

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЧЕДА ЛЕФКОВІЦА-БРАУНА
В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ
СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА**

**Магістерська робота
Степаненко Івана Сергійовича**

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Савченко Г. С.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на
відповідне джерело.

 Степаненко І. С.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ В ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОМУ ВИМІРАХ	
1.1. Джазовий виконавський стиль у науковому дискурсі.....	7
1. 2. Творчий шлях Чеда Лефковіца-Брауна: від становлення до виконавської майстерності.....	20
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. ІМПРОВІЗАЦІЙНІ СОЛО ЧЕДА ЛЕФКОВІЦА-БРАУНА ЯК ВТІЛЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ	
2. 1. Специфіка інтерпретації джазових стандартів «Alone Together», «On Green Dolphin Street» і «I Remember April» та композиції «Get Lucky» Чедом Лефковіцем-Брауном.....	28
2. 2. Дидактичні збірники Чеда Лефковіца-Брауна.....	49
Висновки до розділу 2.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТКИ.....	66

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Актуальність обраної теми дослідження зумовлена недостатньою висвітленістю у наукових працях творчості джазових виконавців, які належать молодому поколінню музикантів, однак вже мають власний унікальний виконавський стиль, широку аудиторію слухачів і значні творчі досягнення, підтверджені активною концертною діяльністю, численними студійними записами, нотними виданнями, у тому числі дидактичного характеру, наявністю учнів, які бажають перейняти їх досвід. Одним із таких яскравих музикантів є американський саксофоніст Чед Лефковіц-Браун (1989 року народження). Попри те, що його творчість добре znana у професійному колі, вона мало досліджена у науковій літературі. В Інтернеті існують численні інтерв'ю виконавця музичним виданням, велика кількість популярних статей, однак наукові джерела, в яких би його творчість як імпровізатора і виконавця була б осмислена, відсутні. Там само немає наукової праці, в якій би були систематизовані специфічні риси його виконавського стилю, а сам стиль був би представлений як ієрархічна система в єдності художньо-естетичних і технічних принципів. Це зумовлює актуальність теми цього дослідження. Обрання цієї теми продиктовано і особистісною зацікавленістю автора, який, будучи виконавцем, вбачає в детальному аналізі імпровізацій досвідченого молодого музиканта своєрідну «школу», шлях до вдосконалення власної майстерності.

Мета дослідження – дослідити специфіку виконавського стилю американського саксофоніста Чеда Лефковіца-Брауна у всій повноті художньо-естетичних і технічних принципів в контексті сучасного джазового виконавства.

Завдання, які вирішуються для досягнення сформульованої мети:

- здійснити огляд наукових джерел з питань виконавського стилю в джазовій музиці;

- узагальнити інформацію щодо біографії і творчого шляху Чеда Лефковіца-Брауна;
- виявити стильові і стилістичні впливи на виконавський стиль Чеда Лефковіца-Брауна;
- здійснити структурно-функціональний аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна;
- здійснити аналіз дидактичних збірників музиканта;
- на основі здійсненого аналізу систематизувати основні риси виконавського стилю музиканта.

Об'єктом магістерського дослідження є сучасне джазове виконавство.

Предметом – специфіка виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна.

Матеріал дослідження – імпровізаційні соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «I Remember April» і «On Green Dolphin Street», на композицію групи Duft Funk «Get Lucky»; дидактичні збірники «50 Major II-V-I Phrases», «Pentatonic Shifting», «Triad Pairs», «Triadic Shifting», «Triplet Approach Note Resolution» та «The Secret To Memorizing Jazz Standards», «Standard Sessions» та «Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions».

Методологія дослідження базується на таких методах:

- *стильовий метод* – для виявлення особливостей виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна у всій повноті художньо-естетичних і технічних принципів;
- *стилістичний метод* – для з'ясування стилістичних особливостей імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна;
- *структурно-функціональний* – для здійснення аналізу імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна;
- *компаративний метод* – для порівняння принципів і прийомів, які застосовує виконавець в різних соло;
- *виконавсько-інтерпретаційний метод* – за допомогою якого здійснюється вивчення джазової імпровізації в аспекті її інтерпретаційних можливостей;

Теоретична база дослідження базується на наукових джерелах такої проблематики:

- *творчій шлях і витоки виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна* (Freitas F., Bowers J., Splatt S., Sollitto Z.);
- *історія та теорія джазового виконавства та джазової імпровізації* (Давидов С., Мошак, С. Показ, А., Стецюк Б., Стахевич О., Feather L.) (Aebersold J., Bergonzi J.);
- *виконавський стиль, виконавський стиль в джазовій музиці, стиль* (Барвік С., Давидов М., Дедусенко Ж., Ємець М., Катрич О., Ніколаєвська Ю., Ніколенко Р., Савицька Н, Сидоренко О. Сухленко І., Ткач Ю., Царик В., Шип С., Martin K., Powell N.);
- *саксофонне виконавство* (Зотов Д., Крупей М., Стецюк Р., Чжан Чи, Чуріков В., Lefkowitz-Brown С.);
- *виконавська інтерпретація* (Горват І., Єргієв І., Москаленко В., Ніколаєвська Ю., Seligman M.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві досліджено виконавський стиль сучасного американського саксофоніста Чеда Лефковіца-Брауна як системне явище у всій повноті художньо-естетичних і технічних принципів.

Практичне значення отриманих у дослідженні результатів полягає у тому, що вони можуть бути корисні джазовим музикантам для розуміння виконавського стилю як складної системи, в якій поєднуються художні і технічні принципи, науковцям – у подальших наукових розробках. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних дисциплінах «Фах», «Імпровізація», «Джазова гармонія», «Історія джазу», «Виконавсько-педагогічна майстерність».

Апробація результатів магістерського дослідження. Результати оприлюднені на Міжнародних і Всеукраїнських науково-практичних конференціях: 1) Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення, Дніпровська академія музики, 1-2 квітня 2024 року; 2) Магістерські читання,

ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 15-16 квітня 2024 року; 3) II Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірині Полусмяк, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2 травня 2024 року; 4) Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 18-19 травня 2024 року.

Опубліковані тези доповіді:

Степаненко І. С. Риси виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна. Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення: матеріали наук. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро: ДАМ, 2024. С. 64-65.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, Висновків, Додатків з нотними прикладами. Загальний обсяг роботи складає 67 сторінок, з них 59 – основного тексту. Список наукових джерел містить 47 позицій, з них 19 іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ В ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОМУ ВИМІРАХ

1. 1. Джазовий виконавський стиль у науковому дискусії

Виконавський стиль є важливою категорією сучасного музикознавства. На сьогодні існують наукові праці, присвячені як загальним питанням виконавського стилю, так і окремим його відгалуженням – фортепіанному, вокальному, скрипковому; академічному або джазовому. Джазове виконавство є окремою сферою виконавського мистецтва, яка за останні роки привертає до себе увагу дослідників.

Передусім, з'ясуємо сутність такого ключового поняття, як музичний стиль. Існує величезна кількість наукових праць, присвячених вивченню різних його аспектів, аналіз яких не є нашим завданням. Коротко зацентруємо ключові моменти розуміння стилю в музикознавстві. Музичний стиль зазвичай трактується як складна ієрархічна єдність образно-змістового начала і засобів його втілення, зумовлена певним світоглядом, соціально-історичними і культурними чинниками, духовним налаштуванням епохи. Не випадково в більшості визначень стилю, які зустрічаються в наукових працях, при різноманітні підходів до його вивчення, майже завжди ця єдність зафіксована. Так, наприклад, С. Шип визначає музичний стиль як системну «єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» (Шип, 1998: 323). У свою чергу, В. Москаленко пропонує таке визначення стилю музичної творчості: «специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретації та виконання музичного твору (Москаленко, 2013).

У більш вузькому значенні стиль дотичний поняттям «творча манера», «творчий почерк», проте більш прийнятним є ширше розуміння – саме як системи, єдність та організація якої детермінована системою музичного мислення як різновиду художнього.

Категорія музичного стилю розглядається не тільки в теоретичному, а й історичному аспекті, в історичній перспективі, адже кожний стиль має генезис, проходить етапи розвитку, канонізації, дестабілізації і «старіння». Це природний процес буття стилю зумовлений соціально-історичними, культурними, світоглядними, аксіологічними чинниками, адже стиль відчуває на собі всі зміни, які відбуваються в просторі культури, в антропологічній і онтологічній концепціях епохи. Таким чином, стиль є історично зумовленим явищем. З іншого боку, кожний «епохальний» стиль можна типологізувати завдяки виокремленню характерних ознак і рис, так би мовити, представити «образ» або «портрет» стилю. Теж ж саме стосується й індивідуального стилю (композиторського або виконавського): він має свою історію існування, свої витoki; розвиваючись, зазначає впливів, може мати творчі вершини у вигляді злетів-озарінь, проривів, однак, може переживати і падіння. За сприятливих умов індивідуальний стиль матиме період зрілості і, природно, пізній період (вивченню пізнього композиторського стилю присвячені наукові праці Н. Савіцької (Савіцька, 1999; 2010). Це складається у своєрідну «пульсуючу» еволюційну криву (або вектор) стильового розвитку творчості митця. Однак можна виокремити і характерні ознаки індивідуального стилю, які утворюють його «обличчя», є «знаковими» для композитора або виконавця. Це можна зробити і по відношенню до окремих періодів творчої еволюції - все залежить від наближення фокусу. У випадку, коли митець є нашим сучасником, завдання ускладнюється, проте є достатньо цікавим з дослідницької точки зору.

Виходячи з системності стилю, вважаємо, що виконавський стиль в музичному мистецтві також є складно організованою системою, яка постає в єдності художнього, змістовно-образного начала і способів його вираження, донесення до слухача. Наведене визначення стилю В. Москаленко можна віднести як до композиторського, так і до виконавського стилю.

Явище індивідуального виконавського стилю досліджує О. Катрич, спираючись на ідею взаємопов'язаності та взаємообумовленості

композиторської та виконавської творчості (Катрич, 2000: 2). Виконавський стиль розглядається авторкою в трьох аспектах: діалектичному, онтологічному та музично-функціональному. Перший аспект передбачає з'ясування питання щодо ролі виконавського стилю в загальних процес стилетворення. Мова йде про ієрархію рівнів «індивідуальний музично-виконавський стиль - національний музично-виконавський стиль - історичний музично-виконавський стиль». Авторка відходить від принципу ієрархічності у взаєминах між індивідуальним, національним та історичним рівнями виконавського стилю, натомість пропонує поняття «музично-виконавської стильової концентричності», яке передбачає пов'язаність, однак відносну самостійність усіх названих рівнів (Катрич, 2000: 4). Дослідження онтології музично-виконавського стилю, на думку О. Катрич, потребує розмежування засобів виразності композитора та виконавця. Стосовно засобів виразності композитора науковиця застосовує поняття «засобі виразовості», а стосовно виконавських – «виражальні засоби» (там само: 7). У музично-функціональному аспекті вивчення індивідуального музично-виконавського стилю зумовлює вирішення кола питань, зокрема співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у виконавській творчості, прочитання виконавцем нотного тексту, стосунків між композиторською і виконавською творчістю (там само: 8). В результаті різноаспектного дослідження явища індивідуального музично-виконавського стилю, спираючись на інтонаційну теорію, а також акцентуючи важливість оригінального світобачення музиканта-виконавця, О. Катрич пропонує наступне визначення поняття: «індивідуальний стиль музиканта-виконавця - це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (там само: 9).

Спроба відокремити виконавський стиль від композиторського міститься в статті Ж. Дедусенко (Дедусенко, 2005: 64). Авторка зазначає, що часто в науковій літературі композиторський і виконавський стиль

визначаються майже однаково, що не дозволяє виявити природу виконавства і нівелює специфіку останнього. Дослідниця відстоює ідею специфікації поняття «стиль» стосовно виконавської творчості (там само: 64). Виконавський стиль має свої стильоутворювальні начала, якими, згідно з авторкою, є виконавський канон («систематизована в професійно-художній практиці інформація про виконавство як культурну і художню діяльність») (там само: 68) і конкретно-історичний контекст, в якому виконавський канон реалізується (там само: 69).

Індивідуальний виконавський стиль як цілісна, відкрита, комунікативна система, що потенційно здатна до взаємодії з іншими історичними, національними, композиторськими та виконавськими стилями, представлена в дисертаційному дослідженні О. Сидоренко (Сидоренко, 2018). На думку дослідниці, «вектори цієї взаємодії визначаються особистісними якостями виконавця (його темпераментом, характером, психологічними настановами), а їх зміст та потужність – співвідношенням стабільних (тих, що обумовлюють цілісність індивідуального виконавського стилю та відповідну систему музично-мовленнєвих ресурсів) та мобільних параметрів стилю» (там само: 9). Реалізація комунікативного потенціалу цієї системи і, в цілому, здатність її до розвитку, зумовлені активністю саме мобільних параметрів.

Багатопараметровість виконавського стилю як системи обґрунтовано в монографії Ю. Ніколаєвської. Дослідниця виокремлює наступні п'ять параметрів: 1) виконавська культура, яка складається під впливом виконавської школи, контекстуальних чинників і «яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента» (Ніколаєвська, 2020: 228); 2) виконавське мислення, яке розглядається авторкою в діапазоні від інтелектуалізму і логіки до емоційності; 3) виконавська поетика, під якою дослідниця розуміє артикуляцію, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіку, структурне мислення або формотворчий слух); 4) «усвідомлена

“звукотворча воля” (або хроноартикуляційна стратегія)); 5) «постульовані стратегії творчості конкретної особистості» (там само: 229).

На основі загальної теорії виконавського стилю у контексті саксофоновознавства намітились власні вектори дослідження цього явища. У дисертаційному дослідженні Чжан Чи автор, спираючись на наукові положення В. Москаленка, І. Сухленко і Ю. Ніколаєвської, пропонує власне визначення виконавського стилю: це – «інтонаційно-мовленнева структура, що увиразнює в звучному тексті духовно/інтелектуально/емоційні риси особистості» (Чжан Чи, 2023: 107). У наведеному визначенні максимально стисло узагальнюються ідеї інтонаційної теорії, теорії інтерпретації і музичної комунікації. Опорою на теорію інтонації і акцентуванням уваги на особистісному аспекті дане визначення корелює із розумінням індивідуального музично-виконавського стилю в дисертації О. Катрич. Закладений у визначенні комунікативний аспект є «співзвучним» трактуванню виконавського стилю О. Сидоренко. Це дозволяє зробити висновок, що виконавський стиль як категорія сучасного музикознавства може бути осмислений на декількох рівнях узагальнення: від максимально теоретичного, абстрагованого від конкретного тембрового увиразнення до «зануреного» у темброву специфіку певного інструмента.

