

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА ДЖАЗОВИХ КОМПОЗИЦІЙ
МАРКА ДЕ КЛАЙВ-ЛОУ**

Магістерська робота
Наумова Костянтина Владиславовича

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Александрова О. О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Наумов К. В

Харків – 2025

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Методологічні підходи та методи дослідження джазового мистецтва.....	6
1.2. Історичні та культурно-естетичні передумови стилістичного синтезу у творчості Марка де Клайв-Лоу.....	9
1.3. Джерельна база творчості Марка де Клайв-Лоу.....	18
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	22
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ВИТОКИ ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ МАРКА ДЕ КЛАЙВ-ЛОУ	25
2.1. Вплив традиційних культур на формування композиторського стилю митця.....	25
2.2. Джаз та електронна музика як складові авторського стилю Марка де Клайв-Лоу.....	29
2.3. Елементи японської традиційної музики у джазових творах Марка де Клайв-Лоу.....	34
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	38
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ АЛЬБОМІВ «HERITAGE» ТА «HERITAGE II»	40
3.1. Концептуальні основи альбомів «Heritage» та «Heritage II».....	40
3.2 Структурно-гармонічний параметр музичних композицій з альбомів «Heritage» та «Heritage II».....	44
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

Вступ

Актуальність теми. Марк де Клайв-Лоу – сучасний новозеландський музикант, продюсер і композитор, який поєднує в своїй творчості елементи джазу, електронної музики, хіп-хопу та етнічних мотивів. Активно розвиваючи різні стилістичні напрями, він зберігає автентичність культурних традицій. Альбоми *Heritage* та *Heritage 2* є втіленням його мистецьких пошуків і стилістичних експериментів, в яких поєднуються японські музичні традиції з сучасними виконавськими та продюсерськими технологіями.

Вивчення творчості Марка де Клайв-Лоу є актуальним напрямом сучасного музикознавства через те, що його внесок у розвиток сучасної джазової музики та інноваційний підхід до поєднання стилів є **унікальним**. У контексті українського музикознавства його творчість майже не досліджена, тому аналіз його виконавської майстерності та стилістичних особливостей сприятиме розширенню знань про сучасні тенденції в музичному мистецтві та збагаченню джазового репертуару.

Мета дослідження – визначити стилістичні особливості творчості та складові виконавської майстерності Марка де Клайв-Лоу на основі аналізу альбомів «*Heritage*» та «*Heritage 2*».

Завдання дослідження складають алгоритм досягнення мети:

- Визначити теоретико-методологічні засади дослідження сучасного джазового мистецтва.
- Охарактеризувати історичні та культурно-естетичні передумови формування стилю Марка де Клайв-Лоу.
- Проаналізувати джерельну базу, присвячену творчості митця.
- Виявити вплив традиційних культур на композиторський стиль Марка де Клайв-Лоу.
- Розкрити роль джазу та електронної музики у формуванні авторської стилістики.

- Дослідити використання елементів японської традиційної музики у джазових творах митця.
- Проаналізувати концептуальні, структурні та гармонічні особливості альбомів *Heritage* та *Heritage II*.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво джазу ХХІ століття;
предмет – виконавська стилістика джазових композицій Марка де Клайв-Лоу

Матеріалом дослідження слугують аудіо-записи альбомів «*Heritage*» та «*Heritage 2*», відеозаписи концертних виступів, а також інтерв'ю та публікації, що присвячені творчості музиканта.

Методи дослідження:

- **джерелознавчий** – при вивченні наукових та публіцистичних матеріалів для формування цілісного уявлення про предмет дослідження;
- **історико-генетичний** – для вивчення походження та розвитку мистецтва джазу, для аналізу генези та етапів становлення стилю Марка де Клайв-Лоу
- **жанрово-стильовий** – для визначення загальних принципів композиторського мислення Марка де Клайв-Лоу та проявів авторського стилю;
- **структурно-функціональний** – для дослідження структури та тематики творів;
- **виконавський аналіз** – для дослідження інструментальних і технічних ресурсів у контексті виконавської майстерності.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на праці з фундаментальних напрямів сучасної музичної науки:

- **теорії жанру, стилю, музичної форми, фактури:** Ігнатченко Г. [7], Шаповалова Л. [8], Москаленко В. [12], Besseler Н. [10], Dahlhaus с. [9];
- **теорії музичної інтерпретації:** Веркіна Т. [21], Москаленко В. [11], Полусмяк І. [14], Ріман Г. [23]) Ніколаєвська Ю. [48], Шаповалова Л. [49];

- *історія та теорія джазу* (Кольєр Дж. [15], Симоненко В. [16], Левін Г. [22], Gioia [24]);
- *теорія та історія фортепіанного джазу, творчість джазових піаністів*: Давидов С. [18, 19, 20], Kelly R. D. G. [22];
- *теоретичні аспекти японського музичного мистецтва*: Malm W.[40], Pilgrim R. [41], Nelson S.[44], Hosokawa S. [46].

