник нового стилю фортепіанного джазу. На одностайну думку професіоналів-музикантів, слухачем та критиків він вважається видатним піаністом, найперспективнішим імпровізатором, самобутнім композитором, який талановито, професійно та інноваційно ставиться до формування своїх творів, де він майстерно демонструє кожного разу оригінальне інтерпретування заздалегідь скомпонованого тематизму і його вільного винахідливого імпровізаційного розвитку.

Дослідивши творчу діяльність В. Неселовського, ми сформулювали основні *принципи його творчого мислення*: 1) прихильність до повного взаємопроникнення та взаємовпливу різних музично-художніх систем (європейської, джазової, фольклорної); 2) поліфонізація фактурної організації музичного тексту; 3) орієнтація на сонатне мислення.

Особливість творчості В. Неселовського полягає в тому, що музикант підпорядковує комплекс принципів та прийомів музичного мовлення (у тому числі – із арсеналу джазової сфери музикування) індивідуальному композиторському стилю, заснованому на оригінальному самобутньому типі творчого мислення. На нашу думку, це аргументовано тим, що музикант отримав якісну професійну загальномузичну освіту в Україні, а згодом в Німеччині.

Ми встановили, що кожна з його іпостасей (композитор, імпровізатор, аранжувальник, педагог) знаходиться на високому рівні професійного розвитку: якщо композиторська захоплює поетичною чарівністю і витонченістю деталей, то імпровізаторсько-виконавська дивує винахідливістю і логікою, захоплює блискучою піаністичною майстерністю, віртуозністю та виразністю нюансування. Також встановлено, що в аранжуваннях джазових творів для різних виконавських складів В. Неселовський професійно, винахідливо і тонко використовує різноманітні музично-інтонаційні виразні можливості та темброві якості певних музичних інструментів для створення оригінального звучання і реалізації конкретного семантичного змісту. А результатом багаторічної педагогічної діяльності є створення власної виконавської школи імпровізаційно-виконавської майстерності.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ В. НЕСЕЛОВСЬКОГО

3.1. Співставлення сольних авторських інтерпретацій твору В. Неселовського «*Spring Song*»

У якості музичного матеріалу для проведення порівняльного аналізу були взяті три сольні авторські інтерпретації В. Неселовського його власного твору під назвою «*Spring Song*»:

- 1) запис із диска «*Short Wave*» 2009 р.⁹ (приклад 1);
- 2) виступ у концертній залі джазового навчального закладу Berklee (США) 27.09.2011¹⁰ (приклад 2);
- 3) запис із диска «*Music for September*» 2013 р.¹¹ (приклад 3).

Хоча, вперше цей твір з'явився на диску «*Spring Song*» 2007 року і був записаний не в сольному варіанті, а квінтетом під керуванням В. Неселовського за участю самого автора та: Аманди Байзінгер (вокал), Еріка Блума (труба), Олега Осенкова (контрабас) і Педро Іто (барабани, перкусія).

Проте, незважаючи на умови звукової реалізації (сольна чи колективна творчість), усі варіанти розроблення власного авторського оригінального попередньо створеного музичного тематичного тексту в обов'язковому порядку є імпровізаційно зумовленими і дають нам, насамперед, уявлення про широту й самобутність інтонаційного світу В. Неселовського, про стильову полівекторність його музичного мислення і про втілення музично-мистецьких аспектів *універсалізму* як яскравого прояву творчої *багатогранності*.

⁹ Spring Song. Vadim Neselovskyi. Andrej Prozorov. Аудіозапис. 2022 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OF0sRbr5rjk> (дата звернення 13.12.2023).

¹⁰ Vadim Neselovskyi plays his «Spring Song». Відеозапис. Berklee college of music. 2011 // <https://www.youtube.com/watch?v=tNpODL8cYR4&t=241s> (дата звернення 17.04.2024).

¹¹ Vadim Neselovskyi «Spring Song» (solo piano) from «Music of September» (produced by Fred Hersch). Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=etV-WUCmouA> (дата звернення 18.04.2024).

Цей твір, як і багато інших авторських п'єс В. Неселовського, є яскравим прикладом гібридного – *гомогенного* типу музичної творчості, в якому об'єднується *минуле* (раніше скомпоноване й відшліфоване) з *теперішнім* (новим – імпровізаційно створеним безпосередньо в процесі концертного виступу або запису). Тому ці твори мають властивості відкритої форми, хоча, з одного боку, її відкритість контролюється безліччю заздалегідь визначених (зумовлених) відправних пунктів (з конкретним створеним раніше інтонаційним матеріалом), навколо яких розгортаються щоразу нові імпровізаційні концепції. А з іншого боку – всі імпровізаційні епізоди, як правило, творчо детерміновані місцем розташування в структурі форми, ладогармонічними та архітектонічними параметрами основного тематизму, а також – раціональним плануванням усередненого ліміту тривалості цих експромтних інвенціювань.

Тож, незважаючи на наявність чинника імпровізаційності, що впливає на особливості розвитку музичного тексту (але не на стан структури загалом), архітектоніка загальної форми в усіх інтерпретаціях цього твору складається з трьох розділів: *експозиційного* (у 2-му і 3-му прикладах з додаванням нетривалих вступних епізодів), де викладається основна (перша) тема з імпровізаціями на неї; *серединного (розробка)*, що починається з викладу нової (другої) теми (без ознак її подальшої розробки) і триває в модулюючому імпровізаційному епізоді, де наростає інтенсивність драматургічного напруження; *репризного* – в якому повертається перша тема, імпровізація на неї та коротка кода (ладово сформований каданс без гармонічної підтримки).

Фактура *першої* основної теми твору формується з орієнтованої на східнослов'янський фольклор мелодії рухливого танцювального характеру (з тактовим розміром 6/8) та композиторські раціонально сконструйованого акомпанементу, який складається з синкопованих шістнадцятих тривалостей та охоплює переривчастим потоком широко-інтервальних висхідних структур практично три октави фортепіанної клавіатури.

Необхідно зазначити, що у фактурній організації музичного тексту теми В. Неселовський винахідливо використав свій композиторський талант, що відбився у двох важливих чинниках. *Перший* пов'язаний із певним різновидом поліметрії, в контексті якої первісний восьмитактовий інваріант мелодичної лінії, сформований у розмірі 6/8, залишається в первозданному вигляді, але нашаровується на фігурації нижніх поверхів фактури, послідовність яких утворює тактові осередки з розміром 14/8 (7/4). До того ж акцентовані басові тони інтонаційних структур акомпанементу формують майстерно організовану синкоповану лінію партії нижнього голосу фактури, що створює своєрідний контрапункт до мелодії теми. Такий творчий підхід створює рухливу, цілеспрямовану, позбавлену квадратної симетрії форму, що потім у кожному з трьох розглянутих варіантів виконання стає (на деякий, у кожному випадку різний, часовий проміжок) гармонічним і архітектонічним параметром для наступних імпровізаційних хорусів.