Прикладом може бути запропоноване Р. Стецюком визначення стилю саксофона: це – «виконавсько-композиторський феномен, що сукупно відбиває темброво-акустичні і образно-семантичні якості інструмента, що вирізняються проміжним положенням між дерев’яними і мідними аерофонами, своєрідністю звукообразу, котрий тяжіє до універсалізму, тобто, до асиміляції якостей цілої низки інших мелодичних інструментів, причому не тільки духової, а й інших груп» (Стецюк Р., 2019: 168). Органологія і семантичні властивості інструменту в діалектичній єдності його універсалізму і специфіки стають ядром визначення інструментально-видового стилю саме як виконавського феномену, на чому наголошує автор.

Так само і джазовий виконавський стиль може бути представлений принаймні на двох рівнях: узагальнено-теоретичному, як своєрідна модель, в якій зафіксовані сутнісні ознаки цього явища, а також на рівні індивідуальних виконавських стилів конкретних музикантів.

Перейдемо до аналізу сутнісних ознак виконавського стилю в джазі. Поняття виконавського стилю посідає одне з ключових місць у джазології, хоча, як зазначає Чжан Чи, остання й досі залишається галуззю, яка потребує подальшої розробки цього поняття (2023: 21). Вивчення сутності і специфіки виконавського стилю в джазовій музиці відбувається різновекторно, охоплюючи питання теорії та історії джазу, технічні, художні, комунікаційні, культурно-контекстуальні, індивідуально-особистісні аспекти. Важливою складовою дослідження виконавського стилю є визначення специфіки джазового виконавства.

Однією з сутнісних ознак джазового виконавства є опора на усне побутування музичних творів. На цьому наголошує А. Показ, вважаючи що ця особливість джазового виконавства притаманна йому від самих витоків (мова йде про фіксацію музики в нотному тексті, який на перших етапах розвитку джазу не був обов'язковим) (Показ, 2020: 32). Ця ідея висловлюється й іншими науковцями. Є. Мошак зазначає, що межа між композицією та імпровізацією на етапі виникнення і сприйняття проводиться саме завдяки наявності нотного тексту, адже композицію «ми сприймаємо через виконавське мистецтво – реалізацію письмової музичної культури» (Мошак, 2011: 134).

На думку дослідників усний генезис джазового виконавства обумовив значущість індивідуальності виконавця, який має простір свободи для реалізації своєї творчості. А. Показ зазначає: «...йдеться про головну роль виконавської індивідуальності, яка своєю творчою діяльністю здійснює еволюцію музичної лексики, творчо реалізує себе за допомогою характерного виконавського стилю і виступає основним критерієм оцінки (історичної, виконавської або музикознавчої) того чи іншого явища джазової музики» (Показ, 2020: 32).

Джазовий виконавець у більшості випадків є не тільки інтерпретатором чужого тексту, а і автором-творцем, який розгортає власну музичну думку в імпровізації, котра вважається фундаментальною категорією і ще однією з сутнісних ознак для джазового виконавства. Б. Стецюк, виходячи із сутності імпровізації, «яка є процесом одночасного створення і виконання музики», пропонує в дисертації дефініцію поняття «виконання-імпровізація», розуміючи під ним «акт творення й відтворення музики як синкретичний процес, здійснюваний на основі певних нормативів, котрі не зводяться до будь-якого зафіксованого заздалегідь текстового виразу (Стецюк Б., 2019: 25). І далі: акт «музикування, що виникає на основі синерезису двох складових музичного мислення (композиторського і виконавського) у їхній одночасній дії...» (Стецюк Б., 2019: 59). Сформульовані положення дозволяють авторові дійти висновків, що в сфері джазової музики виконавські стилі, по-перше, перетворюються на композиторсько-виконавські і, по-друге, значимим чинником у стилетворенні постає стиль інструменту (Стецюк 2020: 159-160). Ця ідея перекликається з міркуванням Р. Стецюка стосовно індивідуально-видового стилю, ядром якого теж є «стиль інструменту».

На підтвердження своєрідного «зростання» композиторського і виконавського стилів у сфері джазової музики звернемось до сутнісних характеристик імпровізації.

Згідно з усталеною у наукових джерелах думкою, імпровізація у джазі постає в єдності вільного творчого волевиявлення виконавця і продуманої логічної схеми, тим самим імпровізацію метафорично можна назвати «композицією у часі», складання якої визначено часовими межами її тривалості (складання звичайної композиції відбувається дискретно, з перервами у часі). Не випадково в науковій літературі можна зустріти визначення імпровізації як виду «музично-художньої діяльності, при якому носієм художнього змісту є сам процес», тоді як в композиції – результат (Мошак, 2011: 132).

Джазовий музикант завжди формує певну концепцію в імпровізації, яка передбачає наявність логічної схеми, плану, продуманості іноді до найдрібніших деталей. Це положення підкріплюється міркуваннями науковців. Так, Б. Стецюк зазначає: «Щодо “форми” імпровізацій ... можна додати наступне: будь-яка імпровізація по структурі поєднує в собі ознаки спонтанності та заданості, проте в різних пропорціях і поєднаннях» (Стецюк, 2020: 187). Згідно з автором, імпровізація нерідко усвідомлюється («передбачається») виконавцем (виконавцями) наперед хоча б у схематичному, редукованому виді (там само). Суголосні думки зустрічаємо в статті Є. Мошак: «... Будь-яка музика, у тому числі і імпровізаційна, характеризується наявністю стійких мелодико-ритмічних або композиційних формул, що регулярно повторюються» (Мошак, 2011: 140).

О. Стахевич також вважає, що композиційна складова є не менш важливою в джазовому творі, ніж на перший погляд переважаюча імпровізаційна: «тісна взаємодія імпровізації та канону / аранжування є основоположним чинником джазової композиції в сольному, ансамблевому й оркестровому музикуванні» (Стахевич, 2022: 189). Історично характер взаємодії між цими компонентами є рухливим, тому умовно можна визначити чотири моделі: з визначальною роллю композиційного або імпровізаційного начала («композиційний», «імпровізаційний») і з домінуванням певного в мішаному типі («композиційно-імпровізаційний», «імпровізаційно-композиційний») (там само: 192). Однак, попри наявність композиційного начала в імпровізації, акцент саме на змістовності процесу зумовлює та специфікує і спрямованість музичного мислення виконавця, і тип сприйняття (художньої комунікації), в якому надважливим є кожний момент, і домінування ігрової логіки в розгортанні музичного процесу, про що зазначає Є. Мошак (Мошак, 2011: 133).

Міра віддалення від першоджерела в імпровізації може бути різною. Від збереження первісної теми і гармонії, до перегармонізації і зміни мелодії, за умов впізнаваності інваріанта. У цьому смислі цікавим є порівняння

імпровізації і композиторської інтерпретації в розумінні В. Москаленка. Дослідник трактує композиторську інтерпретацію як творчу переробку, яка відбувається різними шляхами. Вона може виражатись: «а) жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо; б) різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо); в) програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксовані у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо» (Москаленко, 2013).

В. Москаленко зазначає: «Мислення виконавця характеризується сприйняттям музичного задуму композитора ні як завершеного твору, а як твору, що вимагає доопрацювання» (Москаленко, 2013). Автор дає визначення задуму композитора як «музично-інтонаційної програми», смислове наповнення якої формується музикантом під час виконання. В результаті інтерпретації завжди формується музична ідея-симбіоз, в якій поєднуються провідні смислові начала композиторського твору і власне прочитання інтерпретатора, за словами автора – його творчу ініціативу (там само).

Інтерпретація в джазовому виконавстві не тотожна, але схожа з композиторською інтерпретацією, де взаємодіють дві стильові системи, адже імпровізатор має залишити опорні (знакові, впізнані) елементи першоджерела, при цьому вступити в діалог з його стильовою системою, реалізувавши власний виконавський стиль імпровізатора. У результаті взаємодії двох стильових систем постає нова художня цілісність, яка має ознаки системності, структурованості, індивідуальності, що можна визначити як індивідуальний виконавський стиль джазового музиканта.

Невипадково джазові музиканти ставлять під сумнів доцільність застосування поняття «виконавець» щодо джазового виконавства. Б. Стецюк, посиляючись на авторитетні наукові джерела, зазначає що більш доцільно застосувати поняття «інтерпретація», ніж «виконавство», яке має смисловий

відтінок «виконання чужої волі» (Стецюк Б., 2019: 26). У цілому погоджуючись з висловленою думкою, все ж таки будемо спиратись на уставлені поняття «виконавський стиль» і «виконавець», пам'ятаючи при цьому, що виконавець завжди є інтерпретатором. У зв'язку з чим вважаємо доцільним проводити смислові паралелі між джазовим виконавством і інтерпретацією.

Наявність композиційного начала в імпровізації - логічної схеми, плану зумовлює формування на рівні індивідуального виконавського стилю концепції (концепцій) як одного із системних елементів джазової імпровізації. Концепція містить: 1) загальний план драматургічного розвитку і побудови окремих етапів імпровізації; 2) константні (переважні для виконавця) ладо-гармонічні структури; 3) мелодичні патерни; 4) ритмічні структури.

По відношенню до виконавського стилю вони можуть трактуватись як стилеутворювальні компоненти. Одночасно вони постають ознаками стилю, виразнюючи індивідуальний виконавський стиль, складаючи, так би мовити його поетику.

Характер концепції і шляхи її реалізації зумовлені типом імпровізації. Ґрунтовно і вичерпно аналіз існуючих класифікацій музичної імпровізації, зокрема, джазової надано в статті Б. Стецюка, в якій автор спирається на класифікації інших дослідників (Е. Феранд, С. Мальцев) (Стецюк, 2020: 182-183), а також обґрунтовує власні підходи до класифікації. Б. Стецюк пропонує класифікувати імпровізацію з точки зору типу комунікації, комунікативної спрямованості, виокремлюючи інтровертну або екстравертну (внутрішній та зовнішній типи комунікації) (там само: 183). Дослідник зазначає, що в імпровізації часто застосовуються інтонації, які викликають асоціацію зі структурою «запитання-відповідь», які набувають функцій одиниць мови висловлювання, якою імпровізатор спілкується як сам із собою, так і зі слухачами. З цієї позиції імпровізацію можна класифікувати за критерієм інтро (для себе) чи екстравертності (для інших). Звідси і виокремлюються два типи комунікації в імпровізації (внутрішня і зовнішня), які, як каже автор, не

охоплюються зазвичай музикознавчою думкою. «Усередині обох типів комунікації діє система передачі інформації у вигляді адресанта (того, хто надає інформацію) й адресата (того, хто її отримує) між ними виникає процесуальне відношення-зв'язок, в якому зовнішня комунікація характеризується частковою втратою інформаційного змісту, а внутрішня, навпаки, його збагаченням (Стецюк Б., 2019: 34-35). Доповнюючи положення існуючих класифікацій, Б. Стецюк зазначає, що функцію моделей імпровізації можуть виконувати і завершені музичні зразки, наприклад, теми-стандарту в джазі (там само: 188).

Узагальнюючи, зазначимо, що в виконавській практиці джазового музиканта (саксофоніста) найчастіше зустрічаються імпровізації «на тему (або мелодію)» і на «гармонічну побудову». Відповідно концепція в обох випадках буде відрізнятися. При імпровізації на тему виконавець буде обігрувати тематичний матеріал у мелодичній площині (частіше зустрічається у темі твору). При імпровізації «на гармонію» акцент переміщується на логіку гармонії. У першому випадку музикант комбінує мелодичну складову теми із власною імпровізацією. Виконавець може як «вплітати» власні мелодичні фрази в контексті заповнення пауз у мелодії, так і «пронизувати» ними всю структуру теми твору, викладаючи тематичний матеріал у вигляді смислових акцентів, що відповідають системі координат початкової мелодії. У другому випадку музикант розгортає власну мелодичну думку, базуючись безпосередньо на ритміко-гармонічній структурі акомпанементу, не обмежуючі імпровізаційну логіку рамками заданого мелодичного контексту. Зазначимо, що також імпровізація «на тему» може бути використана музикантом безпосередньо в імпровізації «на гармонію», дане явище в джазовій музиці визначається як «цитата».

Концепції як результат музичного мислення джазового виконавця зумовлюють формування комплексу технічних, аналітичних, художніх засобів і принципів їх реалізації. Д. Зотов сформулював принципи виконавства на саксофоні, які є чинними і для джазового саксофонного виконавства, серед

них: «підвищення рівня тактильних відчуттів, що пов'язані з реалізацією музичного матеріалу; активний розвиток аудіально-орієнтаційних компетенцій; оптимальна супідрядність між поставленим виконавським завданням та фізично-руховими діями, необхідними для його вирішення; ... високий ступінь аналітико-мисленнєвої діяльності для осмисленого використання артикуляційно-виконавського апарату; розмаїта палітра динамічної градації...» (Зотов, 2017: 8-9).

Разом з концепціями принципи виконавства входять до структури виконавського стилю, докладно розробленої Чжан Чи в дисертаційному дослідженні. Автор пропонує наступне визначення виконавського стилю: це – «інтонаційно-мовленнєва структура, що увиразнює в звучному тексті духовно/інтелектуально/емоційні риси особистості» (Чжан Чи, 2023: 3). Відповідно, Чжан Чи виокремлює такі параметри поетики стилю: «світогляд, світосприйняття; тип особистості (інтровертний, екстравертний, раціональний, інтелектуальний, емоційний, інтуїтивний, артистичний), тип мислення (репродуктивний, інноваційний, діалогічний, рефлексійний); виконавська поетика. Тип мислення в свою чергу впливає на формування виконавської поетики, до якої відносимо тембр та звукообраз інструменту, виконавську лексику (мелодичну, гармонічну), виконавський синтаксис (формотворення). Прагматика стилю зумовлена контекстом (академічна/джазова сфери) та типом комунікації, притаманним тому чи іншому музикантові» (там само: 4).

Таким чином, спираючись на запропоновану Чжан Чи визначення виконавського стилю і робочу модель його структури, у дослідженні виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна ми розглянемо такі параметри: тип особистості, тип мислення, виконавську поетику (складовими якої в контексті магістерського дослідження є концепції в єдності виконавської лексики (мелодичної, гармонічної) та синтаксису (формотворення); тембр та звукообраз саксофона; виконавські принципи гри на саксофоні (Зотов, 2017), які розкриваються через методичну систему музиканта); коротко

охарактеризуємо тип комунікації, притаманний виконавцю, виходячи з його професійної діяльності. Дослідження світогляду і світосприйняття потребують залучення контекстуальної інформації, доволі обмеженої на даному етапі.