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві вперше здійснено системний аналіз композиторської та виконавської творчості Марка де Клайв-Лоу на прикладі альбомів «*Heritage*» та «*Heritage 2*».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у виконавській практиці джазових музикантів для збагачення репертуару та розширення імпровізаційних прийомів, а також у викладанні дисциплін: «Історія джазу», «Основи імпровізації», «Музична інтерпретація», «Джазова гармонія».

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики, а також на кафедрі теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено автором на VI міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (14–15 листопада 2025, Харків); на Науково-творчій конференції «Магістерські читання» (29 листопада 2025).

Структура дослідження. Магістерська робота складається з трьох розділів, восьми підрозділів, висновків та списку використаних джерел (49 джерел). Робота налічує 59 сторінок, з них 53 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Методологічні підходи та методи дослідження джазового мистецтва

Дослідження творчості Марка Де Клайв-Лоу зосереджується на аналітичному вивченні дилогії «*Heritage*» та «*Heritage II*», які репрезентують синтез етнокультурної традиції та сучасних музичних технологій. У цих альбомах поєднуються елементи джазової імпровізації, електронної музики, хіп-хопу, *ambient*-естетики та японської музичної традиції (мін'йо, гагаку, кодо). Такий синтез вимагає застосування комплексного міждисциплінарного підходу, що поєднує методи музикознавчого аналізу, етнокультурної інтерпретації та естетико-філософського осмислення творчості.

Методологічна основа роботи спирається на структурно-функціональний підхід, який дозволяє розглядати дилогію «*Heritage*» як цілісний мистецький феномен, де композиторська, виконавська й продюсерська діяльність функціонують як взаємопов'язані рівні творчої концепції. Як зазначає К. Дальгауз [19, с. 9], системність у музикознавчому аналізі передбачає врахування не лише внутрішньої логіки твору, але й його історико-культурного контексту. Відповідно, у даному дослідженні творчість Марка Де Клайв-Лоу розглядається не ізольовано, а в континуумі еволюції джазового мистецтва, де відбувається постійна взаємодія традиції та інновацій.

Теоретичним підґрунтям є також концепції музичного мислення та інтерпретації, розроблені В. Москаленком [11], І. Полусмяк [14] та Т. Веркіною [21], які дозволяють розкрити індивідуальні закономірності авторського стилю в межах імпровізаційного процесу. У контексті джазологічного підходу використано напрацювання Теда Джіої [24],

Дж. Колліера [15] та С. Давидова [18–20], які розглядають джаз як відкрити, синкретичну систему, що інтегрує соціальні, етнічні та технологічні чинники.

Таким чином, дослідження базується на синтезі кількох дослідницьких рівнів:

- музикознавчого (аналіз форми, фактури, стилю);
- етномузикологічного (розгляд японських інтонаційних моделей та ладових структур);
- естетико-культурного (виявлення ідейної взаємодії культурної пам'яті та інноваційної свідомості митця);
- виконавсько-аналітичного (дослідження технічних і тембрових рішень як засобів інтерпретації).

Комплексне поєднання цих підходів забезпечує глибоке розкриття музичного змісту діалогії, її стильових особливостей та виконавської майстерності Марка Де Клайв-Лоу.

У дослідженні використовується джерелознавчий метод, спрямований на критичний аналіз і зіставлення матеріалів, що висвітлюють концепцію, контекст створення та рецепцію діалогії *Heritage*. Основу джерельної бази становлять інтерв'ю, подкасти та авторські коментарі Марка де Клайв-Лоу, у яких він осмислює *Heritage* як музичну форму культурної рефлексії. Залучення цих матеріалів дає змогу реконструювати авторський задум і визначити провідні естетичні орієнтири митця. Важливе місце посідає аналіз дискографії діалогії, зокрема звукових матеріалів і особливостей співпраці з японськими виконавцями на кото, шакухачі та тайко, що формують специфічну темброву палітру проєкту. Додатковим джерелом інтерпретації слугують публіцистичні матеріали з фахових видань *DownBeat*, *All About Jazz*, *Jazz Revelations*, які розглядаються як вторинні свідчення рецепції музики у професійному середовищі.

