



УДК 78.01.036.9 : 780.616.432.071.2 (477.54-25) «20»

DOI 10.34064/khnum1-55.11

Харенко Аліна

ORCID 0000-0002-8573-5465

Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова

Анотація

Харенко Аліна. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. Статтю присвячено обґрунтуванню творчого методу в джазовому фортепіанному творі. Дихотомію терміну «музична драматургія» виявлено музикознавцями ХХ ст. Викладено універсальні та специфічні закони формування музичної драматургії в джазі контексті фортепіанної творчості, в котрій будь-які зміни жанрово-стильових параметрів, прийомів формоутворення і, відповідно, моделей фактурно-тематичної організації тексту підкоряються виключно творчій волі піаніста-імпровізатора, увиразнюючи образний універсум джазового твору. Аналіз однієї з імпровізацій джазового піаніста Сергія Давидова дозволив сформулювати принципи драматургічного мислення музиканта та виявити взаємовплив іманентно джазової стилістики та композиторського письма європейської традиції. Запропоновано дефініцію «музична драматургія» в джазовому мистецтві. **Ключові слова:** *музична драматургія, джаз, імпровізація, фортепіанна фактура, джазова творчість С. П. Давидова.*

Харенко Алина. Музыкальная драматургия как творческий метод в джазовом искусстве: на примере фортепианного творчества Сергея Давыдова. Статья посвящена обоснованию творческого метода в джазовом фортепианном произведении. Дихотомия термина «музыкальная драматургия» выявлена музыковедами XX–XXI вв. Сформулированы универсальные и специфические законы музыкальной драматургии в джазе в контексте фортепианного творчества, в котором любые изменения жанрово-стилевых параметров, приемов формообразования и, соответственно,



моделей фактурно-тематической организации текста, подчиняются исключительно творческой воле пианиста-импровизатора и воссоздают образный универсум джазового произведения. Анализ одной из импровизаций джазового пианиста Сергея Давыдова позволил обосновать принципы драматургического мышления музыканта и выявить взаимовлияние имманентно джазовой стилистики и композиторского письма европейской традиции. Предложено дефиницию «музыкальная драматургия» в джазовом искусстве. **Ключевые слова:** музыкальная драматургия, джаз, импровизация, фортепианная фактура, джазовое творчество С. Давыдова.

Kharenko Alina. Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov.

Background. Jazz is one of the most significant phenomena of the entire twentieth century, which in a very short period of time has won the attention of listeners around the world. Finally, many explores are interested in the study of jazz art as a significant element of the world's musical heritage. There are a lot of works written by national and foreign musicologists who study jazz music from different viewpoints. A great variety of studies in jazz art include works devoted to the *technical aspect*, on the one hand: the study of scale harmony, rhythm, instrumentation, and on the other hand – the issues of *historiography and style formation*. However, focusing mainly on the identification of specific methods of using individual elements of the entire complex of music and expressive means of jazz art, scientists are less interested in the study of more «in-depth» issues, such as *interpretation in jazz art, form building, semiotic and hermeneutic methods* of jazz music evaluation, *musical dramaturgy*. The *concept of jazz music making* remains unexplored. In our understanding, the study of musical dramaturgy deserves special attention, because at its level the coordinates of jazz music as a complex improvisation process converge.

Objectives. The purpose of the article is to identify and study the main factors that determine the principles of formation of jazz musical dramaturgy at the level of solo piano composition. It is the improvisational nature of the composing and performing arts as well as the absence of a detailed musical notation that indicate the need to study the subject and an attempt to provide its scientific substantiation.

Methods. The methodology of the study includes analytical, comparative, systematic and stylistic methods. This methodological basis allows us to identify



the principles of jazz musical dramaturgy from the standpoint of piano jazz art, which, in the author's opinion, gives an opportunity to speak about the peculiarities of organizing a musical text with the texture of different types of arrangement.

Results. Over the last decades, jazz, without losing its specificity, has increasingly shown a tendency to interpenetrate with academic musical art, and at the same time become universal. An example of this could be the creative work of the renowned Kharkov jazz pianist *Sergey Davydov*. Turning to the specifics of the *solo improvisational mastery* of the pianist, we should distinguish the following important vectors in his work: commitment to the synthesis of jazz and academic traditions, tendency to polyphonize the textual presentation of the musical text, the use of the sonata principles as a consistent processual development of the whole complex of music and artistic ideas.