Отже, систематизуємо основні властивості й ознаки, які притаманні джазовому виконавству. Усний генезис, який, входячи в «генетичний код» джазової музики, визначає важливість особистості виконавця та імпровізації як форми буття джазової музики, а також специфіку комунікації як між музикантами під час виконання (інтерактивна взаємодія музикантів під час виконання; використання мимічних, жестових та інших невербальних знаків комунікації, що створюють багатоелементний і багаторівневий музичний діалог), так і між музикантами та слухачами (зосередженість реципієнтів на кожному моменті музичного процесу, який відбувається «тут» і «тепер»). Значущість індивідуального начала у джазовому виконавстві зумовлює трактування його як інтерпретації, в якій особливу роль відіграє «авторська» позиція. Попри важливість імпровізації, науковці (Б. Стецюк, О. Стахевич) відзначають взаємопов'язаність імпровізаційного і композиційного, спонтанного та заданого начал в розгортанні виконавського тексту. Усність та імпровізаційність зумовлюють важливість ритмічної свободи, яка проявляється в декількох аспектах: вільному оперуванні характерними для певних стилей ритмічними моделями, що створює відчуття живої пульсації; виході за межі ритмічних шаблонів в зону свободної ритміки, що є нормою для джазового виконавства. У свою чергу, ритмічна свобода передбачає свободу фразування. Усе це передбачає високу технічну майстерність, яка забезпечується реалізацією системи виконавських принципів.

Особистість джазового музиканта, враховуючи вищезазначені властивості джазового виконавства, можна визначити як артистичну, спираючись на трактування артиста-інструменталіста І. Єргієвим, в якій перетинаються різні іпостасі: віртуоза, інтерпретатора, імпровізатора, менеджера, що прагне творчого пошуку, тяжіє до експериментів і новаторства і має індивідуальний стиль гри (Єргієв, 2016: 347).

1.2. Творчий шлях Чед Лефковіца-Брауна: від становлення до виконавської майстерності

У центрі нашої уваги постає індивідуальний виконавський стиль джазового музиканта – нашого сучасника – американського саксофоніста Чед Лефковіца-Брауна. Творчість американського саксофоніста Чед Лефковіца-Брауна мало досліджена. Існують в Інтернеті численні інтерв'ю виконавця музичним виданням, велика кількість популярних статей, однак наукові джерела майже відсутні. У доступних статтях й інтерв'ю розглядаються такі питання: біографічні відомості, процес навчання, впливи, яких музикант зазнав, етапи творчого шляху, творчі контакти, особливості концертної діяльності тощо.

З огляду на те, що в українському музикознавстві творчість і особистість Чед Лефковіца-Брауна не досліджена, вважаємо можливим коротко навести факти його біографії.

Американський саксофоніст Чед Лефковіц-Браун народився 8 вересня 1989 року в Ельміре, штат Нью-Йорк. Навчався грі на саксофоні з дитинства. Ключову роль у його навчанні відіграв його батько – вчитель музики та мультиінструменталіст. Саме у батька він отримав перші уроки гри на саксофоні у віці дев'яти років, з чого і розпочався його творчий шлях (Sollitto, 2013).

Ще будучи маленьким, Чед Лефковіц-Браун почав говорити батькам, що хоче «грати на мікрофоні», коли виросте – в дитинстві йому дуже подобалося співати. Варто зазначити, що батько музиканта часто говорив, що його музичні здібності, ймовірно, передалися йому від його матері, яка була вокалісткою і дуже часто виконувала вдома пісні різних музикантів та колективів, серед яких - гурт «Бітлз», Елла Фіцджеральд та багатьох інших.

Коли Чеду Лефковіцу-Брауну було дев'ять років, він почав грати на саксофоні, що спочатку йому не дуже подобалося, оскільки він займався за стандартними методичними посібниками, які йому швидко набридли (Splatt, 2013). Виконавець каже в одному зі своїх інтерв'ю С. Сплатту: «Мені дуже

пощастило в тому, що мій батько був учителем музики, і я до сьомого класу був на домашньому навчанні. Мені було не потрібно брати групові уроки в класі і мені не потрібно було слідувати будь-якій навчальній програмі. Натомість, мій батько почав показувати мені прості прийоми імпровізації, завдяки чому я дуже захопився грою» (Splatt, 2013)

Вдома його батько часто грав композиції Чарлі Паркера, завдяки чому у Чеда Лефковіца-Брауна швидко сформувався інтерес до вивчення джазу за збіркою його транскрипцій. Соло були значно складніші за його виконавський рівень, але він не поспішаючи, повільно їх розбирав, швидко освоюючи новий матеріал. У процесі розбору композицій він значно більше «вловлював на слух», ніж сприймав із нотного тексту.

Незважаючи на відмову від методичних посібників у дитинстві, під час навчання у коледжі у молодого музиканта була добре сформована навчальна етика. Він із цікавістю вивчав будь-які методичні посібники, які йому давали викладачі – книги Джеррі Бергонзі, Уолта Вайскопфа, Джорджа Гарзона, вивчив безліч мелодій, грав вправи довгими звуками тощо. Ближче до кінця навчання в коледжі він почав зосереджуватися на власному звучанні та виконавському стилі, внаслідок чого почав підходити до занять з більшою творчістю. Виконавець почав працювати над прогресивними ритмічними концепціями, різними комбінаціями інтервалів. Практика для нього стала подібною до якоїсь «веселої гри», і він намагався продовжувати розвивати цей підхід, наскільки це було можливо (Splatt, 2013).

Серед музикантів, що відіграли значну роль в творчому формуванні Чеда Лефковіца-Брауна, слід назвати Джо Гілмана, який був його художнім керівником в «The Brubeck Institute» (Інститут Брубєка), в якому він навчався. За словами Чеда Лефковіца-Брауна, він показав йому багато важливих речей, які згодом відбилися в його виконавському стилі (Solitto, 2013). Також під час років навчання великий вплив на формування молодого музиканта спричинила творчість таких музикантів, як Донні МакКаслін, Джордж Гарзоне, Джеррі Бергонзі, Сонні Роллінз та Декстер Гордон.

Досить цікавим фактом є те, що незважаючи на захопленість у юнацькі роки творчістю відомих саксофоністів, у своєму інтерв'ю у 2013 році (Solitto, 2013), у віці двадцяти трьох років Чед Лефковіц-Браун розповідає про своє захоплення останніми роками творчості відомого джазового піаніста Бреда Мельдо, чий підхід до музики серйозно захопив його. Також на той момент він тривалий час не слухав інших саксофоністів, приділяючи більше уваги виконавцям на фортепіано та гітарі.

Одним із саксофоністів, творчість яких значно вплинула на його виконавському стилі, Чед Лефковіц-Браун називає Доні МакКасліна. Чед Лефковіц-Браун був натхненний його характерною виконавською виразністю, вираженою у використанні в імпровізації широких інтервалів, що, як йому здавалося, надає грі якість «почуття свободи» (Solitto, 2013). Надалі цей набутий досвід чітко простежується у творчості музиканта і навіть стає невід'ємною рисою його виконавського стилю.

У своїй творчості Чед Лефковіц-Браун особливу увагу приділяє нетрадиційним концепціям та підходам. За його словами, він намагається зосередитися на матеріалі, який є унікальним для нього.

У своїх заняттях він переймає концепції та прийоми інших музикантів і робить із них власні вправи та варіації, надихаючись їхніми ідеями та виробляючи таким чином свій унікальний підхід до виконання, свій виконавський стиль.

Його підхід до музики добре характеризує його висловлювання - «Зосередьтеся на тому, що вам подобається в музиці та у грі на саксофоні. Нехай це природним чином допоможе вам наблизитися до музики. Справжні музиканти грають ту музику, яка їм подобається» (Solitto, 2013).

На сучасному етапі, будь-який джазовий виконавський стиль, не є замкнутим моностильовим явищем, тому що контекст в якому розвивається принципово полістильовий.

Отже, узагальнюючи, систематизуємо ті впливи, яких зазнав виконавський стиль Чеда Лефковіца-Брауна. Як і більшість сучасних

музикантів, Чед Лефковіц-Браун є не просто самостійним виконавцем, а й акумулює у своїй творчості багатогранний досвід попередників, які були для нього як безпосередніми вчителями, так і зразками для наслідування та пізнання різних сторін джазового виконавства.

У творчості Чеда Лефковица-Брауна явно простежується вплив творчості багатьох музикантів. Безумовно, як ми згадували раніше, першими музикантами, які вплинули на його творчість, були його батьки, які дали йому базову музичну освіту і прищепили йому любов до джазу. Також у своїх інтерв'ю музикант наголошує, що у формуванні його виконавського стилю значну роль відіграли такі музиканти, як Донні МакКаслін, Джордж Гарзоне, Джеррі Бергонзі, Сонні Роллінз та Декстер Гордон.

Розглядаючи специфіку його виконавства з позиції стильових впливів, можна побачити певний вплив Чарлі Паркера, що виражено у дотриманні музикантом традицій бі-бопу, популяризованих саме Чарлі Паркером, таких як часте застосування хроматичних підходів та оспівувань, «математична» імпровізація на базі заготовленого технічного матеріалу та патернових моделей, вибудовування довгих технічних фраз та змінне акцентування. Цей «слід» у творчості Чеда Лефковица-Брауна також підкріплюється його розповідями про те, що з дитинства він виконував транскрипції Чарлі Паркера. Говорячи про фігуру Чарлі Паркера необхідно помітити, що його соло є зразком і навчальним матеріалом для абсолютної більшості джазових музикантів-початківців (а також зрілих музикантів). Його вплив на розвиток джазової музики важко переоцінити. Багато сучасних джазових музикантів знаходять натхнення у його творчості та прагнуть оволодіти його технікою та стилем.

Певний вплив на творчість Чеда Лефковица-Брауна простежується із боку Джона Колтрейна. У творчості Чеда Лефковица-Брауна присутній значний перелік елементів, властивих Джону Колтрейну, таких як: модальні концепції, атональні фрази, фрази, побудовані на великих інтервалах.

Наведемо декілька ключових особливостей виконавства Джона Колтрейна: 1) мелодична виразність. Джон Колтрейн створював дивовижні мелодичні лінії, які не лише відображали гармонічну структуру композиції, але й передавали емоційну глибину та індивідуальність виконавця. Його фрази були багатими та різноманітними, часто включаючи швидкі, віртуозні фрази та плавні, вишукані лінії; 2) мелодико-гармонічне новаторство. Джон Колтрейн не боявся експериментувати з гармонією. Він активно використовував модальні підходи, експериментував з альтернативними мелодико-гармонічними концепціями та впроваджував складні гармонічні прогресії. Його імпровізації часто містили новаторські гармонічні модуляції та несподівані мелодичні звороти; 3) емоційна виразність. В імпровізації Джона Колтрейна завжди присутня глибока емоційна проникливість. Він міг тонко передавати різноманітний спектр почуттів - від екстатичної радості до глибокого суму - через своє виконання. Його імпровізація була емоційно насичена, захоплюючи слухача своєю інтенсивністю; 4) технічна майстерність. Джон Колтрейн був саксофоністом-віртуозом. Його технічні навички дозволяли йому вільно виконувати найскладніші фрази та досягати високих темпів без втрати контролю над звуком та фразуванням; 5) імпровізаційна свобода. Однією з важливих характеристик стилю Джона Колтрейна була його здатність до вільного трактування імпровізації. Він не прив'язувався до жорстких структур та форм, а замість цього відкривався перед творчим процесом, дозволяючи музиці органічно розвиватися у моменті.

Загалом, імпровізація Джона Колтрейна представляє собою найвищий прояв творчості та індивідуалізму в джазовій музиці. Його стиль залишається джерелом натхнення для музикантів по всьому світу, продовжуючи надихати нові покоління виконавців на творче самовираження та експерименти.

Однією з найбільш відомих фігур серед саксофоністів є Майкл Бреккер. Як і більшість сучасних джазових музикантів, Чед Лефковіц-Браун не міг не зазнати впливу такої значної музичної фігури. Творчість Майкла Бреккера

характеризують такі фактори як: 1) технічна майстерність. Майкл Бреккер проявляв вражаючу технічну майстерність в саксофонному виконавстві. Він володів високим рівнем техніки, артикуляції та контролю над фонетикою, що дозволяло йому виконувати надзвичайно складні музичні пасажі з легкістю і ефектною точністю; 2) імпровізаційна експресія. Він володів вражаючим рівнем імпровізації. Його виконавський стиль відзначався експресивністю, надзвичайною віртуозністю, унікальним тембральним колоритом, новаторською ладо-гармонічною логікою та емоційною глибиною. Він часто експериментував з гармонічними концепціями, ладами та ритмікою, для створення унікального, власного стилю; 3) стилістичний синтез. Майкл Бреккер не обмежувався одним стилем або жанром, а намагався поєднувати різноманітні музичні впливи, включаючи джаз, фанк, рок, ф'южн та інші. Це дозволило йому створити оригінальний та відмінний виконавський стиль; 4) експерименти зі звуком. Майкл Бреккер був піонером у використанні різних звукових ефектів та технік на саксофоні. Він часто використовував техніку мультифонії, коли він грав кілька нот одночасно, техніку мікротоновості та блискуче володів регістром альтіссімо; 5) майстерність аранжування. Крім безпосередньо виконавства, Майкл Бреккер був відомий своєю майстерністю в аранжуванні та композиції. Він часто створював складні аранжування для великих ансамблів, використовуючи багатосаровість звуку та різноманітні музичні техніки.

У контексті застосування сучасних концепцій, явний вплив на творчість Чеда Лефковіца-Брауна простежується з боку Кріса Поттера, який активно використовує у своїй виконавській практиці як усі види гармонічних заміні, так і біфункціональні фрази, поліритмію та багато інших виконавських прийомів, у тому числі, які не зустрічаються у творчості Чеда Лефковіца-Брауна. Зауважимо, що наявність у творчості Кріса Поттера прийомів, аналогічних з прийомами Чеда Лефковіца-Брауна, не створює між їх виконавськими стилями подібності, оскільки виконавський стиль Кріса Поттера в цілому має більш «авангардний» відтінок. Сучасні, в тому числі

атональні прийоми, зустрічаються у нього у всіх частинах соло, тоді як елементи традиційного джазу у його соло прослуховуються значно менше. У той же час, Чед Лефковіц-Браун, навпаки, віддає перевагу традиційним стилістичним принципам, застосовуючи складніші концепції переважно в драматургічно напружених частинах соло.

Висновки до Розділу 1.