Історико-генетичний метод застосовується з метою простеження витоків джазового мистецтва та культурної генези стилю Марка де Клайв-Лоу в контексті його двокультурності. На макрорівні аналізується історична

взаємодія джазу з етнічними культурами, зокрема явище *ethno-fusion*, яке формує методологічне підґрунтя проєкту *Heritage*. На мікрорівні розглядається еволюція особистого стилю митця – від напрямів *broken beat* і *nu-jazz* до концептуальної етно-імпровізаційної платформи, у межах якої японські інтонації набувають духовно-символічного змісту. У цьому контексті актуальним є твердження С. Давидова про «інтеркультурну поліфонію» джазу ХХІ століття, де історична пам'ять постає каталізатором нових форм звукового мислення, що повною мірою відображається в діалогії *Heritage*.

Стильовий метод використовується для виявлення закономірностей композиторського мислення Марка де Клайв-Лоу та механізмів художньої інтеграції різних стильових систем. Аналізується поєднання джазової імпровізації, електронних структур і японської ладовості, що формує гібридний тип стилю, який може бути окреслений як *electro-acoustic spiritual jazz*. Особлива увага приділяється принципам тембрового стилізму, зокрема використанню акустичних японських інструментів у цифровому середовищі, що створює характерну темброву архітектуру творів. Також досліджується композиційна манера митця, у межах якої фольклорні мотиви трансформуються у теми для імпровізаційного розвитку, що корелює з концепцією «внутрішньої форми» музики.

Структурно-функціональний метод дає змогу розкрити архітектуру композицій діалогії та визначити функціональні ролі тематичних, ритмічних і тембрових елементів. У процесі аналізу розглядається співвідношення імпровізаційних розділів із секвенсованими електронними шарами, побудованими на *loop-based* структурах, які формують поліфонічну фактуру. Визначається функціональне навантаження етнічних елементів, зокрема японських інтонацій, що виконують роль носіїв культурного коду — від тембрової символіки до гармонічних опор. Окрему увагу приділено трансформації автентичних мелодій *мін'йо* у джазові теми, які стають основою для модальної розробки.

Виконавський аналіз спрямований на осмислення технічних, інтерпретаційних і художніх аспектів діяльності Марка де Клайв-Лоу як піаніста, імпровізатора та продюсера. Аналізується його гібридна імпровізаційна стратегія, що поєднує джазову фразеологію з ладово-модальними структурами японської музики та формує своєрідний «східно-західний» тип імпровізації. Важливим аспектом є дослідження інструментальних ресурсів митця, зокрема його подвійної ролі як виконавця й live-продюсера, який у реальному часі працює з семплерами, луперами та MIDI-контролерами. Баланс між акустичним і електронним звучанням розглядається як ключовий чинник формування нової виконавської естетики діалогії *Heritage*.

1.2. Історичні та культурно-естетичні передумови стилістичного синтезу у творчості Марка де Клайв-Лоу

Становлення джазового мистецтва є складним, багатовекторним процесом, що органічно поєднує афроамериканські музичні традиції (ворк-сонги, спіричуели, блюзи) та елементи європейської професійної музики. Фортепіанний джаз від самого початку свого розвитку на зламі XIX та XX століть був орієнтований на професійно обумовлену організацію музичного тексту. Це було зумовлено тим, що «поліфункціональна специфіка багатоголосого інструмента, генетична залежність від досвіду академічного піанізму та норми передджазового «письмового» регтайму визначили нагальність фактурно обумовленого імпровізаційного музикування» [20, с. 8]. С. Давидов зазначає, що ця початкова тяглість до фактурно обумовленого музикування свідчила про те, що імпровізаційним виступам завжди передувала підготовча робота, тісно пов'язана з творчими діями композиторського плану [там само].