Другий фактор виражається в тому, що при одноголосному проведенні мелодичної лінії теми цілком виразно відчувається соль-мажорний напрям використовуваного ладу, однак при підключенні акомпанементу, виявляється, що основним центром стає ми-мінорний відтінок ладу, оскільки функцію відліку ладової опори бере на себе басовий тон – «ми» та подальші звуки першої фігури акомпанементу: «сі» і «соль». Проте мерехтіння між мажором і паралельним мінором весь час залишається семантико-визначальним чинником.

Початковий показ *інтонацій першої (основної) теми* здійснюється в межах *вступного* епізоду в кожному з трьох варіантів інтерпретації цього твору, але – або у вигляді одноголосного проведення суто однієї *мелодичної канви* (без участі фактури акомпанементу), або разом із експромтною ситуативною музичною тканиною арпеджованого гармонічного супроводу. Демонстрація цієї *мелодичної лінії* має різну протяжність і місце розташування (залежно від належності до будь-якої з аналізованих інтерпретацій).

На диску «*Short Wave*» 2009 року *мелодія* теми (у своєму одноголосному вигляді) з'являється на самому початку п'єси, знаменуючи собою короткий вступ, і одразу ж переходить у фактурно організований інваріант теми.

У концертному виступі 2011 року інтонації *мелодії* теми виникають теж на початковому етапі вступу, але практично одразу огортаються подібним вуалі арпеджированим акомпанементом (ладово зорієнтованим на мерехтіння соль мажору – мі мінору – до мажору) в обрамленні квазі-раннебарокових гармонічних секвенцій, які утворюють транспозиційні відхилення і імітують дзвонові дзвони. І вже тільки після цього значного вступу звучить весь фактурний комплекс теми.

На записі з диска «*Music for September*» *мелодія* теми з'являється не одразу, а після вступу, який складається з демонстрації соль-мажорного акорду (в мелодичному положенні терції) і подальшого викладення на його педальному тлі довгих широко арпеджованих пасажів, які включають усі звуки соль-мажорного ладу (крім фа-дієзу) і складаються з дуже дрібних тривалостей. Причому, перша демонстрація інтонацій мелодичної канви теми має характер недовомовленості: зі сповільненнями, ферматами і загасаючими повторами закінчень фраз. А викладення *мелодії* теми повністю здійснюється тільки після проходження ще однієї хвили арпеджованих рулад (схожих з тими, що були використані на самому початку вступу, але більшою мірою тематизованих завдяки опорі на інтонаційний хід, утворений терцовими інтервалами в самому верхньому шарі фактури). Далі, як і в інших прикладах інтерпретації твору, йде показ теми цілком – у повнофактурному вигляді.

Виклад основного тематизму і в першому, і в другому, і в третьому трактуванні п'єси перетікає в епізоди з музичним текстом, який створюється імпровізаційно (на тлі константного акомпанементу). Спочатку це виглядає як звичайні варіації на гармонію і форму теми (але із сучасною джазовою лексикою). Однак, потім, у процесі подальшого динамічного розвитку імпровізації, фактурні формули супроводу в усіх трьох досліджуваних прикладах видозмінюються в кульмінаційному епізоді. Разом із цією

трансформацією відбуваються загальні перетворення музичного мовлення і в плані фактурної організації, і у відмові від дотримання гармонії та форми теми. Таким чином, у кожному варіанті інтерпретації ці модифікації безпосередньо впливають на інтенсивність драматургічного розвитку. Однак, принципи і методи формування звукового тексту імпровізації в кожному випадку, безумовно, різняться і за тривалістю викладу, і за стилістичними характеристиками, і за звуковисотними, ладовими, гармонічними, ритмічними, фактурними, а також динамічними параметрами. Хоча, по відношенню розробки ладогармонічного потенціалу основного тематизму, як і в плані використання іманентно джазової (зокрема й сучасної) лексики є конкретна схожість. А в аспекті пошуку особливих інтонаційно і семантично значущих віх, на наш погляд, важливо констатувати, що у тексті імпровізаційного епізоду, записаного на диску «*Music for September*», викликає інтерес поява (орієнтовно в 41 – 42 тактах) інтонацій мелодії *другої*, раніше ще «не введеної в експлуатацію» теми. Це створює своєрідне відчуття зародження нового тематизму і свого роду ефект передбачення подальших подій.

Однак, незалежно від множинності векторів розвитку даних імпровізаційних розробок початкового матеріалу, і різного ступеня їх драматургічного напруження, в усіх трьох аналізованих варіантах кульмінаційне розгортання музичної тканини завершується обумовленим заздалегідь фа-мажорним нонакордом (у мелодичному положенні великої септими) – із доданням витіюватих арпеджованих фігурацій (приклади 2 і 3), або без них, але з тріолями (як у 1-му прикладі).

Далі починається *серединний розділ (розробка)*, на самому початку якого практично без перерви звучить *друга* тема (щоправда, у прикладі 2 вона починається після 5-ти секундної паузи – і навіть з демонстративним зняттям рук з клавіатури). Ця тема не є повним яскравим контрастом попередньої, але, все ж таки, за багатьма параметрами відрізняється від неї. По-перше, загалом, вона набагато енергійніша, наполегливіша, поступальна. По-друге, мелодія теми ґрунтується здебільшого на фігураціях із шістнадцятих тривалостей. По-

третє, вона менш співуча, її інтонаційні вигини сильно загострені завдяки застосуванню широких стрибків і синкоп, що додатково підкреслюються акордовими структурами. По-четверте, незважаючи на те, що мелодична канва цієї теми (так само, як і мелодія *першої* теми) має етнічно орієнтований характер (але вже з явною опорою на мі-мінор), її ладову рівновагу постійно руйнує модулююча гармонічна логіка акордового супроводу, насичуючи інтонаційну палітру співзвуччями з альтерованими тонами і створюючи ладогармонічні відхилення. По-п'яте, постійна зміна тактового угруповання в тактах (з 6/8 на 4/4, 7/8, 5/4 і знову – 6/8), а також застосування уповільнень і фермат (у другому і третьому прикладах), ще більше підкреслюють непропорційність інтонаційних фраз теми. Однак, надалі, вона не стає матеріалом для імпровізаційної розробки, тобто, жодні параметри й компоненти її музичного тексту не беруть участі в подальшому розвитку твору. Проте, викладені вище особливості даного тематизму допомагають йому стати імпульсом для нової хвилі інтенсивного розгортання музичної драматургії з більш потужним емоційним напруженням.