Аналіз наукової літератури, присвяченої питанням виконавського стилю, продемонстрував, що на сьогодні існують численні джерела, в яких вивчається виконавський стиль в контексті академічного виконавства (В. Москаленко, О. Катрич, Ж. Дедусенко, І. Сухленко, Ю. Ніколаєвська, О. Сидоренко). Деякі положення, в них сформульовані, можуть бути екстрапольовані на джазовий виконавський стиль, однак ця сфера потребує подальшої розробки в українському музикознавстві з огляду на специфіку джазового виконавства. Дослідники, які вивчають виконавський стиль в джазовій музиці, акцентують увагу на особливій ролі виконавської індивідуальності в сфері джазової музики, адже музикант є інтерпретатором і творцем, що дозволяє визначити виконавський стиль як композиторсько-виконавський (Б. Стецюк) і надати стилю інструмента статусу стилеутворювального чинника (Б. Стецюк, Р. Стецюк). Спираючись на запропоновану Чжан Чи (2023) робочу модель структури виконавського стилю, визначено такі параметри, які будуть тією чи іншою мірою охарактеризовані в контексті даного магістерського дослідження: тип особистості, тип мислення, виконавська поетика (складовими якої є концепції в єдності виконавської лексики (мелодичної, гармонічної) та синтаксису (формотворення); тембр та звукообраз саксофона; виконавські принципи гри на саксофоні (Зотов, 2017), які розкриваються через методичну систему музиканта); тип комунікації, притаманний виконавцю, виходячи з його професійної діяльності.

З опорою на доступні Інтернет-джерела визначено специфіку становлення творчої індивідуальності Чеда Лефковіца-Брауна, яка полягає у

вихованні в музичній родині з подальшим інтенсивним професійним навчанням. Визначено коло музикантів, що спричинили суттєвий вплив на його виконавський стиль (Чарлі Паркер, Джон Колтрейн, Майкл Бреккер, Кріс Поттер).

РОЗДІЛ 2

ІМПРОВІЗАЦІЙНІ СОЛО ЧЕДА ЛЕФКОВІЦА-БРАУНА ЯК ВТІЛЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

1. 2. Специфіка інтерпретації джазових стандартів «Alone Together», «On Green Dolphin Street» і «I Remember April» та композиції «Get Lucky» Чедом Лефковіцем-Брауном

З метою встановлення особливостей виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна у контексті джазової музики, слід провести компаративний структурно-функціональний аналіз його соло. Аналітичним матеріалом обрано джазові стандарти «Alone Together», «On Green Dolphin Street» і «I Remember April» та композицію «Get Lucky».

«Alone Together»

Один із найважливіших моментів, на який варто звернути увагу, це засоби мелодичного втілення фундаментальної з точки зору традиційного джазу гармонічної послідовності II-V-I. В імпровізації на тему «Alone Together» цей гармонічний зворот вперше зустрічається в 4-5-му тактах. На акорд II ступеня музикант використовує «хроматичний підхід» до III ступеня і, залишаючись на ньому, внаслідок зміни гармонії опиняється на септимі домінантового акорду. Далі він використовує низхідний рух по звуках зменшеного септакорда в оберненні (зм. VII 2) на акорді V ступеню, який у розкладанні створює зменшений септакорд гармонічного VII ступеня до тоніки, що створює ефект затримання. До тієї ж концепції затримання відноситься і його обігрування наступного акорду першого ступеня, де він спочатку обігрує звуки домінанти, лише на третю долю розв'язуючі її в звуки тоніки. Називаючи прийом затримання концепцією, ми трактуємо його не лише технічно, а й естетично-художньо, вважаючи прийомом, який обумовлений мисленням музиканта і має універсальний характер у контексті його стилю. Таким чином, концепція затримання трактується як універсальна в мелодико-гармонічному мисленні музиканта. Її дія поширюється як на гармонічну модель II-V-I, яка може реалізовуватися у різних гармонічних

умовах, виявляючись в уникненні основних звуків акорду. Це породжує ефект біфункціональності.

Приєм затримання застосовується багатьма сучасними виконавцями, які безпосередньо вплинули на Чед Лефковіца-Брауна. Це Кріс Поттер, Майкл Бреккер, Джон Колтрейн, Боб Берг та ін.

Аналогічний попередньому гармонічний хід можна спостерігати у 10 та 11 тактах. Тут на акорд II ступеня музикант робить хроматичний підхід до септими наступного акорду – доміанти (V ступеня). Потім він використовує рух по хроматичному ходу і приходить у сексту доміантного акорду, тобто обіграє його не як E7, а як E6, створюючи затримання септими. На тій же гармонії звучить основний тон. Далі на тоніку музикант використовує оспівування основного тону, висхідний звукоряд і розкладений тонічний нонакорд. Також звернемо увагу на такий само гармонічний хід у 24 такті, де на II ступінь музикант бере звуки доміантового акорду, створюючи таким чином поліфункціональне нашарування.

Аналогічний хід зустрічається в 28-29 тактах, де на Am7 музикант використовує заміну, обіграючи звуки Bb7. На наступний акорд він бере звуки зменшеного трізвуччя і розв'язує побудову в акорд I ступеня.

Варто звернути увагу на гармонічну послідовність у тактах 42-48 [додаток 1], які ми розглядатимемо як єдиний комплекс, зважаючи на те, що музикант використовує фразування, логіка якого базується на довгих секвенційних зворотах, що утворює єдину фразу протягом всієї послідовності. Ця гармонічна послідовність охоплює такі шаблі: II-V-I-II-V-I-VI-V-I-II-V-I. Загальна концепція секвенції наведеної фрази полягає в чергуванні висхідних і низхідних звукових послідовностей, які структурно повторюють одна-одну. Функціональний бік націлений на формування ефекту тяжіння, що виражено у тональній нестійкості опорних смислових точок мелодичної лінії.

Фраза починається з септими і терції акорду доміанти, після чого, замість розв'язання в тоніку, музикант бере як прохідний звук квінту акорду, потім використовує відхилення в субдомінанту, низхідний хід по звуках

септакорду другого ступеня (F#m-5), а далі звучить висхідний хід вже по звукам доміанти. На наступний акорд він застосовує мелодичний хід, аналогічний попередньому, через квінту акорду створюючи відхилення в субдомінанту (G#m-5). На наступний акорд музикант залишається в межах гармонії, що звучить (що в незначній мірі нівелює загальну тональну напруженість фрази, враховуючи доміантову функцію даного акорду), а потім, на акорд I ступеня використовує тритонову заміну, за рахунок відхилення через його сексту в Bm6. Далі музикант дотримується цієї логіки до кінця фрази, за винятком акорду V ступеня, де він застосовує прийом секундової заміни, використовуючи мінорний лад на малу секунду вище.

Протягом останніх чотирьох тактів представленої мелодичної фрази, гармонія «обертається» навколо Em. Музикант використовує послідовність секвенцій, побудованих на тритоновій заміні тоніки. Зауважимо, що мелодичні сегменти секвенції не є ідентичними: їх секвенційна логіка базується на принципі чергування висхідних і низхідних звукових послідовностей, що будуються за звуками акордів, інтервалів і хроматизмів, при цьому ланки секвенцій відрізняються кількістю звуків. У результаті музикант мислить перемінними (умовними) відрізками (в умовному часі), які укладаються між змінами гармонії. У сукупності ця побудова підпорядковується секвенційному принципу.

У тактах 49-58 Чед Лефковіц-Браун виконує фразу, яка так само, як і розглянута раніше, побудована на гармонічній послідовності I-II-V-I-II-V-I-II-V-I-III-IV-II-V. Починається фраза з акорду I ступеня, із тонально стійких звуків. У наступному такті, на акорд II ступеня, музикант використовує нестандартну секундову заміну акорду, обігруючи звуки Em7 (що не відповідає найбільш поширеній логіці секундових замін, застосовуваних Чедом Лефковіцем-Брауном, зважаючи на те, що в більшості випадків використовується акорд на секунду вище, а не нижче за замінну гармонію). Аналогічна функціональна заміна була застосована музикантом і на наступний акорд, за винятком останньої частки, на яку музикант повертається в звуки

акорду. Сформувавши з'єднання з наступним акордом, почавши його з прими та септими, музикант знову відхиляється від основного ладу, застосувавши тритонову заміну (обігруючи $B\flat$). Подальший розвиток наведеної мелодичної фрази здебільшого підпорядковується тим самим принципам, що були наведені раніше. Ця фраза є кульмінаційною в соло, і музикант у властивій йому манері створює в ній максимальну напругу внаслідок частого застосування тритонових та секундових замін, хроматизмів та альтерацій. Поряд з тональною напруженістю, в аналізованій фразі музикант використовує дрібні тривалості – шістнадцяті, тріолі шістнадцятими і навіть тридцять другі, що в аудіальному сприйнятті слухача створює відчуття своєрідного «поток», в якому окремі звуки втрачають свою суб'єктність і зливаються в єдину конструкцію, переливаючись барвами тяжінь, що формуються. Впізнаною особливістю подібних кульмінаційних фраз в імпровізації Чеда Лефковіца-Брауна є загальний рух мелодичної лінії: мелодія рухається хвилеподібно, починаючись у нижньому регістрі та хвилями піднімаючись і опускаючись, тим самим укладаючись у групи, переважно по чотири – п'ять звуків у кожному напрямі. Використовуючи хвилеподібний мелодичний рух, музикант веде мелодію вгору, вибудовуючи кожную хвилю від вищих звуків, поки не доходить до регістру альтиссімо, доводячи фразу до її кульмінаційного звуку, перед яким найчастіше звучить ще більша мелодична хвиля, котра складається з кількох звукових груп, і захоплює діапазон більше однієї октави.

Кульмінація припадає на точку золотого перетину (дві третини твору), що свідчить про існування загальних логічних основ розгортання композиції і імпровізації.

Після завершального піку кульмінаційної фрази музикант продовжує тримати драматургічне напруження, розвиваючи мелодію у верхньому регістрі протягом наступних п'яти тактів. У гармонії тут звучить послідовність II-V-I, при цьому ми не розглядаємо структурну складову мелодії, оскільки музикант керується стандартними ладами, зміщуючи акцент зі складних

ладових концепцій на яскраве звучання верхніх звуків у регістрі альтиссімо, залишаючись у межах гармонії. Завдяки зміні точки уваги з альтерованої мелодії на регістровий колорит, він одночасно створює розрядження після кульмінації та підтримує драматургію посткульмінаційного відрізка. Даний мелодичний хід характерний для творчості Чеда Лефковіца-Брауна і легко впізнається в його імпровізації, що в сукупності з самою концепцією будови кульмінаційної фрази формує одну з відмінних рис його виконавського стилю.

Розгорнувши мелодію до самого верхнього звуку всього соло (В третьої октави), музикант веде її вниз, дотримуючись хвилеподібного принципу, аналогічного кульмінаційній фразі. Так, роблячи хвилю в тактах 61-63, потім у тактах 64-66, він спускається в нижній регістр, завершуючи таким чином кульмінаційний розділ. Далі веде мелодичну лінію вгору, таким чином повертаючи ту напругу, яка відповідає структурному положенню даного фрагмента – середньої частини соло.

Звернемо увагу на фразу в тактах 81-84, яка побудована на гармонічній послідовності II-V-I-II-V-I. Фраза починається з нони акорду II ступеня. Музикант використовує як прохідний підвищену терцію акорду, яка в сукупності з наступним звуком формує хроматичне оспівування натуральної терції акорду. Далі через хроматизм він приходять у зменшену квінту акорду. Ця квінта разом із G#+7, що звучить далі, утворюють двічі гармонічний мінорний лад. Від такту 82 і до кінця фрази мелодія рухається по натуральних ладах, лише кілька разів «чіпляючи» прохідні хроматизми.

Важливою особливістю є те, що наведена фраза, як і кульмінаційна (у тактах 49-58), має у своїй будові технічно виконані дрібні звукові групи, але на відміну від неї, тут немає функціональних замін та відхилень. Це дозволяє зробити висновок, що драматургія кульмінації у Чеда Лефковіца-Брауна, хоч і включає технічні фрази, побудовані з дрібних тривалостей, але ключовою складовою в ній є безпосередньо ладо-тональна напруга, що формується біфункціональністю і альтераціями, що застосовуються.

За підсумками проведеного структурного аналізу представленого соло ми формуємо загальну картину застосовуваних музикантом у даному соло концепцій та прийомів, а також принципів розвитку та драматургії. В даному випадку основними ладовими прийомами, характерними для його виконавського стилю, можна вважати часте використання субдомінанти до акорду, що звучить, за рахунок створюваного тяжіння. Також музикант часто застосовує різні альтерації та хроматизми, формуючи завдяки цьому унікальні барви мелодії. Дуже часто зустрічаються розкладені акорди, які хоч іноді відповідають гармонії, що звучить, але все ж, частіше вони бувають збудовані від субдомінанти (або домінанти) до гармонії або мають альтерації, що формують ефект функціональної двоїстості мелодичної побудови.

Особливо цікаві стилістичні риси ми спостерігаємо з кінця першої третини соло. Підводячи мелодію до кульмінації, музикант ускладнює ладово-гармонічні засоби музичної виразності, за рахунок чого зростає відчуття напруженості аж до самої кульмінації, де він переважно застосовує секундові, терцієві та тритонові заміни, одночасно використовуючи дрібні тривалості, таким чином досягаючи піку драматургічного напруження. Важливим чинником має аспект композиційності, який знаходить своє вираження у тому, що кульмінація припадає на точку золотого перетину соло. Після кульмінації музикант поступово знижує драматургічне напруження, зміщуючи фокус уваги з швидкого чергування звуків у структурі складних ладових концепцій, на перехід у крайній верхній регістр, звідки поступово спускає мелодію вниз, до нижнього регістру саксофона.

Після посткульмінаційного спаду Чед Лефковіц-Браун вибудовує соло у помірній манері, що нагадує першу третину соло. Далі – технічна фраза, яка нагадує кульмінаційну, але побудована за класичними ладами і не має такої тональної напруженості, що відповідає її структурному положенню (наприкінці соло). Особливу увагу привертає секвенційна логіка, що «пронизує» усе соло; вона превалює, починаючи з кульмінації і майже до самого кінця.

«On Green Dolphin Street»

З метою пошуку системних елементів і імпровізаційній творчості Чеда Лефковіца-Брауна, розглянемо також його соло на джазовий стандарт «On Green Dolphin Street». Тут гармонічна послідовність II-V-I (яку ми розглядаємо як базовий елемент гармонічної структури для побудови імпровізації) зустрічається у 12-14 тактах. На гармонію II ступеня музикант спускається по пентатоніці та застосовує оспівування прими акорду. Так само він вчиняє і на акорді V ступеня. На тоніку музикант також діє в межах гармонії, що звучить. Ми доходимо висновку, що така особливість трактування гармонічного ходу, в якому музикант не використовує властиві йому гармонічні нашарування, функціональну напруженість та альтерації, можна пояснити положенням в імпровізації, а саме – на її початку, що дозволяє інтерпретувати гармонічний хід як імпульс до розвитку.