The subject of the analysis offered in this study is a demonstrative example of the arrangement of the musical text of S. Davidov's solo improvisation, which he demonstrated at the international festival "*S. Rakhmaninov and Ukrainian Culture*", which took place in Kharkiv in 2007 (the analysis was made on the basis of the video footage). The uniqueness of this example is that the pianist in his improvisation synthesized jazz intonation-rhythmic idiom with constructive and creatively inventive correlation of textural and compositional techniques of S. Rachmanino's pianism. The conducted analysis confirms that S. Davydov, in addition to using the whole arsenal of specific jazz means of organizing sound fabric, adapts in his improvisation texturally-theatrical principles characteristic of S. Rakhmaninov's work, and not only at the expense of quoting, but and at the intonational level. The factual organization of the composition, in this case, is based on the use of the potential of large and passage techniques, which brings together S. Davydov's creative concepts with the aesthetics of virtuosity of European pianist composers of the Romantic period. Solo improvisation is analyzed – a kind of *musical recital*, which lacks the traditional jazz principle of formation based on variational construction, and is dominated by freely interpreted sonatas.

Conclusions. Thus, the basic principles of musical dramaturgy formation in jazz art are: the use of specific *jazz means of expression*, which in the light of *textual organization* of the musical text realize the emotional and meaningful tension, forming a clear dramatic outline of the whole composition. *Conflict*, as a multilayered, comprehensive process of choosing an aesthetic position in the climax, reaches a point of dramatic ignition due to specific performance factors:



dynamics, agogics, textural-rhythmic combinations. Not only specific performing skills but also energetic translation of the ideological content of the whole composition are involved in this process.

In the context of jazz musical dramaturgy, one more important factor, which is fundamental in both solo and ensemble jazz art, is *specific communication*. However, when compared to academic music, where the listening strategy is interpreted as a «strategy of co-intonation to the sound form» but in jazz culture it is the listener who, at the level of the performer or interpreter, is a direct participant of musical dramaturgy creation. This is expressed by applause at times of intense tension or after the most successful improvisation of one of the ensemble members.

Summarizing all the above, on the basis of the analysis we have tried to give our corrections to the concept of «*musical dramaturgy in jazz*» – is a thematic process of juxtaposition and interaction of elements of jazz language that contains various polystylistic complexes of Western European academic art, directing the energy of communication to the higher artistic unity of a jazz work. **Key words:** *music dramaturgy, jazz, improvisation, piano texture, jazz performance of S. Davydov.*

Постановка проблеми. Початок ХХ століття знаменується виникненням нової форми музичного мистецтва. Джаз – історичний, естетичний, соціокультурний феномен, що відрізняється різноманітністю форм, жанрів та стилів. Джазова стилістика, його характерна атрибутика виразності набуває яскравих індивідуальних ознак, котрі не мають аналогів у мистецтві минулих поколінь.

Дослідження джазового мистецтва, як невід'ємної складової світової музичної скарбниці, в наш час цікавить багатьох науковців. Існує чимало робіт вітчизняних та зарубіжних музикознавців, що розглядають питання джазового музикування з різних позицій. Проте в сучасній джазології недостатньо сформований аналітичний інструментарій для характеристики музичної семантики, оригінальності мови імпровізації, що призводить до труднощів під час аналізу джазового опусу. Не опрацьована методологія критичної оцінки музики, тому загалом джазові критики оперують чисто емоційними оцінками джазового твору, перерахуванням відокремлених параметрів інтонування. Думку, що до сих пір не існує точної, лаконічної і в той же



час об'ємної дефініції поняття «джаз», можна аргументувати тим, що постійний розвиток цього мистецтва за 100 років призвів до того, що «вчорашній набір його точних характеристик не може бути повністю застосований сьогодні, а завтрашні формулювання можуть бути діаметрично протилежними» (переклад наш) [3: 5]. Невисокий поріг стійкості джазової системи пояснюється її «розмиванням», в результаті чого виникає жанрова підміна у вигляді різного роду сплавів.