У плані відповідності умовам компаративності нашого аналізу, слід зазначити, що інтонаційні параметри другої теми здебільшого зберігаються, але, все ж таки, від інтерпретації – до інтерпретації незначною мірою змінюються, у виконавському та фактурному аспектах (особливо у прикладі за номером 2, де автор максимально прискорює темп, завдяки чому створює вищий ступінь напруження та інтенсивнішу поступальність смислового руху).

У всіх аналізованих прикладах *друга* тема буквально влітає в композиторські запланований епізод, що розпочинається з гостро-скерцозного п'ятитактного вступу з пунктирним ритмом (у розмірі 6/8) на матеріалі інтонацій *першої* теми та подальшого дворазового проведення повного тексту *мелодії* цієї *теми* в октавному подвоєнні, в якому верхній голос розташовується в далекій четвертій октаві.

У зв'язку з поверненням основного тематизму у межах серединного розділу, необхідно відзначити важливий аспект, що належить більшою мірою

до прояву композиторського мислення, ніж імпровізаторського (типового для джазової творчості). Річ у тім, що на відміну від традиційного для джазової практики викладу тематичного матеріалу (як основи для імпровізацій) винятково в одній зафіксованій тональності, В. Неселовський, слідуючи логіці розділу розробки, переносить інтонації мелодії теми в іншу тональність – в ля-мажорний лад.

Однак на цьому композиторський підхід до формування розробки не закінчується. Після того, як показ тематичного матеріалу в октавному подвоєнні перекладається на одноголосні скерцозно-пунктирні репетиції звуку «мі» у високій четвертій октаві (які поступово буквально тануть у тумані піанісимо на тлі низького басу «ре-дієз»), утворюється широкий багаторівневий магічний простір фактурної порожнечі. І ось у цих чарівних умовах настає черга подальшої розробки мелодії *першої* теми і тих гармонічних параметрів, у які її в цьому епізоді помістив автор.

У всіх трьох досліджуваних прикладах продовження розвитку серединного розділу починається на органному пункті вже раніше згаданого звуку «ре-дієз» у регістрі контроктави (то в октавному подвоєнні, то одноголосно). Саме колорит цього органного пункту створює необхідну атмосферу секвенційного зіставлення викладів початкової фрази мелодії *першої* теми, що звучать то в сі-мажорі (або в контексті соль-мажорного септакорду з великою септимою та підвищеною квінтою), то в сі-бемоль мажорі на басу «ре-дієз» (або в контексті мі-бемоль мажорного септакорду з квартою замість терції).

Потім остинатні умови варіювання поступово розсипаються і змінюються на безліч пасажів і тематизованих фігурацій різного роду. Тактові розміри теж постійно змінюють свою структуризацію. Іншими словами – розробка інтонаційного потенціалу *першої* теми переходить у новий виток імпровізаційного розвитку музичного тексту, що створює довгу драматургічно насичену історію. Ця потужна хвиля вільного фантазійного розгортання звукового тексту присутня у кожному з трьох розглянутих прикладах, хоча й

відрізняється в нюансах комбінування засобів музичного мовлення і музичної виразності. А саме: у *прикладі 1* – більш виражене застосування практично всіх фортепіанних регістрів, і найголовніше – вражаючий, утворюючий гранично виразне динамічне розростання, протяжний хроматизований хід баса вгору у супроводі щільних акордів, що завершується дуже потужними кластерами та знаменує кульмінацію всього твору; у *прикладі 2* – більше фактурних фігураций, різного роду імітацій дзвонового дзвону на педалі, більше пасажів, зорієнтованих на інтонаційну логіку постбопу і на складні сучасні *хроматизовані* лади; у *прикладі 3* – більше пасажів з дуже дрібними тривалостями, октавних перекличок між крайніми шарами фактури, а також секвенцій, що складаються з поліметрично та поліритмічно організованих мелодичних фігураций.

У всіх інтерпретаціях кульмінаційна напруга поступово послаблюється і приходить до імітаційно викладеному секвенціюванню мелодії *першої* теми, схожого на фрагмент, який передує імпровізаційному епізоду розробки, де сі-мажорні фрази мелодії спів перемижуються із сі-бемоль мажорними. Однак цього разу без участі органного пункту, але із залученням – у якості гармонічного супроводу – чергування соль-мажорного септакорду з великою септимою і підвищеною квінтою та сі-бемоль мажорного септакорду з малою септимою і квартою замість терції.

Цей композиторські зумовлений сегмент закінчення серединного розділу призводить до репризи, що розпочинається зі спокійного умиротвореного викладу *першої* теми з розміром 6/8, неспішним розміреним ходом акомпануючих акордів у соль-мінорному ладі (хоча й тут присутній парадокс, який полягає в тому, що наявність соль-мінорної гармонії в акомпанементі не заважає мелодії теми утримувати сі-бемоль мажорне забарвлення). Цей епізод досить швидко набуває імпровізаційного розвитку в стилістиці сучасного джазового ф'южна (у всіх прикладах), де логіка гармонічної прогресії відводить слух від сі-бемоль мажорного забарвлення і ніжно підкреслює красу соль-мінорного ладу.

Спокійне (в динамічному та образно-драматургічному планах) ведення нетривалої імпровізації плавно переводить річище музичного руху в репризну демонстрацію *першої* теми в її протоварантному вигляді, але не в мі-мінорному (як на початку твору), а в соль-мінорному ладі (тут слід знову віддати належне композиторській фантазії автора, бо тематичний матеріал знову опиняється в іншій тональності, аніж в експозиційному проведенні). Крім зміни тональності, всі інші формотворчі параметри теми (структурні, інтонаційні та фактурні) залишаються в колишньому вигляді. Далі – знову імпровізація (але вже нетривала, структурно та інтонаційно орієнтована на джазову варіаційну традицію), а потім знову тема і – зрештою – дуже соковита, звучна коротка однотактова *кода* на матеріалі *початкової фрази мелодії теми*, фактурно викладеної октавами в обох руках.