Тепер розглянемо той самий гармонічний зворот у тактах 16-18, за умов A \flat Δ . Тут на II ступінь музикант вступає з кварта (11-го ступеня акорду) і далі обіграє Fm7, чим яскраво розкриває субдомінантову функцію акорду. На наступний акорд він застосовує альтерацію і бере підвищену квінту (у зв'язку з нижнім допоміжним хроматичним), створюючи таким чином ефект тяжіння, а потім повертається до діатонічного ладу. У наступному такті музикант приходить в нону акорду, бере бас акорду, потім грає мелізм, після чого бере септиму як прохідну і спускається до 13-го ступеня акорду, створюючи завдяки цьому ефект затримання септими. Таким чином, у порівнянні з попереднім прикладом, ми маємо справу зі складнішим варіантом цього гармонічного ходу, що можна пояснити його положенням у зоні розвитку.

Далі звернемо увагу на таку гармонічну послідовність у тактах 19 і 20, а саме на такт 20, де музикант затримує розв'язання в тоніку, відхиляючись в субдомінанту шляхом руху по звуках E \flat -D \flat -B \flat , і тільки на третю долю повертається в тоніку.

Розглянемо також гармонічний хід у тактах 24-26, який функціонально аналогічний ходу II-V-I, але замість V ступеня застосовується його тритонова

заміна – низька друга. Тут музикант робить акцент на специфічному гармонічному ході за рахунок застосування на II і II низькому ступенях двох низхідних секвенцій, звуки яких відповідають звукам акордів. На акорді I ступеня звучить подібний до попередніх секвенцій мелодичний хід, який хоч і відрізняється послідовністю інтервалів, але має аналогічний хвилеподібний рух у тому ж звуковисотному діапазоні. Виходячи з цього, ми бачимо, що музикант використовує секвенційні патерни для підкреслення тих гармонічних послідовностей, які він хоче залишити в початковому вигляді, не нашаровуючи на них додаткових ладів і альтерацій.

Звернімо увагу на фразу в тактах 28 і 55, яка в обох тактах є повністю ідентичною, і застосовується музикантом на ту саму гармонію, що свідчить про те, що ця фраза є завченим патерном.

Характерну для виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна фразу ми спостерігаємо в тактах 47-52. Гармонічною послідовністю в цих тактах є: II-V-I-II-V-I. З самого початку фрази музикант використовує широкі інтервали та хроматизми. У тактах 49-50 звучить секвенційний хід, в якому обидві секвенції починаються з сексти (13 ступеня) акорду, що створює відчутний ефект тяжіння, яке розв'язується в квінту акорду за допомогою «хроматичного підходу». Далі, у такті 51, музикант переходить з квартолей на тріолі, залишаючись при цьому в рамках гармонії, що звучить (за винятком пониженої нони на C7). Вибудовуючи мелодію тріолями і в хвилеподібному русі, музикант піднімається у верхній регістр і по звукам акорду спускається у нижній регістр.

Розглянемо фразу в тактах 57-62. Принципи її побудови багато в чому подібні до кульмінаційної фрази на «Alone Together». Її структура також базується на хвилеподібному русі та дрібних тривалостях. У контексті ладової складової вона будується дещо простіше. Музикант активно використовує хроматизми, оспівування та альтерації. Зокрема, застосовує знижену нону, гармонічний мінор, знижену квінту, знижену терцію (на акорди домінантової групи) і часто уникає основних шаблів акордів. Аналогічно кульмінаційній

фразі, розглянутій у попередньому соло, вона починається в крайньому нижньому регістрі і поступово, хвилеподібно, піднімається аж до верхнього регістру інструменту.

Далі музикант веде мелодію вниз, дійшовши до середнього регістру, він рухає мелодію вгору, заходячи в регістр альтиссімо, доходячи до В \flat третьої октави, яка є верхнім звуком всього соло. Необхідно звернути увагу, що цей мелодичний рух повністю аналогічний посткульмінаційному руху в соло на «Alone Together», де Чед Лефковіц-Браун точно так же рухав мелодію вниз і вгору, аж до регістру альтиссімо.

Дуже цікавим фактом є подібність наведених вище фраз, розташованих у кульмінації і після неї, в соло на «Alone Together». Було б логічним, якби їхнє розташування також відповідало точці золотого перетину, але в даному випадку представлені фрази розташовані в першій чверті соло, що дає нам підстави вважати, що музикант у момент виконання даного відрізка мислив у масштабі більш короткого соло і, ймовірно, пізніше вирішив додати до нього ще один хорус.

Далі, у тактах 68-71, музикант використовує секвенцію, повторюючи мелодичний хід, але видозмінюючи його відповідно до зміни гармонії (з F Δ 7, Fm7). Потім мелодія рухається хвилеподібно вниз і до 76 такту приходиться до краю нижнього регістра (В \flat малої октави). Даний відхід від кульмінаційної точки своїм рухом відповідає аналогічному у попередньому соло.

Таким чином, ми робимо висновок, що будова цієї частини соло на «Alone Together» і кульмінаційної частини в соло «On Green Dolphin Street» є дуже близьким. Основною відмінністю є розташування в часовому відрізку соло. У свою чергу, рух мелодичних ліній, принципи ладової будови та дроблення тривалостей практично ідентичні.

З 83 такту музикант починає розвивати наступний розділ соло. Можна помітити, що мелодичний рух набуває більшої хвилеподібності. У тактах 84-85 ми спостерігаємо серію низхідних секвенцій, за якими слідує фраза в тактах

86-87, яка охоплює діапазон майже дві октави, підводячи мелодію до більш технічної фрази.

[Проаналізуємо фразу у тактах 89-97 [додаток 2]. Ця фраза припадає на точку золотого перетину (дві третини соло) і технічно є кульмінаційною. Гармонічна структура фрази – II-II-I-VI-II-II-V-I-II-V-II-V-II-V-II. Починається фраза з розкладеного від терції G7, з наступним відхиленням у домінанту та поверненням назад. Далі – пауза і музикант продовжує, вступаючи з низхідного хроматизму і продовжуючи рух в зоні гармонії F#/F, обігруючи основні його ступені. На наступний акорд (FΔ7) Чед Лефковіц-Браун застосовує секундову заміну, відхиляючись у F#Δ7, з подальшим поверненням назад. На наступний акорд (D7) музикант бере мінорну терцію і знижену нону, формуючи за рахунок цього зменшений септакорд. Після чого, зробивши оспівування басу, повертається в тризвук DΔ. На наступний акорд (Gm7) звучить оспівування басу, мелодичний рух відбувається за звуками Cm пентатоніки. Потім музикант застосовує тритонову заміну, у вигляді низхідного ходу звуками G#m7, а потім розв'язує мелодію через низхідний Gm7. У наступному такті виконавець будує мелодію в межах гармонії, що звучить, і лише на A7 використовує знижену квінту і підвищену сексту акорду.

У такті 94 мелодія рухається переважно по пентатоніці і прохідному хроматизму. У такті 95 Чед Лефковіц-Браун на Vm7-5 рухається звуками CΔ, що можна інтерпретувати як досить специфічну секундну заміну. Після цього він бере дорійський VI ступінь і повертається в тональність гармонії, що звучить. На наступний акорд (E7) музикант використовує оспівування квінти акорду, потім обігрує терцію через хроматичний підхід і, через хроматичний підхід, приходять у сексту (13) наступного акорду (Am7). На акорд Am7 він рухається в межах гармонії, що звучить. Далі з альтераціями зустрічаються тільки оспівування та альтерації (+9, +7, -3). Фраза закінчується висхідним ходом, який починається з елемента целотонової гами, що переходить у хроматичну. Цей хід приводить до останнього акорду послідовності (C7, в мелодії – В третьої октави).

Дана кульмінаційна фраза за своєю будовою аналогічна кульмінаційній фразі в «Alone Together». В основі її структури є аналогічна ладова основа, а також вона побудована за тим же принципом хвилеподібного руху і складається з дрібних ритмічних фігур.

Після кульмінації Чед Лефковіц-Браун веде мелодію вниз і, спустившись до D^b третьої октави, піднімається вгору по звуках субдомінанти до C⁷, доходить до верхнього звуку всього соло (C четвертої октави). Далі музикант веде мелодію вниз до такту 103 в першу октаву, гасячи драматургічну напругу. Після посткульмінаційного спаду музикант веде мелодію в більш помірній манері, переважно в середньому регістрі та без складних ладових концепцій. У 120-124 тактах звучить фраза, що за своєю структурою нагадує кульмінаційну, але на відміну від неї вибудована від верхнього регістру, має вектор руху згори вниз, а не навпаки (при цьому слідуючи принципу хвилеподібного руху). У цій фразі звучать вже розглянуті раніше альтерації, наприклад, в такті 120 мелодія спочатку рухається в тональності гармонії, що звучить, після чого відхиляється в D^{es}, що є тритонові заміною мажору, що звучить в гармонії. Також у такті 122 звучить секундова заміна, що формується за рахунок застосування музикантом на F Δ 7, F $\#$ Δ ладу. Ця фраза закінчується хвилеподібним висхідним мелодичним ходом від D першої октави до A третьої. Можна зробити висновок, що ця фраза, як і аналогічна в кінці соло на «Alone Together», виконує функцію коди, виступаючи фіналом імпровізаційного соло.

Після фінальної фрази Чед Лефковіц-Браун хвилеподібно рухає мелодію вниз, одночасно застосовуючи довші тривалості і вибудовуючи мелодію переважно по головних щаблях гармонії, що звучить, хоча на деякі акорди все ж використовує біфункціональне нашарування субдомінанти або домінанти. Музикант завершує соло на ноні першого акорду наступного хорусу, що, як і в соло в «Alone Together», формує діалогічну ситуацію передачі мелодичної лінії наступному музикантові.

Проаналізувавши соло на джазовий стандарт «On Green Dolphin Street», ми доходимо висновку, що як і в «Alone Together», музикант часто застосовує біфункціональне нашарування – субдомінанту (рідше домінанту), по відношенню до гармонії, що звучить, що виражено в уникненні основних звуків акорду. Музикант активно використовує секвенції, як у довільному ладовому розташуванні, так і для підкреслення певного руху гармонії. Секвенції можуть бути як ідентичними, так і подібними, зі зміною одного або декількох ступенів, для адаптації до ладу гармонії, що змінюється. Також секвенційні фрази Чед Лефковіц-Браун застосовує для формування різних замінів, обігруючи однією ланкою секвенції гармонію, що звучить, а наступною ланкою – іншу гармонію, в контексті замівної функції.

Також можна простежити принцип формування кульмінаційної частини соло – музикант розвиває соло, проводячи розвиток до точки золотого перетину, де за допомогою створення функціональної напруги, великих інтервалів та дрібніших тривалостей нарощує напругу аж до кульмінаційної фрази. Зауважимо, що у розвитку перед кульмінацією важливе місце посідають секвенційні фрази – перед кульмінацією розташована серія секвенцій, які мають альтерації, що створюють функціональне тяжіння, часто за допомогою секундових або тритонових замінів. Таким чином, музикант формує своєрідну «прелюдію» до кульмінаційної фрази, яка, починаючись у нижньому регістрі, хвилеподібно рухається вгору, після чого спускається вниз, при цьому нарощуючи функціональну напругу.

Після прелюдії до кульмінації слідує кульмінаційна фраза, яку музикант вибудовує з поєднання акордових звуків, хроматизмів та альтерацій, використовуючи широкі інтервальні ходи. Фактично, більшість звуків кульмінаційних фраз можна інтерпретувати як прохідні, оскільки зв'язок з гармонічною основою підтримується завдяки опорним смисловим точкам – акордовим звукам під час зміни гармонії. Саме завдяки такій структурі, в якій більшість звуків формує тяжіння, які розв'язуються тільки в моменти зміни гармонії, створюється тонально-функціональна напруга кульмінаційної фрази.

За її рахунок і завдяки високої технічності кульмінаційна фраза явно виділяється в контексті всього імпровізаційного соло.

Цікавою відмінністю другого аналізованого соло є той факт, що в ньому є дві кульмінаційні фрази, перша з яких розташована наприкінці першої чверті, а друга – у точці золотого перетину. За рахунок цього соло має дещо «розтягнутий» розвиток, що може бути обумовлено тим, що музикант спочатку збирався імпровізувати на один хорус менше, але після першої «кульмінаційної» фрази вирішив продовжити розвиток і сформував соло таким чином, що в ньому за правилами композиції з'явилася кульмінація в точці золотого перерізу, але при цьому вийшла структура, що умовна складається з трьох розділів. І перша, подібна до кульмінаційної фраза, і друга – кульмінаційна, аналогічні за своєю будовою, схожі з кульмінаційною фразою в «Alone Together». Після всіх трьох представлених фраз відбувається драматургічний спад, з наступним підйомом в крайній верхній регістр, з досягненням найвищого верхнього звуку і подальшим плавним спадом в нижній регістр.

У соло на «On Green Dolphin Street» після фрази, яку ми наводимо як першу кульмінацію, мелодія рухається досить плавно. Цей мелодичний відрізок має схожу структуру з фрагментом між кульмінацією та фінальним розділом. Це свідчить про те, що музикант задумував першу «кульмінаційну» фразу саме як кульмінацію, плануючи після неї спад і завершення.

В обох проаналізованих соло перед закінченням присутня фінальна фраза, яка нагадує за своєю структурою кульмінаційну, але не має такого мелодичного розвитку. Виходячи з цього, ми робимо висновок, що як у соло на «Alone Together», так і в соло на «On Green Dolphin Street», в імпровізації музиканта явно спостерігається дія композиційних принципів. Вони проявляються у наявності в структурі соло кульмінації в зоні точки золотого перетину, у наявності фінального розділу (коди), що закруглює соло.

З метою встановлення елементів системності в імпровізаційній творчості Чеда Лефковіца-Брауна проведемо аналіз його соло на джазовий стандарт «I Remember April».

«I Remember April»

Музикант вступає із затакту, роблячи «брейк», який припадає на останній акорд попереднього хорусу. Далі мелодія рухається відповідно до гармонії, що звучить в акомпанементі. У тактах 11-12 можна спостерігати секвенційний хід, який також відповідає гармонії, що звучить.

У тактах 19-26 звучить фраза, у структурі якої можна простежити застосування музикантом домінантової функції по відношенню до акорду, що звучить. У такті 20 на акорд G7 музикант обіграє звуки F7, який є домінантою до гармонії. Так само і на наступний акорд CΔ7 він обіграє його домінанту. У такті 24, так само як і в такті 20, музикант обіграє звуки F7, що звучить у гармонії G7.