Аналіз останніх досліджень за темою. Серед досліджень джазового мистецтва переважають, з одного боку, праці *технологічного плану*: вивчення ладогармонічних параметрів, ритму, інструментування (У. Сарджент [14], Ю. Саульський [15], Р. Ходсон [24]); з іншого – питання *історіографії та стилетворення* (Ю. Верменич [3], М. Грідлі [23], Дж. Коллієр [6], В. Конен [7], О. Лубяна [8], Д. Мегілл, П. Теннер [21], Є. Овчинников [13], Т. Шабанова [19]). Недостатньо робіт самих виконавців-практиків. Винятком можуть слугувати дослідження таких джазових музикантів, як І. Бриля [2], Ю. Чугунова [18] та статті Бреда Мелдау [22], які складають свого роду есеї до власних творів. Більш фундаментально специфіка джазового твору була розглянута в дисертації українського джазового піаніста С. Давидова [5]. Зосереджуючись на виявленні специфіки використання окремих елементів музично-мовного комплексу джазового мистецтва, науковців в меншій мірі цікавить більш глибинний аналіз явища та засад його вивчення: інтерпретація, семіотично-герменевтичний інструментарій при оцінці джазової музики; поняття «джазовий твір». Особливої уваги заслуговує розуміння *музичної драматургії*, коли сходяться координати джазового музикування як складного імпровізаційного феномену.

Мета дослідження – виявити засадничі чинники формування музичної драматургії на матеріалі сольної фортепіанно-джазової імпровізації Сергія Давидова.

Імпровізаційна природа композиторсько-виконавського мислення і відсутність детального нотного запису вказує на потребу у вивченні поставленого питання та спробу його наукового обґрунтування. У цьому відношенні особливий дослідницький інтерес представляє *фортепіанна джазова музика*, оскільки саме фортепіано є універ-



сальним інструментом для творення музичного тексту з розгорненою фактурою різних типів влаштування.

Виклад основного матеріалу. В межах академічного музикознавства осмислення «музична драматургія» як явища свідчить про принципову неможливість фіксації його поняття в єдиному формулюванні. Як відомо, поняття «драматургія» вперше ввів в музичну практику Б. Асаф'єв [1]. Серед таких термінів, як «драматизм», «драматичний», «драма», термін «драматургія» використовується музикознавцем для образної характеристики окремого типу симфонізму (сонатності). Драматургія розглядається в світлі інтонаційної природи музичного мислення, як *цілісна організація музичного твору, орієнтованого на закони симфонізму*. Вже в більш пізніх працях музикознавців цей термін *служує засобом теоретичного осмислення, бере участь в побудові наукових теорій* [17: 16]. Порівнюючи концепції науковців, Ю. Ніколаєвська зазначає: в одних випадках музична драматургія являє собою процес розгортання тематичного матеріалу, в інших – план, спосіб організації, систему засобів виразності [11: 2–3]. Однак жодне з існуючих формулювань в повній мірі не відповідає специфіці джазу, тому пропонуємо авторське визначення поняття.

Музична драматургія в джазовому мистецтві – це тематичний процес співставлення/взаємодії елементів джазової мови з різнорідними полістилістичними комплексами академічного західноєвропейського мистецтва, який скеровує комунікацію джазового мистецтва та забезпечує художню єдність його стильовим явищам (носіям традиції).

Еволюція фортепіанного джазового мистецтва – складний, неоднорідний процес. В ній простежується тенденція до «вбирання» в себе художньо-технологічного досвіду, накопиченого культурою європейської традиції [4: 417]. Суперечливими в цьому плані є роздуми У. Сарджента, котрий зазначав: «...джазовий музикант не може належним чином виконувати “класику”, а “класичний” – грати джаз <...> Експерименти в галузі синтезу цих двох специфічних видів музики подібні до спроб змішати масло з водою» (переклад наш) [14: 213]. З часу першої публікації книги У. Сарджента, уявлення про місце джазу в музичній культурі суттєво змінилося.