Таким чином, «*Spring Song*» – це не просто тема з імпровізаційними хорусами на її гармонічну послідовність та форму (як це заведено у джазовому мейнстрімі), а складний добре спланований твір, в якому імпровізація розглядається як багатоплановий, багатовекторний інструмент безмежної множинності розвитку заздалегідь скомпонованого музичного матеріалу на різних інтонаційних і фактурних рівнях його розробки.

У підсумку, ми доходимо висновку, що:

1) у кожному прикладі інтерпретацій твору «*Spring Song*», музичний текст епізодів, імпровізаційно сформованих безпосередньо в процесі виступу або запису на диск, розгортається в одному, заздалегідь запланованому руслі, проте містить абсолютно різні інтонаційні та фактурні рішення;

2) усі імпровізаційні епізоди створюються не лише й не стільки на основі традиційного для джазу варіаційного типу формотворення імпровізаційних хорусів, скільки – за іншими закономірностями, зумовленими принципами вільного розгортання.

Проаналізований нами приклад під номером 2 (тобто – саме концертний варіант інтерпретації твору) має найбільш розгорнуті імпровізаційні епізоди практично в усіх розділах і, відповідно, більшу кількість як смислотворчого

розробкового інтонаційного тексту, так і музичного матеріалу, який складається із загальних форм розвитку. Загальний час його звучання – 7 хвилин 37 секунд. Не далеко від цього зразка пішов приклад під номером 3, узятий з диска «*Music for September*» – 7 хвилин 16 секунд. Найбільш компактним, у зв'язку з меншим обсягом імпровізаційного тексту, став перший приклад, записаний на диску «*Short Wave*» – 5 хвилин 34 секунди.

Таким чином, проведений порівняльний аналіз трьох варіантів сольної інтерпретації твору В. Неселовського «*Spring Song*» самим автором ще раз показує *особливий склад творчого мислення* цього митця. У процесі дослідження ми дійшли висновку, що його мистецькі концепції близькі до тенденцій, суть яких пов'язана з принципами керованої алеаторики. З цих позицій В. Неселовський по-своєму і дуже креативно розвиває ідеї створення п'єс з відкритою формою, в яких заздалегідь передбачається текстова і структурна множинність не лише імперативних (необхідних, невіддільних, безумовних) імпровізаційних розробок, а й варіантів інтерпретацій композиторські сформованого основного тематичного матеріалу, що не спотворюють його естетики, жанровості та семантичного змісту.

Проте цей музикант має власне унікальне розв'язання питань контрольованої алеаторики, яке втілюється:

1) у добре скомпонованому, яскравому й виразному, але пластичному тематичному матеріалі, розрахованому на інтерпретаційну трансформацію та взаємодію з епізодами вільного (практично не регламентованого) імпровізаційного розвитку;

2) у зверненні не лише до здобутків європейської композиторської практики (класичної й сучасної), а й до іманентної джазової стилістики (також – класичної й сучасної);

3) в обов'язковій особистій участі у музично-художньому процесі, у якому поєднуються два творчі підходи: інтерпретування заздалегідь створеного інтонаційного матеріалу та формування імпровізаційного музичного тексту безпосередньо під час виступу.

А сам твір у будь-яких своїх тлумаченнях є яскравим прикладом прояву **універсализму** В. Неселовського – як відображення його творчої **багатопрофільності**:

1) **гомогенність** музично-творчого амплуа – плідне поєднання композиторського таланту та імпровізаторської майстерності;

2) **гомогенний** принцип формоутворення, за допомогою якого відбувається взаємодія попередньо створеного константного (в основних параметрах) музичного тематичного ресурсу та музично-художнього потенціалу імпровізаційного інвенціювання, що функціонує не лише у якості відокремлених структурно регламентованих варіацій на кожному з тем, які між собою контрастують, а й як музичний матеріал, який вільно розвивається, виконуючи роль загального для усієї п'єси розділу розробки, що й зумовлює специфіку формоутворення;

3) поєднання різних типів естетик: музично-європейської, джазової та етнічної;

4) органічний синтез сучасного європейського та сучасного джазового музичного мислення, орієнтованого на застосування складних ладогармонічних і метроритмічних структур;

5) поєднання та взаємодоповнення ладової концептуальності (ладової модальності) та загостреної яскраво вираженої гармонічної логіки розвитку модулюючого плану.

Якщо в майбутньому розширити коло досліджуваних інтерпретацій твору «*Spring Song*» і додати до нього концертні варіанти, розраховані на звучання фортепіано з оркестром, то ми переконаємося, що такі інтерпретації є масштабнішими в усіх онтологічних аспектах. Річ у тім, що оркестровий жанр (особливо симфонічний оркестровий) призводить до створення більшої кількості нового композиторські сформованого письмового музично-тематичного матеріалу (особливо з огляду на охоплення ресурсів інструментальної та тембрової палітри симфонічного оркестру), а також до зовсім нових розділів, де поєднуються письмовий текст оркестру та імпровізації

фортепіано. У підсумку твір набуває зовсім іншого, більш насиченого інтонаційно-тембровим розмаїттям змісту, а протяжність цього опусу, відповідно, збільшується. Конкретним прикладом такого типу інтерпретації «*Spring Song*» є концертний виступ В. Неселовського із симфонічним оркестром у львівській філармонії 7 червня 2017 року (загальний час звучання зайняв 11 хвилин 12 секунд – значно більше ніж у сольних прикладах).

3.2 Порівняльний аналіз версій п'єси «*Almost December*»: в ракурсі ансамблевого та оркестрового виконання

Для цього порівняльного аналізу ми взяли дві інтерпретації твору «*Almost December*»: в ансамблевому звучанні¹² (дует В. Неселовського та А. Шилклопера, концертне виконання, 2015 рік) та в оркестровій інтерпретації¹³ (В. Неселовський, Л. Марті, Академічний симфонічний оркестр «Inso-Lviv», 2017 рік).

Результатом творчої співпраці В. Неселовського та всесвітньовідомого музиканта А. Шилклопера (валторна, флюгельгорн, альпійський ріжок). музикантів стали численні концерти світового турне та три студійні альбоми. Репертуар цього дуету містить виключно авторські твори, музичний зміст яких одночасно поєднує в собі чуттєвість та гротеск, гумор та меланхолію, драйв та медитативність.

В форматі дуетної творчості сольна імпровізація В. Неселовського являє собою вільно трактовану сонатність, в якій можна розрізнити експозиційний, розробковий і репризний розділи. Велике значення в даному випадку має контраст з основною темою, як результат внутрішнього контрасту

¹² А. Шилклопер / В. Неселовський «*Almost December*» (В. Неселовський). Відеозапис. 2015 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s0--H1cN1iw&t=84s> (дата звернення 13.02.2024).