На початку 1920-х років, як відомо, центром фортепіанного джазу став Гарлем (Нью-Йорк), де розквітнув стильовий напрямок страйд-піано. Цей

стиль був безпосереднім спадкоємцем регтайму, спираючись на танцювально-маршеві фактурні формули та естетику розваг. Страйд-піано підняв вимоги до віртуозності виконавців на новий рівень. Гра у цьому стилі була доступна лише віртуозам, оскільки фактура творів імітувала звучання цілих джазових оркестрів того часу. Порівняно з регтаймом, у техніці страйд-піано верхній пласт фактури збагатився акордовим багатоголоссям і блискучими, розгорнутими пасажами, що були орнаментальними прикрасами основного тематичного матеріалу. Характерною рисою стало викладення басової партії, де октави поступово замінювалися децимами (іноді – септимами), створюючи підголоскові лінії з верхніх звуків цих інтервалів, що набували, за С. Давидовим, «визначальну інтонаційно-формоутворювальну роль» [20, с. 10].

Поряд зі страйд-піано розвивалися й інші напрямки раннього піанізму: стомп-піано, баррел-хауз-піано, хонкі-тонкі-піано, а також стилі, що більш виразно відрізнялися жанровою орієнтацією на блюз: блюз-піано та бугі-вугі. У цей період, незважаючи на тяжіння до розважальної естетики, удосконалювалася специфічна техніка свінгу та зростала роль виконавської віртуозності.

Незважаючи на існування доволі консервативної «цехової» тенденції дотримуватися жанрово-стильових параметрів музикування, яка обмежувала прояви індивідуальності, оригінальні персональні творчі концепції все ж сміливо прокладали собі дорогу. А. Азрієл наголошував, що вже серед представників раннього джазового піанізму формувалися специфічні підходи, що відрізнялися від типових норм. Серед митців, які демонстрували ознаки власної індивідуальності та творчий універсалізм (поєднуючи композиторство та імпровізаторство), були Джеллі Рол Мортон та Дж. П. Джонсон [33].

Одним із значущих художніх рішень, що підштовхнули еволюцію фортепіанного джазу, стало впровадження фортепіанного трубного стилю (*trumpet-style or horn-like*) піаністом Ерлом Хайнсом. М. Грідлі вказує:

«Оскільки мелодичні лінії, які він створював за допомогою правої руки, іноді були схожі на ті, які звучали у джазових трубачів, такий підхід Е. Хайнса отримав назву трубного (або духового) стилю. Навіть здавалося, що його фортепіанна мелодична канва дихає саме в ті моменти, в яких дихав би і трубач» [34, с. 63]. Цей підхід, частково зумовлений тим, що Хайнс у юності прагнув стати трубачем і грав у дуеті з Луї Армстронгом, став важливою віхою в індивідуалізації джазового піанізму [34, с. 63].

У 30-х роках виникла техніка блок-акордів, започаткована Мілтом Бакнером, яка отримала назву – стиль «зв'язаних рук» (*locked hands*). Цей принцип гармонізації кожного звуку мелодії надалі застосовували та відшліфовували такі піаністи, як Ред Гарланд, Оскар Пітерсон та Джордж Ширінг.

Ера свінгу з її актуалізацією біг-бендів (великих оркестрів) змінила роль фортепіано, змістивши акцент із сольного застосування на участь у комбо-складах. Однак, піаністи-лідери, як-от Дюк Елінгтон, Тедді Вілсон та Каунт Бейсі, продовжували формувати еволюцію джазового піанізму, впливаючи на процеси його розвитку. Вони зробили фактуру більш компактною та прозорою, поєднуючи акордові послідовності з арпеджіо та невеликими пасажами. Це сприяло зростанню ролі індивідуалізації в організації розгортання тексту імпровізаційних творів.

Творчі тенденції свінгу, де об'єдналися прийоми раннього джазу та нові досягнення, стали підґрунтям джазової класики – мейнстріму. Хоча мейнстрим мав певний рівень типізованих формул, він виявився життєздатним еталоном, який з часом включив прийоми пасажної техніки та поліфонії від наступних інноваційних напрямків.

Справжній інноваційний та революційний стильовий напрямок – бібоп – з'явився наприкінці 30-х років. Його поява ознаменувала початок ери сучасного джазу. Родоначальниками бібопу стали саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Діззі Гіллеспі, контрабасист Оскар Петтіфорд, барабанщик Кенні Кларк та піаністи Телоніус Монк і, пізніше, Бад Пауелл.

Основні нововведення бібопу, за С. Давидовим, включали:

1. Формування мелодичних рулад із закрученими асиметричними синкопованими фразами.
2. Розгортання імпровізацій у дуже швидких темпах на фоні розрідженої акордово-інтервальної фактури акомпанементу.
3. Ускладнення логіки гармонічних послідовностей та акордових вертикалей.
4. Поступова відмова від основ свінгування [20].