Сучасний стан композиторської та виконавської творчості видатних джазових музикантів характеризується змінами у співвідношенні жанрів музики академічної традиції і музики джазової в їх взаємовпливі та взаємопроникненні. Прикладом цього може бути діяльність таких всесвітньо відомих джазових піаністів, як Білл Еванс, Джордж Ширінг, Дейв Брубек, Кіт Джарретт, Гонзала Рубалькаба, Бред Мелдау, Леонід Чижик, Даніїл Крамер, Азіза Мустафа-Заде, Хіромі Уехара. Вони є професіоналами універсального типу, володіють ґрунтовною академічною підготовкою, демонструючи блискучу техніку та неповторний індивідуальний стиль. До таких музикантів можна також віднести відомого харківського джазового піаніста та композитора **Сергія Петровича Давидова**¹. Особлива цінність новаторських концепцій музиканта полягає в тому, що його художні інтереси акумулюють в собі не лише досягнення джазового мистецтва, а й тенденції, що лежать в основі традицій європейської музики. Перш ніж захопитися джазом, піаніст отримав якісну професійну підготовку піаніста (ХССМШ-і, Харківський інститут мистецтв), а специфіку джазової імпровізації він вдосконалював на джазовій кафедрі університету в м. Цинциннаті (США). Саме цей факт, на нашу думку, вплинув на головну відмінну рису його стилю – *унікальний синтез академічного та джазового мислення*.

С. Давидов зазвичай грає в традиційних джазових ансамблях, а також виступає з сольними концертами, де композиторсько-виконавська інтерпретація отримує повну свободу. Коло художніх образів творчості піаніста досить широке, проте переважають композиції лірико-драматичного плану. Пісенність і метро-ритмічна пластичність характеризують мелос композицій імпрровізатора, що мають, зазвичай, українську фольклорну природу. Загальна логіка форми в імпровізаціях С. Давидова тяжіє до контрасту. Сприйняттю музичної драматургії

¹ **С. Давидов** – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних джазових конкурсів та фестивалів, лауреат творчої премії ім. Б. Гмирі (2013) та регіональної премії «Народне визнання» (2013), співзасновник та арт-директор міжнародного джазового фестивалю «KharkivZaJazzFest» (2008–2011 рр.), організатор щомісячних концертів в Харківській обласній філармонії «Джазові вечори з С. Давидовим».



як певної сюжетної будови сприяє організація музичного матеріалу: опора на рельєфний тематизм (джазові стандарти або власні теми) з чітко сформованою логікою переходів. Залежно від образу, піаніст використовує відповідну стилістику.

«Тривимірність» музичного твору – горизонталь, вертикаль та глибина (за Є. Назайкінським [10: 59]) – отримує в імпровізаціях піаніста своє неповторне звучання. В цьому плані важливим є вивчення *фактурної організації* твору, як координатора музичного викладу. Як зазначає С. Давидов, «...фактура, як логіка просторової організації звукової тканини в процесі її становлення, утворює чи не головний сенс професійної організації. Через неї втілюються художні образи, моделюються жанри, проступають детермінанти стилів, забезпечується якість віртуозності» [5: 8]. Саме досягнення фактурної організації фортепіанної композиції надає змогу зафіксувати складні прийоми імпровізаційно-композиторської техніки для творчо-винахідливого їх втілення в імпровізації.

Предметом дослідження є цікавий приклад оформлення тексту сольної імпровізації піаніста в *джазовий твір*, який він презентував в концертах міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура² (Харків, 2007). Унікальність цього прикладу полягає в тому, що піаніст в своїй імпровізації синтезував джазову ідіоматику з конструктивною і творчо винахідливою кореляцією піаністичних прийомів С. Рахманінова. Як пише С. Давидов, творчість композитора сама по собі синтезує всі фактурно-гармонічні та віртуозні складові піанізму XIX ст. За зовнішнім гомофонно-гармонічним «фасадом» творів С. Рахманінова приховується складне поліфонічне переплетення компонентів з образно-виразними підголосками та іншими значущими інтонаційними лініями [5: 234].

Проаналізувавши імпровізаційну композицію С. Давидова (завдяки відеоматеріалу), слід вказати на такі прояви музичної драматургії.

² «С. Рахманінов та українська культура» – це масштабна культуротворча акція, що містить низку концертів за участю зірок світового рівня і молодих виконавців, міжнародний конкурс вокалістів імені І. Алчевського (МКВІА), конкурс молодих виконавців «Алчевський-дебют» майстер-класи, наукові симпозиуми, виставки та видання збірників наукових статей.