¹³ «*Almost December*» V. Neselovskyi / Laura Marti / INSO-Lviv. Відеозапис. Laura Marti Official. 2017 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g50AQLWlKhk> (дата звернення 20.02.2024).

між фактурними планами та відмінності в жанровому забарвленні. В експозиційному розділі, імпровізатор використовує прийоми імітації та підголосочної поліфонії зі зміщенням метричних акцентів. Розробковий розділ включає в себе прийоми мотивної розробки, кілька тональних відхилень, велику октавно-акордову техніку та віртуозні пасажі. У репризному розділі розвиток розгортається з ще більшою силою, що ускладнює та ущільнює фактуру та призводить до появи нових образів. Незважаючи на вільний і різноплановий імпровізаційний процес розгортання імпровізаційного процесу, загальна логіка формоутворення досить цілеспрямована.

В оркестровому варіанті В. Неселовський орієнтується на організацію музичної тканини в руслі джазового мейнстріму. Представлена оркестрова інтерпретація твору є яскравим прикладом унікальної майстерності аранжування, яке базується на максимально повному розвитку художнього образу та його багатовимірності. З цією метою композитор насичує музичну тканину додатковими фактурно-тематичними елементами із використанням та підголосочної поліфонії. Не менш важливими є і способи варіювання: музичні теми в оновлених гармонічних, фактурних і ритмічних умовах набувають розмаїтих барв.

Ще одним важливим параметром оркестрової версії твору «*Almost December*» є принцип віртуозності, що досягає свого розвитку в каденції. Такий тип віртуозності сприймається не стільки як ознака виконавської техніки соліста, а скільки як універсальний тип композиторського мислення, що застосований і проявляється у певних в прийомах фактурної організації, як:

- широкі арпеджовані оберти;
- довгі мелодичні пасажі з використанням складних метроритмічних формул;
- застосування дрібної техніки.

Лірико-поетичний настрій твору позначений романтичним змістом. Яскраве втілення емоційного зафарбування – головна тема твору: її сольне проведення у партії фортепіано та в партії вокалу (солістка Л. Марті)

здійснюється при м'якому супроводі струнної групи. Ліричний образ головної теми, яка викладена в формі вокалізу, отримує ледь помітну частку тривоги у супроводі оркестру за рахунок низхідних інтонацій «зітхань», а підголосковість фактури та синкопування надають темі особливого трепету.

У репризі головна тема звучить більш широко та співуче в партії фаготу, тенор-саксофону, альтів та віолончелей в октавний унісон на фоні хвилеподібних висхідних та низхідних пасажів у флейт та кларнетів. Особливу роль В. Неселовський відводить оркестру. До його складу композитор додає групу саксофонів, а для створення зимової музичної картини, композитор додає тембр віброфону в експозиційному розділі. Музична фактура твору насичена прийомами джазового інтонування: своєрідна артикуляція, яка пов'язана із синкопуванням, поліметричними оборотами і пунктирним ритмом.

У фортепіанній імпровізації автор дотримується архітектонічних параметрів та логіки розвитку гармонічної прогресії теми. Імпровізаційні вставки в репризному розділі у фактурному викладі поліметричного співставлення одноголосних мелодичних фраз і прозорого акомпанементу у партії лівої руки. В коді композитор використовує цитату головної теми «Spring Song», як сподівання на теплу весну після затяжної зими.

Отже, в залежності від ансамблевого складу (інструментарію або кількості учасників), комунікативних умов (концертний зал або студійний запис), В. Неселовський використовує саме той спосіб викладу музичного тексту імпровізацій, який більшою мірою відповідає умовам його реалізації.

Висновки до Розділу 3

На підставі аналізу творчості В. Неселовського виявлено головний критерій його *багатопрофільного* музично-творчого амплуа – **гомогенність** – професійно обумовлене плідне поєднання композиторського таланту та імпровізаторської майстерності, а також – **гомогенний** принцип формоутворення, оснований на взаємодії попередньо створеного музичного тематичного ресурсу та музично-художнього потенціалу імпровізаційного

інвенціювання, що функціонує як музичний матеріал, який вільно розвивається, виконуючи роль розділу розробки, що й зумовлює специфіку формоутворення. Окреслено основні параметри індивідуального стилю митця: 1) поєднання естетики та лексики з різних музично-художніх джерел: музика європейської традиції, джаз та фольклорні традиції; 2) органічний синтез сучасного європейського та сучасного джазового музичного мислення; поєднання та взаємодоповнення ладової концептуальності (ладової модальності) та загостреної яскраво вираженої гармонічної логіки розвитку модулюючого плану; 3) різноплановість у цілому та поліфонізація зокрема фактурної організації музичного тексту; 4) орієнтація на сонатну логіку розвитку твору.

У процесі дослідження встановлено, що залежно від кількості учасників (соло або ансамбль чи оркестр) інструментарію, комунікативних умов (концертна зала чи студійний запис), джазовий інтерпретатор може обирати відповідний спосіб формування своїх імпровізацій.

Проведення компаративного дослідження трьох сольних авторських інтерпретацій твору «*Spring Song*» виявило, що вони мають однаковий композиторські створений тематичний матеріал, але у кожному випадку різну імпровізаційну розробку його параметрів, сформовану не стільки варіаційним, скільки сонатно-орієнтованим методом, що у загальному сенсі свідчить про високохудожній професійно обумовлений підхід до формоутворення.

На основі порівняльного аналізу двох різних авторських інтерпретацій твору В. Неселовського «*Almost December*», ми визначили, що в умовах оркестрового аранжування імпровізація в партії фортепіано представлена в руслі традиційного (варіаційного) викладення музичного тексту, а у дуєтної творчості, імпровізатор використовує сонатний принцип розвитку тематизму та розширений спектр фактурної різноплановості.

На фоні застосування багатого арсеналу різнопланової (традиційної та сучасної) джазової лексики, В. Неселовський впроваджує в імпровізацію елементи підголоскової та імітаційної поліфонії, відхилення та модуляції, політональні способи організації музичного тексту, фактурні формули

романтичного та сучасного письма, формуючи драматургічний розвиток і семантичний контекст твору.

Підсумовуючи все вищенаведене, можна дійти висновку, що цей досвід порівняльної інтерпретації в джазології є вельми перспективним, оскільки імпровізаційний процес у джазі не передбачає дискретності, а навпаки, являє собою своєрідний симбіоз композиторського та імпровізаторського типів музичної творчості.