На тлі цієї революції виділялася постать Арта Тейтума (1909–1956), чия феноменальна дрібна техніка та неймовірна швидкість творчого мислення стали певним еталоном. С. Давидов підкреслював, що «... у віртуозно-орієнтованому стилі Тейтума перетнулися традиції та новаторство», а його принципи музичного мовлення «... сприяли подальшому з'єднанню, злиттю джазу з музичною практикою європейської традиції» [20, с. 13]. Його віртуозність прямо надихнула засновників бібопу, зокрема Бада Пауелла.

Своєрідним антиподом віртуозного «багатослів'я» став Телоніус Монк, який мав унікальний, самобутній творчий стиль, що вирізнявся лаконізмом та неординарністю художнього мислення як у композиторській, так і в імпровізаторській діяльності.

У другій половині XX століття з'явився *cool*-джаз (кул), у надрах якого розроблялися основи концептуальності, що стосувалися різноманітності фактури, застосування принципів поліфонічного розвитку, поліладовості, політональності та поліакордів, а також складних прикладів поліметрії та поліритмії [19, с. 14]. Творчість Біла Еванса стала синтезом композиторськи вивіреної та імпровізаторськи винахідливої організації тексту, а талант Джорджа Ширінга вивів використання принципів імітаційної поліфонії в джазовому піанізмі на високий професійний рівень, демонструючи вміння створювати епізоди з фугато імпровізаційним шляхом [там само, с. 18].

Водночас розвивався хард-боп, який, навпаки, повернувся до первинних витоків, використовуючи колорит блюзового ладу, але вже у більш розгорнутому фактурному масштабі. Оскар Пітерсон (1925–2007), яскравий представник хард-бопу та мейнстриму, був справжнім універсалом, що об'єднував ідіоматичну лексику джазу та різноманітні принципи організації фактури, адаптовані з досвіду європейських композиторів. Він вплітав у фактуру імпровізації барочні та класичні фігурації, романтичні пасажі в дусі Шумана, Ліста і Шопена, а також барвистість ладових співставлень імпресіоністів. Його підхід із застосуванням принципів наскрізного розвитку та розгорнутих епізодів розробки вказує на присутність композиторського мислення у межах імпровізаційного створення музичного тексту.

Саме ці тенденції – віртуозний універсалізм Тейтума/Пітерсона, інтелектуальна структурованість Еванса/Шірінга та ритмічна складність бібопу – заклали професійний концертний статус фортепіанного джазу, відірвавши його від суто розважальної функції.

Друга половина XX століття та початок XXI століття ознаменували радикальний відхід джазу від його суто американських витоків. Як зазначав Тед Джоя, «... джаз – це не стільки жанр, скільки процес постійного самовідновлення, у якому минуле стає матеріалом для майбутнього» [24, с. 72]. У постмодерній культурі джаз трансформувався з регіонального продукту на глобальну мову музичного спілкування, що слугує платформою для міжкультурного діалогу. Ця трансформація зумовила появу нових естетичних засад.

Важливою віхою, яка підготувала ґрунт для сучасної стилістичної свободи, стала взаємодія джазового мислення з радикальними тенденціями авангарду та вільного джазу. Піонери цього напрямку, як-от Ленні Трістано, Сесілл Тейлор та Пол Блей, відмовилися від типізованих музичних форм, регламентованого тематичного матеріалу та константної метричної пульсації. Вони почали спиратися на ладові, політональні та атональні принципи

розгортання імпровізаційного процесу, запозичуючи прийоми з європейського авангарду (П. Булез, А. Веберн, К. Штокгаузен).

Паралельно виник модальний джаз, що став результатом інтересу до барвистості суто ладового розгортання імпровізації, що звільняло музиканта від частих гармонічних змін. У фортепіанному контексті це ознаменувалося застосуванням поліфункціональних акордів квартової та змішаної будови, пентатонічних пасажів та педальних ефектів, що сприяли реєстрово-фарбовій насиченості. Ці ідеї прямо успадкував ключовий сучасний стилеутворюючий вектор – постбоп. Цей напрямок не втратив інвенційності та швидкості бібопу, але широко застосовує специфіку ладової модальності поряд із гармонічними принципами.