1) *Масштабно-часовий принцип* – значний звуковий об’єм (приблизно 21 хвилина) – дозволяє говорити про неперервність, або «наскрізний розвиток» твору надаючи йому єдність і поступово-висхідну направленість [16: 19]. Своєрідна динамічність композиції реалізована в досить значному масштабі для сольного джазового виконання є унікальною. Такий об’єм сольних імпровізацій спостерігається лише в творчості американського джазового піаніста Кіта Джарретта, проте зазначимо, що той відрізнявся радикально іншими засобами композиційного розвитку і медитативним типом мислення.

2) *Конфліктність* (від лат. *conflictus* – зіткнення, суперечність) складає суттєвий момент ідейно-естетичного змісту мистецтва загалом, оскільки постає засобом глибокого та масштабного художнього відтворення життя, динамічного розвитку сюжету, багатостороннього і яскравого розкриття людських характерів [12: 78–79]. Як зазначає В. Конен, ідея драматургії в музиці – це ідея конфлікту та його розв’язання [7: 57]. Вивчаючи драматургію в джазі, як фактор виконавської імпровізації, Т. Шабанова акцентувала на тому, що основою конфлікту в джазовій драматургії являється відношення виконавця до виконуваної теми, а також які естетичні асоціації та емоційні переживання ця тема зачіпає, і тим самим спонукає до творчого розумового процесу [19: 179].

3) Імпровізація С. Давидова будується на розкритті двох різнопланових образів, що виражені за допомогою комплексних *музичних знаків* [9: 201]. Перший – ліричного характеру – має жанрову основу елегії. Особливої ніжності за загадковості темі надають інтонації запитання, м’який тембр середнього регістру, прозора фактура. При експонуванні теми автор вдається до поліфонізації, симультанно задіяючи мелос та фактурні принципи, притаманні С. Рахманінову. Другий більш рухливий образ акумулює джазові ідіоми: своєрідна метро-ритмічна будова, ладові співвідношення, особливе, властиве джазовій культурі, акцентування та фразування. Контраст в цьому разі побудований на співставленні романтичної та джазової лексики. Висновок: такий тип моделювання відносин двох образів відповідний *сонатності* як принципу мислення, що існує в зразках академічного мистецтва. В імпровізації С. Давидова, окрім контрастності двох



основних тем, простежується неперервність розвитку через три етапи становлення музичного твору (i:m:t). Причинно-наслідкові відносини та тимчасові поєднання відтворених музикою процесів дозволяють говорити про моделюючий тип драматургії [9: 202].

4) Цікавими виявилися «*критичні точки*» – переломні пункти, що означають різкісувив характері та інтенсивності розвитку, що є засадничими в драматургії [16: 294]. Так, на межі «експозиція-розробка» піаніст створює ауру великого напруження за рахунок розгорненої фактури, розширення регістрів, динамічного наростання. На межі «розробка-реприза», в момент динамічної напруги імпровізатор вдається до полістилістики симбіотичного типу, на що вказує квазі-цитата з «Етюд-картини» c-moll, op. 39 С. Рахманінова. Ця тема становить драматичну кульмінацію всієї імпровізації за рахунок таких виконавських засобів, як агогіка, розширення регістрового діапазону, масштабна динаміка, різнометрове педалізоване повнозвуччя.

Отже, ця композиція – своєрідний *музичний речиталь*, створений за рахунок засобів академічної музики: гармонічної нестійкості, секвентно-мелодичних і динамічних зростань, поліфонізації фактури та принципу сонатності. Завдяки цьому піаніст досягає нетипової для джазу драматургії (назвемо її умовно «моделюючого типу»), що межує між джазовою та академічною традицією. Проведений аналіз імпровізації підтвердив, що С. Давидов, крім арсеналу специфічних джазових засобів адаптує в своїй грі фактурні комплекси, типові для фортепіанного письма С. Рахманінова, при чому не тільки за рахунок цитування, але й на рівні цілісної драматургії.

Висновки. Проаналізувавши обрану джазову композицію С. Давидова, ми сформулювали принципи його творчого методу мислення: прихильність до синтезу джазової та академічної систем музикування, поліфонізація фактурного викладу музичного тексту, орієнтація на сонатне мислення (послідовний розвиток авторського семантичного комплексу, скерованого на творення оригінальної художньої концепції).