Далі мелодія рухається за аналогічним принципом, що, власне, відповідає структурі попередніх двох соло. Тут на акорд II ступеня музикант робить хроматичний підхід до септими наступного акорду – домінанти (V ступеня). Потім він використовує хроматичний рух і приходить у сексту домінантного акорду, тобто обіграє його не як E7, а як Eб, створюючи затримання септими. На тій же гармонії звучить основний тон. Далі на тоніку музикант використовує оспівування основного тону, висхідний звукоряд і розкладений тонічний нонакорд. Також звернемо увагу на такий само гармонічний хід у 24-му такті, де на II ступінь музикант бере звуки домінантового акорду, створюючи таким чином поліфункціональне нашарування.

У такті 28 звучить характерний для Чеда Лефковіца-Брауна прийом, який проявляється в тому, що він приходить у сексту акорду E7, яка не є акордовим звуком, за рахунок чого створює короткочасний ефект затримання. Далі музикант використовує знижену сексту, повертається назад у натуральну сексту і потім приходить у квінту акорду, розв'язуючі затримання. Після

розглянутої фрази у першій половині соло музикант діє у межах традиційних понять бі-бопу, з чим ми зустрічались вже неодноразово.

Розглянемо фразу в тактах 79-92 [додаток 3]. Музикант вступає зі звуків акорду G#m7, що звучить в гармонії, після чого, при зміні гармонії на C#7, влітає в мелодію звуки його субдомінанти, тим самим формуючи вже розглянуте нами раніше поліфункціональне нашарування. На наступний акорд F#Δ7, музикант діє в зоні субдомінанти до акорду, що звучить, що подовжує зону поліфункціонального нашарування. Далі, в такті 82 Чед Лефковіц-Браун будує мелодію на основі гармонічної послідовності Vm-E7, за рахунок чого позначає функціональну основу мелодії. Таким чином, початок фрази має чітку функціональну основу, а далі відбувається рух у бік поліфункціональності. У такті 83 встановлюється акорд AΔ, від якого музикант починає нарощувати драматургічну напругу. Мелодія в цьому такті починається зі зниженого VI ступеня акорду, в контексті хроматичного оспівування наступного V ступеня, після чого музикант вибудовує висхідний звукоряд по звуках мелодичного однойменного мінору, продовжуючи чергувати Am з AΔ протягом наступних двох тактів. У тактах 86-88 музикант комбінує Am з AΔ, використовуючи альтераційну техніку оспівування ладових ступенів в контексті акорду субдомінантової функції.

Далі, від такту 89, музикант веде мелодію вниз, при цьому не вдаючись до застосування специфічних відхилень та альтерацій, що свідчить про спад напруження цієї фрази. У такті 91 мелодія рухається до В третьої октави, яка є найвищим звуком всього соло. У цій фразі простежується принцип мелодичного руху за заданою альтераційною логікою, аналогічною з кульмінаційними фразами у попередніх аналізованих соло. Це свідчить про те, що певна мелодико-гармонічна логіка руху мелодичних ліній є однією з елементів системи мислення музиканта, отже, стилеутворювальним чинником. Слід зазначити, що ця фраза перебуває у точці золотого перетину, що разом із драматургічною напругою, яка супроводжується альтераційною

насиченістю і дрібними тривалостями, дає нам підстави вважати її кульмінаційною.

З такту 92 по такт 106 музикант веде мелодію в межах гармонії, що звучить, не вдаючись до нестандартних прийомів і альтерацій, за рахунок чого даний мелодичний відрізок концептуально не відрізняється від середніх частин попередніх аналізованих соло.

Розглянемо фразу в тактах 107-112, що базується на гармонічній послідовності I-IV-II-V-I. Чед Лефковіц-Браун починає фразу зі зниженої нони акорду поступовим рухом по звуках пентатоніки до СΔ, що може свідчити про застосування секундової функціональної заміни. Далі музикант діє за принципом, аналогічним до розглянутих нами раніше кульмінаційних фраз. Він вибудовує мелодичну лінію за хвилеподібним рухом, паралельно застосовуючи альтерації, логіка чергування яких базується на підкресленні крайніх звуків мелодичних хвиль за рахунок їх функціональної нестійкості та подальшого розв'язання.

У такті 108 музикант використовує секундову заміну до акорду E7, вибудовуючи мелодію за звуками E♭Δ та F#Δ. На наступний акорд C#m7 у такті 109 виконавець застосовує терцієву заміну акорду, обігруючи акорд E♭m7, після чого використовує тритонову заміну, обігруючи акорд Gm7. На наступний акорд F#7 в такті 110, музикант будує мелодію за звуками однойменного F#m-5, потім звучить секста наступного акорду – Vm7. Далі виконавець діє в межах гармонії до закінчення аналізованої фрази.

Після розглянутої фрази музикант переходить до завершального типу висловлювання, що проявляється у прихильності до тонально-спрямованих ладових побудов та стриманої альтераційної логіки, обмеженої застосуванням хроматизмів та оспівувань акордових звуків.

Наприкінці соло музикант приходить у сексту акорду тоніки, чим створює ефект незавершеності, завдяки чому формує своєрідний смисловий посил, який полягає у передачі мелодичної лінії партії фортепіано.

Зробивши структурний аналіз соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазовий стандарт «I Remember April», ми дійшли висновку, що логіка мелодичних і гармонічних побудов та драматургічного розвитку явно корелює з аналогічною логікою, яка демонструється музикантом у попередніх двох соло. Виконавець застосовує прийом поліфункціонального поєднання, нашаровуючи на гармонічну основу різновиди її субдомінанти (звуки акордів IV, VI, II (рідко)) в мелодії. Також музикант використовує секундові, терцієві і тритонові заміни акордів. Вибудована драматургія соло свідчить про продуманість форм імпровізації, які набувають композиційної чіткості і стрункості. Це проявляється у логіці розвитку, що веде до кульмінації в точці золотого перетину (реалізованої в технічних фразах, складних ладових концепціях та виходом у крайній верхній регістр), а також наявності посткульмінаційного згасання з наступним завершальним розділом, який реалізується завдяки технічній фразі, подібній до кульмінаційної, та поступового драматургічного спаду до кінця соло.

«Get Lucky»

Проаналізувавши три соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти, які відображають мислення музиканта в контексті традиційної джазової музики, ми дійшли висновку про необхідність провести аналіз соло музиканта в сучасному джазовому стилі. Матеріалом для аналізу ми обрали інтерпретацію музикантом композиції групи Duff Funk «Get Lucky». Ця версія представленої композиції була виконана у стилі Фьюжн. У сольній частині гармонія побудована відповідно до принципу низхідного хроматичного, а потім діатонічного руху (Am7 – F#b5 – FΔ7 – E7#9 – E♭Δ7+11 – D7+11 – CΔ7+11 – B♭7+11). Музикант починає соло з 30-го такту, з басового тону акорду Am7. Виконавець вибудовує мелодію по звуках Am пентатоніки, утримуючі її і на наступному акорді F#B5, який можна трактувати як VI дорійський до Am. Для наступного акорду FΔ7 виконавець вибудовує мелодію переважно за звуками доміанти до акорду, що звучить, рухаючись у межах ладу, за винятком прохідного хроматизму. Звернемо увагу на такт 38, де

музикант через хроматичний підхід відхиляється від тональності акорду Am7 у його секундову заміну (AbΔ7) і обіграє його висхідним пентатонічним рухом; далі повертається в тоніку через спільний VII ступінь. До такту 43 виконавець використовує, в основному, хроматичний рух, періодично застосовуючи діатоніку з елементами хроматичних оспівувань ступенів акордів. У такті 44 Чед Лефковіц-Браун, аналогічно такту 38, використовує секундову заміну акорду, що звучить (CΔ7+11), за допомогою його секундової заміни – C#Δ7+11. Також обігравши його висхідною пентатонікою, він завершує фразу I ступенем наступного акорду, на півтори долі випередивши його початок. Далі музикант продовжує вести мелодію, чергуючи хроматичні ходи та оспівування з діатонічними. В тактах 48-49 присутні відхилення у секундову заміну акорду: на FΔ7 у такті 48 спочатку обігрується акорд, який звучить у гармонії, а потім випереджаючи рух гармонії, музикант відхиляється у E♭7, що є секундовою заміною наступного акорду E7+9. Далі виконавець продовжує рухатись в межах ладу, в такті 49 на другу долю розв'язує заміну через спільний звук D♭.

Звернемо увагу на хід у тактах 57-59, на гармонічну послідовність E7+9–E♭Δ+11–D7+11. Чед Лефковіц-Браун використовує серію з дев'яти низхідних акордів, логіка руху яких заснована на послідовному чергуванні функцій хроматичного співвідношення, в контексті загального низхідного вектору представленої мелодичної побудови, що може також бути інтерпретовано як серія функціональних замін з проміжними розв'язаннями в тональні функції. Дана фраза є прикладом виконавської свободи і різновекторності мислення музиканта, що виявляється, з одного боку, в оперуванні заданими шаблонами, з іншого, абсолютною незаданістю, яку прорахувати доволі складно. Діалектика заданості і незаданості є свідченням високої професійної майстерності і наявності оригінального виконавського стилю музиканта.

Розглянемо мелодичну побудову в тактах 77-83 [додаток 4] на гармонічну послідовність B♭7+11–Am7–F#-57–FΔ7–E7+9–E♭Δ7+11–D7+11.

Дана фраза є кульмінаційною, що впливає з її розташування в точці золотого перетину, тональної напруженості та щільності мелодичної структури. Музикант починає фразу з затакту, використовуючи хроматичний підхід з оспівуванням терції наступного акорду (Am7). Далі, на акорді Am7 виконавець спочатку будує мелодію по звуках натурального мінору, використовуючи заміни в контексті мелодичного, гармонічного та дорійського ладу. На наступний акорд F#Ø7 виконавець діє в контексті терцеївої заміни гармонії, що звучить, потім розв'язує мелодію в F#Ø7 (в гармонії). В кінці такту 79 з'являється висхідний хроматизм, що підводить мелодію до VII ступеня наступного акорду FΔ7, починаючи з якого логіка побудови мелодичної лінії виявляється концептуально подібною кульмінаційним фразам попередніх розглянутих нами соло, базуючись на різних функціональних замінах, прохідних хроматизмах та альтераціях, утримуючи взаємозв'язок з гармонією, що звучить в акомпанементі, за допомогою функціонально стійких смислових точок. У даній мелодичній побудові, на відміну від розглянутих нами раніше кульмінаційних фраз, не простежується явне дотримання виконавцем стандартних функціональних замін: якщо в соло на джазові стандарти ми простежили логічно ясні принципи використаних музикантом ладових концепцій, заснованих переважно на секундових, терцієвих і тритонових функціональних замінах, то в цьому випадку виконавець діє «вільніше», не прив'язуючи мелодію до будь-яких конкретних прийомів, попри їх контекстну присутність. Дана логіка мелодичної побудови зберігається аж до такту 83, де музикант приводить мелодію в терцдециму D7+11, що звучить в гармонії, і продовжує розвиток в межах гармонії, що звучить, після чого слід висхідний хроматизм і низхідний діатонічний хід. На наступний акорд CΔ7+11 Чед Лефковіц-Браун робить висхідний хід від ундецими акорду, що звучить, через знижену нону і, роблячи глісандо, приходить в знижену нону, розв'язує її в натуральну нону (D четвертої октави) – верхній звук всього соло, позначаючи таким чином пік кульмінації.

Після кульмінації – драматургічний спад. Музикант веде мелодію вниз, слідуючи ладам, які відповідають гармонії, що звучить. Необхідно відзначити що виконавець не зменшує драматургічного напруження, з наступного (86) такту підтримуючи його за рахунок застосування зниженої квінти акорду, що звучить - Am7, з подальшим виходом на низхідний хроматичний хід. На наступний акорд FΔ7 музикант використовує прохідну терцієву заміну, обігруючи A♭Δ, після чого застосовує хроматичний рух.

Розглянемо мелодичний відрізок у тактах 89-90, що базується на гармонічній основі E7+9 – E♭Δ7#11. У такті 89 виконавець використовує хроматичний підхід з оспівуванням нони акорду, що звучить, далі слідує рух вгору по лідійському ладу, потім його секвенційне повторення в контексті секундової заміни (E♭m7); далі звучать більш короткі секвенційні відрізки, аналогічної ладової структури. У такті 90 звучить висхідний, а потім низхідний хроматичний хід, що охоплює дві з половиною октави: від F третьої октави до крайнього нижнього звуку регістру - B♭ малої октави.

На окрему увагу заслуговує елемент секвенційності в мелодичному відрізку в тактах 93-94. У такті 93 музикант використовує серію низхідних тризвуків, вибудованих ступенями цілотнової гама відносно один одного. Дана секвенція поєднується з наступною в такті 94, в результаті вибудовуються три ланки по 5, 6 і 5 звуків по пентатоніці, що в контексті дуольної пульсації ритму створює ефект зміщення сильної долі такту. Цей мелодичний відрізок демонструє застосування музикантом мелодичних секвенційних патернів.

У тактах 99-100 музикант виходить на верхній звук всього соло – D четвертої октави, після чого починає драматургічний спад до кінця соло, при цьому дотримуючись традиційної ладової та ритмічної структури.

Здійснівши структурний аналіз соло Чеда Лефковіца-Брауна на композицію «Get Lucky», ми доходимо висновку, що ладову систему, яку застосовує музикант в даному соло, можна розділити на три умовні типи:

перший включає чергування пентатоніки з хроматизмами, другий складається в основному з пентатонік та тризвуків, будучи найбільш консонансним, третій представлений у найбільш драматургічно напружених сегментах соло, складається з різних функціональних замін та хроматизмів, логіка побудови яких іноді перебуває на межі спонтанності. Ці типи ладового мислення музиканта представлені в даному соло вкрай контрастно, що може бути розглянуто як «ігровий» підхід музиканта до виконання представленого соло – він створює мелодію з різнотипних фраз, подібно до конструктора, формуючи на фундаменті однотипного акомпанементу одночасно просту і концептуально різноманітну мелодію.

Як і в попередніх розглянутих нами соло, музикант дотримується основ композиційного мислення, що знаходить свій найяскравіший вираз у розвитку драматургії, кульмінації в точці золотого перетину та подальшому драматургічному спаді.