Накопичення таких різноманітних фактурно-тематичних ресурсів, від барочних фігурацій О. Пітерсона до атональних експериментів С. Тейлора, створило ідеальні умови для нового джазового піанізму, який одержав фактурно-тематичну багатоплановість і поліфункціональність [20, с. 12].

Культурно-естетична парадигма сучасного джазу ґрунтується на чотирьох ключових принципах:

1. Глобальність: Синтез локальних культур і світових тенденцій. Джаз освоює музичну спадщину Латинської Америки, Іспанії, Азербайджану, Індії, Японії вплітаючи національні традиції та навіть специфічні явища, як-от азербайджанські «мугами» та індійська техніка «коннакол».
2. Гібридність: Це синтез акустичних та цифрових форм, а також джазових і неджазових елементів (рок, фанк, соул, хіп-хоп, академічні експерименти).
3. Інтерактивність: Вона проявляється не лише в імпровізаційній взаємодії музикантів, а й у колабораціях між жанрами, аудиторією та цифровим середовищем.
4. Самоусвідомлення: Як зазначає Інґрід Монсон, сучасна джазова культура «більше не запитує, хто має право на джаз, а радше – яким

чином джаз говорить про досвід сучасної людини» Автентичність сьогодні розглядається як щирість самовираження в умовах культурного змішання. [25, с. 166].

Саме в цій площині – на перетині глобальності, гібридності та самоусвідомленні – розгортається творчість Марка де Клайв-Лоу. Він є яскравим прикладом культурного медіатора, чиє мистецтво є живим доказом ідеї багатокультурності.

Марк де Клайв-Лоу, якого визначають як піаніста, композитора, джазового музиканта, живого реміксера та продюсера електронної музики, описує свою музику як простір, розташований «на півдорозі між джазовим фортепіано і цілим світом електроніки».

Його творчість успадковує універсалізм таких постатей, як Хербі Хенкок та Чік Корія, які у 60-х роках стали піонерами у використанні художньо-тембрових ресурсів музичної електроніки. Однак Марк де Клайв-Лоу доводить цей універсалізм до абсолюту, використовуючи гранд-піано та синтезатори поряд із семплюванням у реальному часі та створенням бітів. Його метод є прикладом живого продакшену, де кожен концерт – це не відтворення готової композиції, а акт імпровізаційного створення музики в реальному часі.

Таким чином, якщо традиційний фортепіанний джаз (як-от страйд-піано) імітував оркестр, то сучасний піанізм Марка де Клайв-Лоу імітує та водночас очолює електронну студію, залишаючись при цьому вірним імпровізаційній суті джазу.

Творчість Марка де Клайв-Лоу є квінтесенцією гібридності - ключового принципу сучасної джазової естетики. Його музичний метод, що поєднує гранд-піано та семплювання в реальному часі, є прямим продовженням тенденції до універсалізму, започаткованої ще в 60-х роках піонерами електрифікації джазу – Хербі Хенкоком та Чіком Коріа [36, с. 433]. Однак Марк де Клайв-Лоу не просто використовує електроніку; він інтегрує її

філософію, перетворюючи джазову імпровізацію на живий продакшен - «джаз-клуб, танцювальну вечірку та експеримент із живим реміксом».

Ключовим напрямом для Марка де Клайв-Лоу є *Nu-Jazz (Jazztronica)*, де електронні технології – лупери, драм-машини, MIDI-контролери – стають не доповненням, а основним інструментом імпровізації [29]. Його підхід входить до однієї лінії з такими виконавцями, як Robert Glasper, Anomalie.

Сутність цієї інновації полягає в наступному:

1. **Фортепіано як семпл-генератор:** Підхід Марка де Клайв-Лоу до акустичного фортепіано інтегрує ідею семплювання «моментів» з електронної клубної музики [29]. Музикант використовує технології для захоплення, циклічного повторення та інтерполяції музичних моментів у реальному часі. Це надає його імпровізації абсолютно новий вимір – не лише горизонтальний (мелодійний) та вертикальний (гармонічний), а й структурний/фактурний, що є прямим розвитком ідей фактурно обумовленого музикування, про яке йшлося ще у витоках фортепіанного джазу [20, с. 8].
2. **Просторовість та Ambient Jazz:** Марк де Клайв-Лоу активно використовує звукові ефекти, зокрема ділей, реверберацію та ехо, як повноцінний художній матеріал [32]. Цей акцент на «звучанні простору» корелюється з філософією Ambient Jazz та увагою, яку джаз ХХІ століття приділяє тиші [26, с. 79]. Це є сучасною відповіддю на інтелектуально обумовлений кул-джаз (Дж. Ширінг, Д. Брубек)