Новаційність творчого підходу С. Давидова до джазової імпровізації полягає в тому, що піаніст підпорядковує систему джазових засобів музикування (стилістику) індивідуальному композиторському сти-



лю мислення. Специфічними засадами музичної драматургії у джазі є, по-перше, використання *іманентноджазової лексики*: манери звуковидобування, метро-ритмічного і ладового слуху, орієнтованого на підкреслення рельєфу внутрішньо-долевих синкоп, складних акордів із альтераціями, своєрідне «джазове» акцентування та фразування.

По-друге, за рахунок *фактурно-тематичної* організації імпровізатор моделює емоційне напруження, формуючи «драматургічний профіль» джазового твору. Фактура стає для піаніста не тільки важливим засобом імпровізації, але й одним із об'єктів художньої інтерпретації (стилізації/діалогу/спілкування). Важливу роль грає *конфлікт*, як багатшаровий, всеосяжний процес вибору естетичної позиції та її відстоювання в драматургічному розвитку. В процесі розгортання музичного матеріалу, конфлікт, як і вся кульмінаційна зона, досягає точки драматичного розпаду за рахунок специфічних виконавських факторів: тональних змін, динаміки, агогіки, фактурно-ритмічних комбінацій. В цьому процесі задіяні не лише імпровізаторсько-виконавські навички, але й енергетична трансляція художнього творення музики унікальною особистістю.

З точки зору джазової музичної драматургії слід вирізнити ще один чинник, засадничий як в сольному, так і в ансамблевому музикуванні: *специфіка комунікації*, що потребує від слухача не стільки спостереження, скільки безпосередньої участі. Порівнюючи із академічною музикою, де слухачька стратегія трактована, як «стратегія *спів*-інтонування звуковій формі», за визначенням Ю. Ніколаєвської [11: 4–5], у джазовому спілкуванні саме слухач, разом з виконавцем, є експертом творення музичної драматургії, її співучасником. Важливість методології джазової музики, зокрема, – розробки теорії драматургії в джазі – складає **перспективу подальших розвідок** у даному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка. Ленинградское отделение. 1971. 373 с.
2. Бриль И. *Практический курс джазовой импровизации для фортепиано*. Москва: Сов. композитор. 1987. 104 с.



3. Верменич Ю. *Джаз: История. Стили. Мастера*. СПб.: Издательство «Лань», «Издание Планета Музыки». 2011. 608 с.
4. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мельдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 417–437.
5. Давидов С. П. *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2015. 20 с.
6. Коллиер Дж. Л. *Становление джаза: популярно-исторический очерк*. Москва: Радуга. 1984. 389 с.
7. Конен В. *Рождение джаза*. Москва: Сов. композитор. 1984. 312 с.
8. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности. автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. 2014. 27 с.
9. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. О понятии редуцированной и развернутой формы. Композиция и драматургия. С. *Скребков. Статьи и воспоминания*. Москва: Сов. композитор. 1979. С. 176–212.
10. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
11. Николаевская Ю. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Журнал общества теории музыки*. 2015. 2 (10). С. 1–7.
12. Овсянников М. *Краткий словарь по эстетике*. Москва: Просвещение. 1983. 223 с.
13. Овчинников Е. *История джаза*. Москва: Музыка. 1994. Вып. 1. 240 с.
14. Сарджент, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*: пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. Москва: Музыка. 1987. 269 с.
15. Саульский Ю. *Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра*. Москва: Центральный научно-методический центр. 1977. 152 с.
16. Цуккерман В. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва: Сов. композитор. 1975. 464 с.
17. Чернова Т. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
18. Чугунов Ю. *Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие*. Москва: Сов. композитор. 1988. 152 с.