ВИСНОВКИ

На основі аналізу наукових праць встановлено, що *універсалізм творчої особистості* – явище, достатньо широко розповсюджене у світовому і в нашому суспільстві. Цей феномен існує з давніх часів і . Розкрито також, що значення поняття *універсалізму* поширюється на два аспекти: *один* пов'язано з прикладами багатовекторності, спрямованої на різні галузі людської діяльності (творчі, наукові тощо), *другої* – застосовується для констатації багатогранності творчої діяльності у межах конкретної професійної діяльності, наприклад – музично-творчої. Враховуючи специфіку даного дослідження і те, що джазова творчість генетично схильна до багатoproфільності, функціонування універсалізму в руслі домінування тільки одної певної професії було екстрапольовано на сферу фортепіанного джазового мистецтва.

На підставі короткого огляду еволюції фортепіанного джазового мистецтва встановлено, що, по-перше, вся історія розвитку джазового піанізму, з самого її початку пов'язана з унікальними талановитими *особистостями-універсалами*. По-друге, джазове мистецтво (власне, і фортепіанне) недовго залишалось у статусі *фольклорно-побутово-розважального* і, починаючи з 40-х років XX століття перейшло у розряд *концертного*. По-третє, *сучасний фортепіанний джаз* – це у всіх сенсах професійне мистецтво із надзвичайно об'ємним музично-мовним базисом, заснованим на симбіозі джазових ідіом,

традицій європейської музичної практики, особливостей фольклору різного етнічного походження та індивідуальних оригінальних новацій конкретних джазових піаністів. І по-четверте – фортепіанний джаз плідно культивує особливий тип художньої інтерпретації – *імпровізаторську інтерпретацію*.

У сфері джазового піаністичного мистецтва, поряд із створенням ідіоматичної лексики та освоєння інтонаційних оборотів і ритмоформул, перейнятих з різних фольклорних джерел, завжди (у всі роки його існування) була присутня потужна тенденція до адаптування фактурно-тематичних досягнень фортепіанної практики європейських музикантів. У джазовому піанізмі другої половини минулого століття (і, безумовно, у наш час теж) динаміка цього закономірного прагнення незмінно інтенсивно прогресувала завдяки стрімкому розширенню кола митців-імпровізаторів, які отримали всебічну музичну освіту. Кожен видатний джазовий піаніст виявляв свою самобутність, генеруючи особистий індивідуальний стиль, спираючись на сумарний колективний досвід музикування (як джазовий, так і не джазовий) і на власні інноваційні концепції. Зазначено, що сучасний стан композиторської та імпровізаторської творчості видатних джазових музикантів характеризується інтенсифікацією та вдосконаленням взаємовпливу та взаємопроникнення джазової і неджазових музично-художніх систем, а також пошуком унікальних творчих концепцій. Інакше кажучи – фортепіано в джазі шукає нові шляхи розвитку, не відмовляючись від векторів, заданих музикантами в ХХ столітті.

Зіставлено і проаналізовано різнопланові типи створення музичного тексту: *композитор* та *імпровізатор*, але не стільки у загальноприйнятому всім відомому і зрозумілому сенсі, скільки у ракурсі їх прямої участі у процесі *художньої інтерпретації*, яка має в джазі особливий характер. На підставі аналізу функціонування джазових імпровізаційних творів в аспекті прояву *інтерпретації*, зроблено висновок що на відміну від практики письмової музики європейської традиції, заснованої на чіткому поділі творчих дій в рамках відомої тріади «композитор – виконавець – слухач», джазове музикування слід розглядати (враховуючи усну природу його існування) у

зовсім іншій системі, а саме у тісному поєднанні функцій композиторства і імпровізаторства з урахуванням їх спільної участі в музично-інтерпретаційному процесі експромтного формування джазового твору. Тобто художній сенс саме *імпровізаторської інтерпретації* як раз і полягає у застосуванні *вільного трактування композиторського тексту*, яке припускає зміни його інтонаційних параметрів. У цьому відношенні джазові музиканти вважають композиторський матеріал (який береться у якості початкового тематизму) платформою для культивування саме власних творчих музично-інтонаційних ідей. Значимим критерієм художньої діяльності *імпровізатора-інтерпретатора* (який до того ж часто трактує не тільки чужий, а й власний музично-тематичний текст, тобто стає *композитором-імпровізатором-інтерпретатором*) є те, що музичне мовлення подальшого *імпровізування* (тобто – розвитку ладогармонічних ресурсів теми) може бути винахідливим: вільним, фантазійним, гранично різноплановим, а іноді – навіть непередбачуваним.

Встановлено, що феномен *імпровізаторської інтерпретації* зіставляє та змішує обидва типи (композиторство і імпровізаторство) таким чином, що практично всі зразки композиторски створеного тематизму (чужі або власні), які беруться за основу для імпровізації: 1) зазнають музично-текстових змін (різного плану і масштабу); 2) особисті (самого імпровізатора) задуми будь-якого плану (попередні й миттєві) теж отримують вільне трактування.

Для комплексного розгляду проблем, пов'язаних з аналізом *персонального стилю* Вадима Неселовського у контексті дослідження проявів його *творчого універсалізму* було задіяне застосування синтезу аналітичного апарату музикознавства європейської традиції та джазології.

Даний підхід допоміг виявити взаємозв'язки творчої діяльності В. Неселовського із різними сферами існування музики (музика європейської традиції, джаз, фольклор, рок-музика і популярна музика) та дозволив обґрунтувати основні параметри функціонування його творчості в онтологічних умовах співіснування, взаємодії та взаємовпливу найважливіших граней

музично-художньої діяльності: *композиторство, імпровізаторство, професійне аранжування та педагогіка.*

Аналіз творчої діяльності В. Неселовського (на підґрунті компаративного аналізу різних варіантів сольної і оркестрової інтерпретації твору «*Spring Song*», співставлення дуетного та оркестрового трактування п'єси «*Almost December*», а також вивчення багатьох інших альбомів митця) допоміг сформулювати *принципи його творчого мислення*: 1) багатомовність, прихильність до щільного взаємопроникнення та взаємовпливу естетик і мов із різних музично-художніх систем (європейської, джазової та фольклорної); 2) поліфонізація фактурної організації музичного тексту; 3) орієнтація на сонатну логіку розвитку твору; 4) органічний синтез сучасного європейського та джазового музичного мислення, орієнтованого на застосування складних ладогармонічних і метроритмічних структур; 5) поєднання та взаємодоповнення ладової концептуальності (ладової модальності) та загостреної яскраво вираженої гармонічної логіки розвитку модулюючого плану; 6) високий художньо-технічний рівень майстерності аранжувальника, особливо у плані вибору тембральної відповідності образно-семантичному характеру певного тематичного матеріалу. Особливість творчості митця полягає в тому, що він підпорядковує надзвичайно об'ємний музично-мовний базис *індивідуальному композиторсько-імпровізаторському стилю*, заснованому на оригінальному типі творчого мислення. У цьому відношенні встановлено, що його мистецькі концепції близькі до тенденцій, суть яких пов'язана з принципами керованої алеаторики. З цих позицій В. Неселовський по-своєму і дуже креативно розвиває ідеї створення п'єс з відкритою формою, в яких заздалегідь передбачається текстова і структурна множинність не лише імперативних (необхідних, невіддільних, безумовних) імпровізаційних розробок, а й варіантів інтерпретацій композиторські сформованого основного тематичного матеріалу, що не спотворюють його естетики, жанровості та семантичного змісту.