За результатами проведеного аналізу соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «Green Dolphin Street», «I Remember April» та композицію «Get Lucky» систематизуємо отримані результати. При побудові імпровізаційного соло в контексті джазового стандарту музикант використовує як традиційні ладові і гармонічні засоби (використання натуральних мажору та мінору; дорійського, лідійського, міксолідійського ладів; лади, відповідні гармонії, що звучить; хроматизми і оспівування), так і сучасні, нестандартні для традиційного джазу прийоми, включаючи секундові, терцієві та тритонові заміни. У свою чергу, при імпровізації на сучасну композицію, музикант віддає перевагу пентатонікам, хроматизмам і оспівуванням, компенсуючи просту ладову структуру основного матеріалу. Музикант вибудовує насичену кульмінаційну частину, в якій щільність ладового розмаїття фрагментами неможливо звести в певну систему, що демонструє елемент спонтанності (фантазійності) у його виконавському мисленні.

Виконавець володіє великою базою вивчених патернів. Це виявляється в мелодичних моделях, що періодично повторюються, серіях секвенцій і високо технічних фразах, виконання яких неможливе без бездоганного володіння заготовленим технічним матеріалом.

В імпровізації як на джазові стандарти, так і на сучасну композицію, виконавець демонструє наявність схематичного плану розвитку соло, що виявляється в елементах композиційності, зважаючи на наявність у соло повноцінного драматургічного розвитку та спаду, а також чітко зафіксованої у часі кульмінації, що відповідає своїм розташуванням точці золотого перетину.

Розглядаючи імпровізацію Чеда Лефковіца-Брауна через призму слухацького сприйняття професійного музиканта (або освіченого поціновувача), найбільш впізнаваною рисою його стилю можна назвати характерне для нього «переплетення» традиційних, звичних для джазового слухача ладових систем з елементами сучасних прийомів, ключовим з яких є застосування функціональних замінь, які контрастують звичним джазовим звучанням та часто супроводжуються мелодичними рухами великими інтервалами. Найяскравіше ці елементи виявлені в технічних (часто кульмінаційних) фразах, де музикант комбінує гармонічні заміни з надзвичайно високим темпом чергування звуків, формуючи «фірмовий» властивий йому хвилеподібний «потік», за яким більшість слухачів джазу відразу впізнають Чеда Лефковіца-Брауна.

2.2. Дидактичні збірники Чеда Лефковіца-Брауна

Будучи не тільки виконавцем, але і педагогом, Чед Лефковіц-Браун для навчання молодих музикантів пропонує авторські методичні збірники, які за жанром можна визначити як посібники. У контексті вивчення виконавського стилю музиканта даний авторський матеріал є безумовно цінним для нашого дослідження. У запропонованих методичних працях автор ділиться своїми напрацюваннями в області імпровізації, зокрема: методами освоєння технічної

бази, ладово-гармонічними концепціями, мелодичними патернами та транскрипціями власних соло.

Розглянемо представлені методичні посібники детальніше.

«10 Warmup Exercises for Jazz Musicians». У цьому посібнику музикант пропонує «розігрівуючі» вправи, спрямовані на покращення моторики та освоєння базових мелодичних елементів побудови імпровізації, таких як мажорний лад, пентатоніка, хроматичні підходи, а також хроматичні та діатонічні підходи до ступенів. Всього у посібнику десять вправ, які прописані в усіх мажорних тональностях. Це найбільш простий з технічної точки зору збірник, пропонований автором. Автор цієї магістерської роботи використовує цей збірник у власній виконавській практиці з означеними цілями – «розігрівання», напрацювання техніки оспівування, хроматичних підходів.

«15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians». Збірник вправ на «підходи та оспівування нот». Методична спрямованість цього збірника аналогічна попередньому, але в цьому випадку вправи мають більш складну структуру, що свідчить про орієнтацію Чеда Лефковіца-Брауна, у першу чергу, на надання учням дидактичних моделей на освоєння системи прийомів оспівування ступенів, а також хроматичних підходів. Якщо попередній збірник розрахований на «розігрів» на початку заняття, то цей – на напрацювання ладо-мелодичного матеріалу і його технічного засвоєння та закріплення в м'язовій пам'яті. Логіка побудови збірника – від більш простих до складніших вправ. Автор цієї магістерської роботи використовує цей збірник для освоєння елементів, необхідних для побудови імпровізації.

«20 Approach Note Etudes». Збірник джазових етюдів на базі гармонічних прогресій відомих джазових стандартів: «All The Things You Are», «Autumn Leaves», «Recorda me», «Lady Bird» та інші. Музикант вибудовує мелодичні лінії на основі прийомів оспівування ступенів аккордів. Як відомо, оспівування є одним з ключових моментів побудови мелодичних фраз у джазовій імпровізації. Невипадково музикант присвятив цьому

прийому цілий посібник, матеріал якого засвідчує оригінальність мислення виконавця.

«**50 Major II-V-I Phrases**». У цьому збірнику музикант пропонує до вивчення 50 авторських мелодичних фраз на основі гармонічної прогресії II-V-I в мажорних тональностях. У представленому збірнику містяться як мелодичні фрази в традиційній джазовій стилістиці, так і в сучасній, що передбачає застосування елементів затримання та функціональні заміни. Автор розділяє мелодичні моделі на такі категорії: «Diatonic/Voice Leading», «Approach Note», « Bebop », « Substitutions » та « Ultra Modern ». Сама гармонічна структура II-V-I є однією з фундаментальних у побудові джазових імпровізацій, що послідовно ми доводили у своїй роботі. Варіанти її реалізації свідчать про винахідливість і, врешті решт, про майстерність виконавця. Саме тому музикант приділяє їй таку велику увагу. З власного виконавського досвіду автор магістерської роботи засвідчує, що цей збірник є дуже корисним для напрацювання патернів і вироблення вміння слухового передбачення, що є вкрай необхідним для виконавської практики. Автор посібника рекомендує грати ці фрази під акомпанемент для набуття слухових навичок.

«**The Secret To Memorizing Jazz Standards**». У цьому методичному посібнику представлено 40 мелодичних фраз, використуваних автором у власній виконавській практиці. Окрім гармонічної прогресії II-V-I, тут опрацьовуються й інші, в тому числі більш довгі. Отже, фрази в збірнику побудовані на різних гармонічних прогресіях, що дозволяє їх напрацювати. Їх стилістична спрямованість теж різна: від більш традиційної до авангардної. Це також розширює діапазон можливостей для користувачів збірника. До комплекту збірника додається зошит з акордовими прогресіями (цифровками) без мелодичних ліній і файл з мінусовками (акомпанемент, записаний в усіх тональностях). Це зроблено для того, щоб музикант, який користується збірником, вивчав мелодичний (мелодичні) патерн (патерни) і грав його (їх) під акомпанемент, дивлячись на акордову прогресію (цифровку). Це дає

можливість музикантам виробляти навичку згадувати вивчені патерни, дивлячись на відповідну гармонічну прогресію.

«**Standard Sessions**» - транскрипції всіх 18 сольних композицій Чеда Лефковіца-Брауна з його альбому «Standard Sessions». «Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions» 15 транскрипцій соло автора, включаючи як джазові стандарти, так і інші, сучасні композиції. З обох збірників використаний матеріал для аналізу в даній магістерській роботі.

Для систематизації елементів виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна, оприлюднені (опубліковані) їм авторські методичні посібники надають нам можливість провести системну паралель між даними, отриманими нами в результаті аналізу імпровізаційних соло автора та наданим їм методичним матеріалом.

Розглядаючи перші два збірника вправ «Warmup Exercises for Jazz Musicians» та «15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians» в аспекті виконавського стилю музиканта, ми бачимо, що автор надає для вивчення найбільш часто застосовувані їм мелодичні прийоми, а саме: оспівування та підходи до ступенів аккордів. Виходячи з попередньо наведених результатів аналізу чотирьох соло виконавця, у всіх композиціях музикант повсюдно використовує надані прийоми.

Треба зазначити, що оспівування та підходи до ступенів аккордів застосовуються так або інакше всіма відомими джазовими музикантами. Однак частота і варіанти їх застосування можуть бути геть різними. Якщо, до прикладу, такі саксофоністи, як Джон Колтрейн, Майкл Бреккер та Боб Берг, використовували розглянуті прийоми відносно рідко, віддаючи перевагу більш «прямому» мелодичному руху, то Чарлі Паркер, Сонні Стітт і Декстер Гордон застосовували дані прийоми надзвичайно часто, вибудовуючи деякі фрази практично повністю на їх основі. Таким чином, часте застосування прийомів, які надані в посібниках, не є відмінною рисою виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна, але при цьому є диференціюючим фактором, який свідчить про прихильність музиканта до певної традиції. Таким чином, беручи

до уваги частоту застосування прийому оспівування та підходів до ступенів акордів, можна зробити висновок про існування умовно двох традицій (межі яких не є чіткими) і між котрими є багато перехідних явищ: до однієї належать музиканти, які часто використовують цей прийом, до іншої – рідко. Відповідно, Чед Лефковіц-Браун, сповідуючи традиції бі-бопа, представляє першу. З точки зору якісного аспекту мелодичне рішення цих прийомів є доволі типовим, стандартним.

Найбільш значущим в аспекті проведеного нами аналізу є третій з представлених методичних посібників «50 Major II-V-I Phrases», оскільки найбільшу увагу ми приділили способам і варіантам реалізації музикантом гармонічної послідовності II-V-I. Більшість джазових стандартів базуються на даній послідовності або мають її у своїй структурі, через що патерни на її основі є основним видом мелодичного матеріалу, що заздалегідь «заготовляється» джазовими музикантами.

У пропонованих авторських мелодичних патернах простежуються основні виокремлені нами раніше елементи побудови соло. Наприклад, у патерні номер 3, категорії «Diatonic/Voice Leading», автор застосовує як діатонічне оспівування, так і домінантову функцію до акорду, що звучить, у вигляді низхідного СΔ на акорд DΔ. Даному прийому в аналізі ми приділили значну увагу. Також ми наголошували на тому, що музикант часто застосовує функцію субдомінанти до акорду, що звучить, що ми простежуємо, наприклад, в патерні 5 тієї ж категорії. При подальшому розгляді цього посібника ми робимо висновок, що обидва прийоми автор застосовує практично у всіх пропонованих моделях.

У попередньому розділі, в контексті відмінних рис виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна, ми наголошували на застосуванні музикантом різних акордових замін. У збірнику, що розглядається, в категорії «Supstitutions» (затримання), автор пропонує різні варіанти замін (у своїй роботі ми використовуємо більш звичне поняття «заміна», тоді як Чед Лефковіц-Браун застосовує поняття «затримання», що є більш характерним для англійської

традиції. Обрання нами «заміни» пояснюється бажанням відокремити це поняття від «затримання» як поняття класичної гармонії. Заміна – це загальноновживане в середовищі джазових музикантів поняття. Ми вважаємо, що обидва поняття рівноцінні). Наприклад, перша фраза містить у своїй будові тритонову заміну акорду домінантової функції, а в другій фразі, також на домінанті, музикант використовує терцієву і секундову заміни, що, власне, є II-V ступенями до секундової заміни акорду першого ступеня (E \flat 7-A \flat 7 на G7 і наступний I ступінь C Δ 7).

Аналогічний принцип простежується й у третій фразі тієї ж категорії. У четвертій фразі застосовується терцієва заміна акорду домінанти. У п'ятій фразі на домінанту застосовується II-V ступені до тритонової заміни наступної тоніки, а у шостій II-V до терцієвої заміни тоніки. Таким чином, дана категорія патернів представляє всі види гармонічних замін, що використовуються музикантом.

Наступна, представлена в даному збірнику категорія «Ultra Modern Phrase», є певною мірою синтезом сучасних елементів джазової музики. Перша група фраз «Melodic Cell Shapes Tension and Release» базується на принципі створення тональної напруги (переважно при хроматичному голосоведенні) з подальшим розв'язанням. У цьому мелодична структура фраз підпорядковується секвенційній логіці.

Друга група фраз «Pentatonic Shifting», так само як і попередня, підпорядковується секвенційній логіці або логіці «питання-відповідь» і базується вже на гармонічних замінах, при цьому рух відбувається за пентатоніками. За своїм принципом побудови дана група фраз переважно представлена у Чеда Лефковіца-Брауна в кульмінаційних фрагментах соло.

Третя група фраз «Triad Pairs» аналогічна попередній, складається зі структурних елементів, властивих здебільшого найбільш драматургічно напруженим фразам музиканта. Тут також будова фрази значною мірою підпорядкована секвенційній логіці. При цьому мелодична лінія основана на

русі по звукам тризвуків із чергуванням гармонічних замінів, власне, тризвуки розташовані за логікою замінів.

Четверта група «Triadic Shifting» подібна до третьої, базується на чергуванні тризвуків із застосуванням гармонічних замінів, проте, на відміну від попередніх фраз, в ритмічному аспекті складається не з квартолей, а тріолей. Як і попередні дві фрази, у творчості музиканта представлена фраза має найчастіше застосування у драматургічно напружених частинах соло.

Разом із четвертою групою чергується п'ята (що є її другою частиною) «Triplet Approach Note Resolution». Певною мірою ця група є протилежним відображенням попередньої. Якщо перша починається з висхідного руху, то друга, навпаки, – з низхідного. Зауважимо, що обидві групи закінчуються мелодичним рухом вниз.

Остання запропонована фраза є синтезом згаданих раніше «Melodic Cell Shapes» та «Triadic Shifting». Фактично дана фраза є повноцінною концепцією розглянутих нами в соло музиканта кульмінаційних фраз. Особливу спорідненість дана модель має з кульмінаційною фразою композиції «Get Lucky», що знаходить вираження у відсутності точно зрозумілої логіки чергування гармонічних замінів. Тут автор дає нам із цього приводу роз'яснення, позначаючи тональне співвідношення сегментів фрази до п'яти різних тональностей, що, як ми і констатували, несе в собі найбільшою мірою елемент спонтанності, проте підкреплений логікою замінів з найменшою кількістю спільних між собою звуків.

У посібнику «The Secret To Memorizing Jazz Standards» автор пропонує до вивчення власні мелодичні фрази різної складності на різні гармонічні прогресії. На відміну від попереднього розглянутого нами посібника, автор надає мелодичні моделі без будь-якої систематизації. Дані фрази є безпосередньо патернами для вивчення, що містять у собі вже скомпонований комплекс концепцій для «цілісного застосування», розглянутих у попередньому матеріалі.

Таким чином, у підручниках і посібниках музиканта напрацьовуються необхідні навички для формування м'язової і слухової пам'яті, яка у дисертації Д. Зотова визначається в поняттях «підвищення рівня тактильних відчуттів», «активний розвиток аудіально-орієнтаційних компетенцій», «оптимальна супідрядність між поставленим виконавським завданням та фізично-руховими діями, необхідними для його вирішення» (Зотов, 2017: 8-9).