19. Шабанова Т. Драматургия в джазе как фактор исполнительской импровизации. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. вип. 104. С. 178–190.
20. Berliner P. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1994. 883 p.
21. Megill D. & Tanner P. *Jazz Issues. A critical history*. USA: William C. Brown Pub. 1993. 397 p.
22. Mehldau B. Looking Back on elegiac Cycle. Retrieved from <https://www.bradmehldau.com/looking-back-on-elegiac-cycle>
23. Gridley M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall. 1993. 442 p.
24. Hodson R. *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2007. 197 p.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971). *Muzyikalnaya forma kak protsess [Music form as a process]*. Moscow: Muzyika, Leningradskoe otdelenie, 373 [in Russian].
2. Bril, I. (1987). *Prakticheskiy kurs dzhazovoy improvisatsii dlya fortepiano. Uchebnoe posobie [Practical jazz improvisation course]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 104 [in Russian].
3. Vermenich, Yu. (2011). *Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera [Jazz: History. Styles. Masters]*. Saint Petersburg: Izdatelstvo «Lan», «Izdatelstvo Planeta muzyki», 608 [in Russian].
4. Davydov, S. (2014). Spetsifika pianisticheskogo stilya Breda Mehldau: opyt analiza iskusstva dzhazovoy improvizatsii [Specific of pianistic style of Brad Mehldau: analysis experience in the art of jazz improvisation]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 40, 417–437 [in Russian].
5. Davydov, S. (2015). *Facturna organizatsia dzhazovogo tvorcu (na prikladi fortepiannogo mistetstva) [Textural organization of a jazz composition (using the material of pianistic art form)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
6. Collier, J. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza: populyarno-istoricheskyy ocherk [The making of Jazz: a comprehensive history]*. Moscow: Raduga, 389 [in Russian].



7. Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 312 [in Russian].
8. Lubyayaya E. (2014). *Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti [Piano in jazz at the turn of the 20th and 21st centuries: origins, trends, personality]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Rachmaninov Conservatoire. Rostov [in Russian].
9. Medushevskiy, V. (1979). *O muzykalnykh universalnykh. O ponyatii redutsirovannoy i razvernutoy formy. Kompozitsiya i dramaturgiya [About musical universals. On the concept of a reduced and expanded form. Composition and dramaturgy]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 176–212 [in Russian].
10. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [The logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].
11. Nikolaevskaya, Yu. (2015). Ochevidnoe i latentnoe v dramaturgii muzykalnogo proizvedeniya [The Obvious and the Latent in the Dramaturgy of a musical work]. *Music theory society magazine*, 2 (10), 1–7 [in Russian].
12. Ovsyannikov, M. (1983). *Kratkiy slovar po estetike [A Brief Dictionary of Aesthetics]*. Moscow: Prosveschenie, 223 [in Russian].
13. Ovchinnikov, E. (1994). *Istoriya dzhaza. Uchebnik, 1st issue [Jazz history]*. Moscow: Muzyka, 240 [in Russian].
14. Sargeant, W. (1987). *Dzhaz: Genezis. Muzykalnyi yazyk. Estetika [Jazz: Hot and Hybrid]*. Moscow: Muzyka, 269 [in Russian].
15. Saulskiy, Yu. (1977). *Aranzhirovka dlya estradnogo i dzhazovogo orchestra [Arrangement for pop and jazz orchestra]*. Moscow: Tsentralnyi nauchno-metodicheskiy tsentr, 152 [in Russian].
16. Tsukkerman, V. (1975). *Muzykalno-teoreticheskie ocherki i etyudi [Musical and theoretical essays and studies]*, Moscow: Sovetskiy kompositor, 464 [in Russian].
17. Chernova, T. (1984). *Dramaturgiya v instrumentalnoy muzyke [Drama in instrumental music]*. Moscow: Muzyka, 144 [in Russian].
18. Chugunov, Yu. (1988). *Garmoniya v dzhaze. Uchebno-metodicheskoe posobie [Jazz harmony]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 152 [in Russian].
19. Shabanova, T. (2008). *Dramaturgiya v dzhaze kak faktor ispolnitelskoy improvizatsii [Jazz dramaturgy as a factor in performing improvisation]*. *Naukoviy visnik UNTAM Tchaikovsky*, 104, 178–190 [in Russian].



20. Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 883 [in English].
21. McGill, D. & Tanner, P. (1993). *Jazz Issues. A critical history*. USA: William C. Brown Pub. 397 [in English].
22. Mehlau, B. *Looking Back on elegiac Cycle*. Retrieved from: <https://www.bradmehlau.com/looking-back-on-elegiac-cycle>
23. Gridley, M. C. (1993). *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall. 442 [in English].
24. Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 197 [in English].