Виявлено *багатоплановість індивідуального стилю В. Неселовського, яка тісно переплітається із багатогранністю його творчого **універсалізму***:

1) *плідне поєднання **композиторського** таланту, **імпровізаторської** майстерності, професійного мистецтва **аранжувальника** та **педагога***;
 2) ***гомогенний** принцип **формоутворення**, за допомогою якого відбувається взаємодія попередньо створеного **композиторським** методом константного (в основних параметрах) музичного тематичного ресурсу та музично-художнього потенціалу **імпровізаційного** розвитку музичного матеріалу, що функціонує не лише в якості відокремлених структурно регламентованих варіацій, але й як музичний матеріал, який вільно розвивається та виконує роль розділу розробки, що й зумовлює специфіку формоутворення*; Таким чином, доведено, що у *джазовому піанізмі В. Неселовського панує **універсалізм** як втілення **гомогенного** типу музичної творчості*.

Встановлено, що кожна з творчих іпостасей В. Неселовського (композитор, імпровізатор, аранжувальник, педагог) знаходиться на високому рівні професійного розвитку: якщо композиторська захоплює поетичною чарівністю і витонченістю деталей, то імпровізаторсько-виконавська дивує винахідливістю і логікою, захоплює блискучою піаністичною майстерністю, віртуозністю та виразністю нюансування. Зазначено, що *в **аранжуваннях** джазових творів для різних виконавських складів В. Неселовський професійно, винахідливо і тонко використовує різноманітні музично-інтонаційні виразні можливості та темброві якості певних музичних інструментів для створення оригінального звучання і реалізації конкретного семантичного змісту*. А результатом багаторічної ***педагогічної** діяльності є створення власної виконавської школи імпровізаційно-виконавської майстерності*.

Завдяки дослідженню проявів ***творчого універсалізму** джазового музиканта – нашого сучасника, ми робимо висновок, що 1) масштаб музично-художнього мислення джазистів нашого часу має дуже широкий спектр; 2) галузь джазового мистецтва є благодатним ґрунтом для реалізації різних векторів музично-художньої креативності*. Тим більше, що для досягнення і

підтримки такого високого художньо-змістовного рівня професіоналізму музиканти постійно удосконалюють свою композиторсько-імпровізаторську майстерність, розширюють горизонти художньої фантазії, поглиблюють знання у всіх сферах музичної діяльності та збагачують музично-інтонаційний тезаурус.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. исскуствовед. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2016. 203 с.
2. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 2014. Вип. 33. С.339-346.
3. Борисенко М. Ю. Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція / М. Ю. Борисенко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; ред.-упор. О. Г. Рощенко, Л. В. Шаповалова. – Вип. 17. – Х. : ХДУМ, 2006. — С. 209-223.
4. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 2017. 224 с.
5. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
6. Горват І. Основи джазової інтерпретації К. : Муз. Україна, 1980. 120 с.

7. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.
8. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
9. Коновалова І. Ю. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор — традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка) [Electronic resource]
https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/31.pdf
10. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
11. Крупей М. В. Універсальна майстерність саксофоніста як феномен сучасної музичної творчої практики. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 113-118.
12. Лігус В. О., Лігус О. М. Шляхи розвитку вітчизняної джазології // Молодий вчений. 2013. №1(53). С. 660-663.
13. Лі Шуай Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва // Культура України. Вип. 59, 2018. С. 132-145.
14. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище: монографія. Х. : ХДАК, 2019. 183 с.
15. Марків К. М. Універсалізм творчої постаті Олександра Станка в контексті одеської музичної школи. Дисертація на здобуття ступеня доктора мистецтва. Одеська національна музична академія України імені А. В. Нежданової. [Electronic resource] <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/12/dyss-stanko-oleksandr-oleksandrovysh-1-1.pdf>
16. Мартинюк А. К. Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2013. Вип. 13. С. 308–313.
17. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник До сторіччя Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського

- Київ, 2013. [Electronic resource] <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
18. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX – початку XXI ст.) : дис. ... доктора мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 516 с.
 19. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Вип. 46. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С. 94–110.
 20. Ніколаєвська Ю.В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. [Electronic resource] Mode of access: https://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf
 21. Полянський В. А. Стилїстика раннього джазу. К., 2014. 116 с
 22. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. К., 2016. С. 429- 437.
 23. Симоненко В. Лексикон джаза. К. : Муз. Україна, 1981. 111 с.
 24. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. К. : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
 25. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 208 с.
 26. Супрун О. В. Джаз і класична музика: шляхи перетину // Українська музика, 2018/1 (27). С. 86-92

27. Супрун О. В. Культурологічні параметри джазового мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 2013. Вип. 9 (1). С. 102-105.
28. Харенко А. О. «Музична драматургія як творчий метод у джазовому фортепіанному мистецтві С. Давидова» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 155-169.
29. Хуторська А. Й. Виконавська інтерпретація камерно-вокальних творів В.А. Моцарта // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2007. Вип. 20 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 140–147.
30. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218-228.
31. Arthurs D. J. Reconstructing Tonal Principles in the Music of Brad Mehldau [Electronic resource]: PhD diss. / D. J. Arthurs. — Indiana Univ., 2011. — 234 p. — Mode of access: <http://udini.proquest.com/view/reconstructing-tonal-principles-in-pqid:2378883961/>. — Title from the screen.
32. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. – Berlin, Muzik Verlag, 1985. 435 p.
33. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvization / P. Berliner. — Chicago : Univ. of Chicago Press, 1994. — 904 p. — (Chicago Studies in Ethnomusicology).
34. Gridley M. C. Jazz Styles: History and Analysis / Mark C. Gridley. — 5th ed. — New York : Prentice-Hall, 1993. — XXII, 442 p. 4.
35. Hodson R. Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz / R. Hodson. — 6th ed. — New York : Routledge, 2007. — 197 p.