Окрім проаналізованих посібників і підручників Чед Лефковіц-Браун є автором й інших методичних праць. Націленість на відкриту комунікацію з професійним колом є рисою особистості музиканта. У соціальних мережах він здійснює активну промоутерську діяльність, метою якої є поширення власних творчих здобутків і методичних настанов щодо досягнення професійних результатів у джазовому виконавстві. Матеріалами є відеозаписи самого музиканта, нотні тексти його імпровізацій, підручники і посібники, усні рекомендації до виконання вправ. Зважаючи на це, відповідно до типів виконавської особистості, виокремлених Чжан Чи (2023), Чед Лефковіц-Браун може бути віднесений до типу, в якому поєднуються риси екстравертної, інтелектуальної та артистичної особистості. Екстравертність виявляється в активній професійній виконавській і педагогічній діяльності, чому сприяє співпраця з такими музикантами як Ренді Бреккер, Артуро Сандоваль та дуже тісна співпраця з його другом, піаністом Хольгером Мар'ямою. Інтелектуалізм виявляється у ретельній продуманості його імпровізацій, оперуванні певними концепціями, що підтверджує положення про «зрощення» композиційного та імпровізаційного начал в джазовому виконавстві. Артистичність виявляється в націленості на широку аудиторію, комунікативну відкритість, активне позиціонування своєї творчої особистості в професії.

Як багато інших сучасних джазових музикантів, Чед Лефковіц-Браун перебуває у пошуках власного унікального тембру, звучання. З цією метою він співпрацює з виробником мундштаків, компанією «Syoss», які виготовляють свої вироби за сучасними технологіями за допомогою 3D друку.

Чед Лефковіц-Браун є ендорсером цієї компанії, яка для нього виробляє унікальні мундштуки з урахуванням усіх його побажань. Також останніми роками Чед Лефковіц-Браун вносив зміни до конструкції свого саксофону: для нього на замовлення була виготовлена частина «S» зі срібла, а потім і аналогічного складу розтруб. Срібло нерідко використовують джазові музиканти для заміни деяких частин духових інструментів, щоб отримати більш яскраве та благородне звучання.

Висновки до розділу 2.

Завдяки структурно-функціональному аналізу соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «Green Dolphin Street», «I Remember April», композицію «Get Lucky» та низки авторських дидактичних збірок, були отримані наступні результати: імпровізаційна логіка музиканта базується на використанні сформованих ним концепцій, які базуються на канонах традиційного джазу з нашаруванням (вплітанням) більш сучасних елементів, що становить особливість його виконавської лексики (мелодичної та гармонічної). Проаналізовані соло складаються з синтезу традиційних та сучасних ладових засобів: простих ладів (дорійського, лідійського, міксолідійського, гармонічного-мелодичного мінору), хроматичних підходів і оспівувань, нескладних альтерацій, а також більш складних ладових засобів (секундових, терцієвих, тритонових замін, замін іншої логіки інтервального співвідношення). Насиченість імпровізаційного соло такими засобами зростає по мірі драматургічного розвитку, аж до кульмінації, де складна структура ладу превалює над традиційними ладовими засобами. В імпровізації як на джазові стандарти, так і на сучасну композицію виконавець демонструє наявність схематичного плану розвитку соло, що виявляється в елементах композиційності, зважаючи на наявність у соло повноцінного драматургічного розвитку та спаду, а також чітко зафіксованої у часі кульмінації, що відповідає своїм розташуванням точці золотого перетину.

В результаті аналізу методичних збірників («10 Warmup Exercises for Jazz Musicians», «15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians», «20 Approach Note Etudes», «50 Major II-V-I Phrases», «The Secret To Memorizing Jazz Standards», «Standard Sessions» та «Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions») музиканта з'ясовано, що в них музикант пропонує сформовані у власній творчості концепції: мелодико-гармонічні звороти, оспівування, підходи, ладові засоби, заміни. Компаративний аналіз матеріалу збірників і імпровізаційних соло продемонстрував повну тотожність виконавських лексичних прийомів і логіки мислення музиканта в обох сферах (виконавській і педагогічній).

Одним із важливих елементів виконавського стилю є тембр. Як і більшість музикантів, Чед Лефковіц-Браун приділяє цьому аспекту значну увагу, що виражено у доробках, внесених ним у конструкцію та матеріал свого інструменту, в результаті йому вдалося досягти унікального, яскравого, насиченого та благородного звучання.

ВИСНОВКИ

1. В результаті аналізу наукової літератури визначено основні риси джазового виконавства: усний генезис, важливість особистості виконавця та імпровізації, специфічна комунікація між музикантами та слухачами, значущість індивідуального начала, ритмічна свобода і свобода фразування, технічна майстерність.

Аналіз літератури з питань виконавського стилю показав, що існує багато джерел, в яких вивчається академічне виконавство (В. Москаленко, О. Катрич, Ж. Дедусенко та ін.). Деякі положення, в них представлені, можна застосувати до джазового стилю, але ця сфера потребує подальшого дослідження. Дослідники джазового стилю акцентують на ролі виконавської індивідуальності, визначаючи джазовий виконавський стиль як композиторсько-виконавський (Б. Стецюк), надаючи стилю інструмента статус стилеутворювального чинника (Б. Стецюк, Р. Стецюк).

На основі моделі структури виконавського стилю, запропонованого Чжан Чи (2023), виділено параметри для аналізу: тип особистості, тип мислення, виконавська поетика, тембр і звукообраз саксофона, виконавські принципи гри (Зотов, 2017) і тип комунікації.

2. В результаті опрацювання доступних джерел визначено основні етапи творчої біографії Чеда Лефковіца-Брауна. З'ясовано, що значну роль у формуванні його виконавського стилю відіграв чинник виховання у музичній родині. Батько виконавця був саксофоністом, навчав його вдома, надаючи йому прості правила і прийоми імпровізації. Подальше навчання йшло під керівництвом Джо Гілмана в Інституті Брубєка. Чед Лефковіц-Браун протягом усього свого навчання демонстрував високу дидактичну етику: з перших років навчання самостійно вивчав методичні посібники, розбирав транскрипції соло відомих музикантів та активно переймав досвід своїх педагогів.

3. В результаті дослідження узагальнено риси виконавської лексики відомих попередників Чеда Лефковіца-Брауна, які суттєво вплинули на

виконавський стиль музиканта Серед них – Чарлі Паркер, який є одним із основоположників бі-бопа; його логіка фразування часто фігурує у Чеда Лефковіца-Брауна. Джон Колтрейн стоїть біля витоків модальних концепцій імпровізації, які використовували також Майкл Бреккер і Кріс Поттер. Вони є одними з попередників Чеда Лефковіца-Брауна у застосуванні політональних концепцій, акордових замінів і високо технічних фраз, заснованих на даних концепціях. Всі ці музиканти є попередниками Чеда Лефковіца-Брауна у його виконавській лексиці.

4. Структурно-функціональний аналіз соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «Green Dolphin Street», «I Remember April» та композицію «Get Lucky» виявив, що імпровізаційна логіка музиканта ґрунтується на синтезі традиційного джазу та сучасних концепцій, що формує його унікальну виконавську лексику. Проаналізовані соло демонструють використання як простих ладів (дорійський, лідійський, міксолідійський, гармонічний і мелодичний мінор), так і складніших ладових засобів (секундових, терцієвих, тритонових замінів), які нарастають до кульмінації, де складні структури превалюють над традиційними. Імпровізація Чеда Лефковіца-Брауна, як на джазові стандарти, так і на сучасну композицію, характеризується ознаками композиційності, включаючи наявність драматургічного розвитку, кульмінації у точці золотого перетину та спаду.

5. Аналіз методичних збірників Чеда Лефковіца-Брауна («50 Major II-V-I Phrases», «Pentatonic Shifting», «Triad Pairs», «Triadic Shifting», «Triplet Approach Note Resolution» та «The Secret To Memorizing Jazz Standards») показав, що музикант пропонує концепції, сформовані у власній творчості: мелодико-гармонічні звороти, оспівування, підходи та ладові засоби. Компаративний аналіз збірників та імпровізаційних соло продемонстрував повну відповідність виконавських прийомів і логіки мислення музиканта в обох сферах – виконавській та педагогічній.

6. На основі здійсненого аналізу систематизовано основні риси виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна: 1) синтез традиційних та

сучасних концепцій та прийомів побудови імпровізаційного соло; 2) наявність сформованої системи концепцій як основи виконавської лексики, вільне оперування патернами (моделями) як виявом концепцій; 3) віртуозна техніка на основі застосування виконавських принципів, втілених в дидактичних збірниках; 4) композиційно продумана логіка побудови імпровізаційного соло; 5) характерний яскравий і водночас насичений, благородний тембр саксофона; 6) поєднання рис екстравертної, інтелектуальної та артистичної виконавської особистості; 7) відкритий, активний тип комунікації зі своєю аудиторією як під час виступів, так і за допомогою ведення соціальних мереж та медіа-діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Барвік, С. (2014). Становлення виконавської майстерності особистості музиканта. *Культура України*, 44, 278-285.

Горват, І., & Вассербергер, І. (1980). *Основи джазової інтерпретації*. Київ: Музична Україна.

Давидов, М. А. (2009). Стильність гри як критерій виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 27, 232-242.

Давыдов, С. П. (2009). Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 301-308.

Дедусенко, Ж. В. (2005). Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 64-70.

Ємець, М. В. (2016). До питання психології музично-виконавського процесу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: [зб. наук. ст.]*, 12, 92-104.

Єргієв, І. Д. (2016). *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття (Дисертація)*. Одеса.

Зотов, Д. (2017). *Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття (Дис. кандидата мистецтвознавства)*. Харків.

Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства)*. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.

Крупей, М. В. (2004). Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста: Серія «Музичне виконавство». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 40, 10, 36-47.

Мошак, С. Г. (2011). Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 31, 129-141.

Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. До сторіччя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Навчальний посібник. Київ.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків: Факт.

Ніколенко, Р. В. (2018). Композиторський та виконавський стиль М. А. Амлена у контексті естетики постмодернізму. Аспекти історичного музикознавства, 14, 168-180.

Показ, А. (2020). Категорія виконавського стилю у джазовому фортепіанному виконавстві. Актуальні питання гуманітарних наук, 33(2).

Савицька, Н. (2010). Вікові аспекти композиторської життєтворчості (Автореф. д-ра мистецтвознавства). Київ.

Савицька, Н. (1999). Пізній композиторський стиль – досвід дефініції. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 98, 325-339.

Сидоренко, О. Ю. (2018). Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харків.

Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Стецюк, Б. О. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 57, 178-196.

Стецюк, Р. О. (2019). Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен (на прикладі саксофона).

Стахевич, О. (2022). Композиція та імпровізація у джазі: особливості взаємодії як музикознавча проблема. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 6(120), 186-196.

Сухленко, І. (2012). Методика аналізу індивідуального виконавського стилю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти, 37, 303-312.

Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації. Аспекти історичного музикознавства, 13, 126-141.

Царик, В. М. (2003). Стельові особливості і закономірності в музичних формах та їх зв'язок у виконавському процесі. Музикознавча думка Дніпропетровщини: [зб. наук. ст.], 12, 67-77.

Чжан Чи (2023). Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона [Дисертація].

Чиженко, М. В. (2014). Універсалізм особистості Л. Г. Цуркан. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст., 39, 338-345.

Чуриков, В. В. (1997). Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. Київ.

Шип, С. (1998). Музична форма від звуку до стилю.

Aebersold, J. (1992). How to play jazz and improvise. USA: International Copyright Secured.

Bergonzi, J. (1994). Melodic Structures (Vol.1). USA: Advance Music.

Bohlander, K., & Holler, K. H. (1980). Jazzfuhrer. Leipzig.

Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 10 Warmup Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.

Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.

Lefkowitz-Brown, C. (2018) 20 Approach Note Etudes. Manuscript.

Lefkowitz-Brown, C. 50 Major II-V-I Phrases. Manuscript. Manuscript.

Lefkowitz-Brown, C. The Secret To Memorizing Jazz Standards. Manuscript.

Lefkowitz-Brown, C. Standard Sessions. Manuscript.

- Lefkowitz-Brown, C. Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions. Manuscript.
- Feather, L. (2007). *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. Oxford University Press.
- Freitas, F. (2021, February 15). Chad Lefkowitz-Brown interview. New York. Retrieved from <https://jazztrail.net/interviews/chad-lefkowitz-brown-interview-nyc>.
- Bowers, J. (2021). Chad Lefkowitz-Brown And The Global Big Band: Open World. Retrieved from <https://www.allaboutjazz.com/open-world-chad-lefkowitz-brown-and-the-global-big-band-self-produced>.
- Jones, L. (1999). *Blues people: Negro music in white America*. Harper Collins.
- Kunzler, M. (2004). *Jazz-Lexikon*. Rowohlt.
- Powell, N. (1997). *The Language of Jazz*. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Seligman, M. E. P. (1988). Boomer blues. *Psychology Today*, 22(10), 50-55.
- Spratt, S. (2013). Chad Lefkowitz-Brown – Miniwiev. Retrieved from <https://saxshed.com/chad-lefkowitz-brown-miniview/>.
- Sollitto, Z. (2013). Sax Star Chad Lefkowitz-Brown Shares Some Great Musical Advice – and a Cool Arpeggio Exercise. Retrieved from <https://www.bestsaxophonewebsiteever.com/sax-star-chad-lefkowitz-brown-shares-some-great-musical-advice-and-a-cool-arpeggio-exercise/>.

Додаток 1

41 E_{mi}^{\flat} $F^{\#}mi7(\flat s)$ $B7$ E_{mi}^{\flat} $F^{\#}mi7(\flat s)$ $B7$

45 E_{mi}^{\flat} $C7$ $B7$ E_{mi}^{\flat} $F^{\#}mi7(\flat s)$ $B7$

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 41 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 45 and contains two measures of music. Chord symbols are written above the notes. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

Додаток 2

88 $G7/F$ $F^{\#}/F$

90 $F_{mi}^{\flat}7$ $D7$

92 $G_{mi}^{\flat}7$ $E_{mi}^{\flat}7(\flat s)$ $A7$

94 $D_{mi}^{\flat}7$ $B_{mi}^{\flat}7(\flat s)$ $E7$

96 $A_{mi}^{\flat}7$ $D7$ $G_{mi}^{\flat}7$ $C7$

The image shows five staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff starts at measure 88 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 90 and contains two measures of music. The third staff starts at measure 92 and contains two measures of music. The fourth staff starts at measure 94 and contains two measures of music. The fifth staff starts at measure 96 and contains two measures of music. Chord symbols are written above the notes. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. Some notes are grouped with a '5' underneath, indicating a fifth fret barre.