36. Jurek T. What is jazz? // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 7-8.
37. Levine M. The Jazz Piano Book / Mark Levine. — Petaluma, CA : Sher Music, 1989. — 307 p.
38. Megill D. W. Jazz Issues: a Critical History / David W. Megill, Paul O. W. Tanner. — Madison, Wis. : Brown & Benchmark, 1995. — XII, 397 p.
39. Sargeant W. Jazz, Hot and Hybrid / W. Sargeant. — 3th ed. — New York : Da Capo Press, 1975. — 198 p.
40. Vadim Neselovskyi. [Electronic resource] Mode of access: <https://vadimneselovskyi.com/home>
41. Ukrainian Pianist Vadim Neselovskyi // WNYC. 2022. [Electronic resource]. URL: <https://www.wnyc.org/story/ukrainian-pianist-vadim-neselovskyi/>
42. 5 Classical Music Albums You Can Listen to Right Now // The New York Times. 2022 [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2022/07/28/arts/music/classical-music-recordings-july.html>

ПЕРЕЛІК МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ

1. А. Шилклопер / В. Неселовський «Almost December» (В. Неселовський). Відеозапис. 2015 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s0--H1cN1iw&t=84s> (дата звернення 13.02.2024).
2. «Almost December» V. Neselovskyi / Laura Marti / INSO-Lviv. Відеозапис. Laura Marti Official. 2017 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g50AQLWlKhk> (дата звернення 20.02.2024).
3. Odesa. Vadim Neselovskyi. Альбом. Аудіозапис. 2024 // URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mGWM2JifwQr-PL2DfHqUy9E04y7vhmyWw (дата звернення 12.03.2024).

4. Spring Song. Arkady Shilkloper & Vadim Neselovskyi – тема. Аудіозапис. 2018 // <https://www.youtube.com/watch?v=efjeowckaWg> (дата звернення 07.11.2023).
5. Spring Song. Vadim Neselovskyi. Andrej Prozorov. Аудіозапис. 2022 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OF0sRbr5rjk> (дата звернення 13.12.2023).
6. Spring Song. Vadim Neselovskyi - тема. Аудіозапис. 2015 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EvLTauAKrK4> (дата звернення 20.12.2023).
7. Vadim Neselovskyi plays Bach J.S. Sinfonia №11 in G minor from «Music for September». Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=19v26yKAt7E> (дата звернення 14.01.2024).
8. Vadim Neselovskyi plays Chopin Mazurka op. 67 from «Music of September». Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AC53ULxfXws> (дата звернення 14.01.2024).
9. Vadim Neselovskyi plays his «Spring Song». Відеозапис. Berklee college of music. 2011 // <https://www.youtube.com/watch?v=tNpODL8cYR4&t=241s> (дата звернення 17.04.2024).
10. Vadim Neselovskyi «Spring Song» (solo piano) from «Music of September» (produced by Fred Hersch). Аудіозапис. Vadim Neselovskyi. 2020 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=etV-WUCmouA> (дата звернення 18.04.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

Дискографія

№	Назва альбому	Виконавський склад	Рік, країна
1.	«Next Generation»	Джазовий ансамбль Гарі Бертона	2005, США
2.	«Spring Song»	Vadim Neselovskyi Group	2007
3.	«Common Ground»	Джазовий квартет Гарі Бертона	2011, США
4.	«Last Snow»	А. Шилклопер (валторна, флюгельгорн, альпійський ріжок), В. Неселовський (фортепіано)	2013, США
5.	«Vadim Neselovskyi's Bez Granitz Trio»	В. Неселовський (фортепіано), А. Морсі(контрабас), Б. Янке (ударні)	2013, Німеччина
6.	«East Drive. Special Guest: V. Neselovskyi»	Ф. Барденберг (бас), Б. Янке (ударні, перкусія), В. Золотов (гітара), В. Неселовський (фортепіано, мелодика)	2013, Німеччина
7.	«Music for September»	В. Неселовський	2013, США
8.	«Krai/Край»	А. Шилклопер (валторна, флюгельгорн, альпійський ріжок), В. Неселовський (фортепіано)	2014, Німеччина
9.	«Get Up And Go»	Vadim Neselovskyi Trio: Р. Іцік (бас), Д. Луміс (бас), С. Серпа (вокал), В. Неселовський (флотепіано)	2015, США
10.	«Lustrum»	А. Шилклопер (валторна, флюгельгорн, альпійський ріжок), В. Неселовський (фортепіано)	2017, Німеччина
11.	«Craig Taborn, Vadim Neselovskyi – Da'at»	Д. Луміс (бас), Р. Іцік (ударні), К. Таборн, В. Неселовський (фортепіано)	2019, США
12.	«Odessa: A musical walk through a legendary city»	В. Неселовський	2022, США

Відгуки студентів В. Неселовського із сайту RateMyProfessors.com:

- «Вадим – найкращий вчитель, який у мене був. Він щиро вболіває за кожного свого учня. Він може точно визначити, над чим вам потрібно працювати, щоб покращити стан музикування. Він також чудовий гравець і не піклується про технічні особливості заради них самих. Для Вадима важлива правдивість перед собою та людські стосунки»;

- «Вадим такий викладач, який настільки чудовий, що може відновити інтерес до предмету. Стережіться, що він буде заохочувати вас у вашій самостійній композиторській роботі. Можливо, його заняття було найскладнішим з усіх, які я проходив у цьому семестрі, але воно також було найуспішнішим. Чудовий викладач»;

- «Молодий, доброзичливий, чесний, перебірливий у музиці, жвавий, креативний, веселий... Він просто посилив мій унікальний музичний голос»;

- «Найвидатніша людина у світі! Візьміть його як свого приватного викладача, якщо вам це до душі. Якщо ви з тих людей, які ніколи не зможуть відповісти на одвічне запитання: «Що ти граєш: джаз чи класику?», тоді я рекомендую вам Вадима Неселовського»;

- «Якщо ви сумніваєтеся у своєму музичному стилі і шукаєте свій голос, просто оберіть Вадима. Він значною мірою відкриє ваш світогляд і допоможе більше, ніж вам потрібно. Він музичний геній і значно відрізняється від усіх викладачів фортепіано, які у вас були»;

- «Сповнений ентузіазму, готовий допомогти та поділитися знаннями, дуже доброзичливий, але дуже вимогливий. Рекомендую.»