Найбільш радикальна інтеграція джазових традицій у творчості митця відбувається на рівні ритму та груву, що є фундаментом урбанізованого джазу. Його захоплення хіп-хопом (зокрема, зразками 90-х, як-от *Guy* та *Native Tongues*) та використання драм-машин є ключовим елементом його продакшну [29]

Одним із головних досягнень Марка де Клайв-Лоу стала його роль піонера в еволюції стилістичного напрямку брукен-біт (*Broken Beat*) на андерграундній сцені Лондона [32].

Broken Beat – це гібрид, який поєднує джазові гармонії та сильно синкоповані біти для танцю. Цей стиль є прямим наслідком революційних нововведень бібопу, введених Бадом Пауеллом та Телоніусом Монком. Бібопери формували мелодичні рулади із закрученими асиметричними синкопованими фразами. Однак Марк де Клайв-Лоу переносить цю асиметричну, нерегулярну синкоповану логіку з мелодії та гармонії в контекст електронного біту. Він зберігає інтенсивність та швидкість, але замінює традиційне свінгування на коливаючий грув з фанковими басовими відтінками, як це чути у треку «*Shitenno*». Раннє захоплення *Drum 'n' Bass / Jungle* вплинуло на композитора у прагненні створювати «електронну, але органічну» музику. Цей підхід часто вимагає віртуозності, подібної до моторної пасажності та гранично швидких темпів бібопу, які були натхненні Артом Тейтумом [20, с. 13]. У треках, як-от «*Bushido II*», Марка де Клайв-Лоу використовує брейкбіт і драм-н-бейс, маніпулюючи фортепіанним патерном і створюючи «кислотне синтезаторне бурчання» [28], демонструючи, що фактурна багатоплановість може бути досягнута за допомогою технологічної деформації.

Особлива знаковість творчості Марка де Клайв-Лоу полягає у його мультикультурному напрямку (*World-Jazz*), що є відображенням його власної національної приналежності (Нова Зеландія - Японія). Він не просто додає етнічні мотиви, а переглядає саму структуру джазу через інші ладово-ритмічні системи. Отже, його музика поєднує:

- японські модальні структури;
- поліритмію африканського джазу;
- мелодичність нео-соулу.

Цей міжкультурний діалог є продовженням пізніших тенденцій джазу XX століття, що почав освоювати музичну спадщину Іспанії, Латинської Америки та Азербайджану, де компоненти народної музики «європеїзуються» і накладаються на інтонаційні ідіоми джазу [38, с. 86]. У випадку Марка де Клайв-Лоу це не європеїзація, а глобалізація, де самотність стає основним

рушієм творчого мислення, як про це говорить Інґрід Монсон: джаз говорить про «досвід сучасної людини» [25, с. 166].

Марк де Клайв-Лоу – це митець, який втілює результат усієї еволюції джазового мистецтва: він є універсалом, що володіє технікою акустичного піанізму і композиторським мисленням (О. Пітерсон, Б. Еванс); він використовує інвенційну експресію постбопу та ладову свободу модального джазу; і, нарешті, він є культурним медіатором, що руйнує жанрові межі за допомогою технологій, створюючи нову, гібридну імпровізаційну традицію. Його творчість підтверджує фінальне резюме: типові норми усталених джазових стильових напрямків завжди піддаються трансформації, яка залежить від самобутніх персональних музично-художніх концепцій окремих талановитих особистостей.

1.3. Джерельна база творчості Марка де Клайв-Лоу

Творчість Марка де Клайв-Лоу – унікальне, багатогранне явище в сучасній джазовій культурі, проте в академічному музикознавстві вона досліджена недостатньо. У наукових публікаціях західних авторів його ім'я згадується переважно побіжно - у контексті розвитку *nu-jazz*, *broken beat* чи *electronic jazz*, однак системних розвідок, присвячених аналізу його композиторського та виконавського стилю, практично немає. У вітчизняному музикознавстві творчість Марка де Клайв-Лоу взагалі не представлена, що обумовлює наукову новизну і актуальність даного дослідження.

Переважна більшість джерел, що висвітлюють творчість музиканта, належать до публіцистики - інтерв'ю, рецензії, огляди, матеріали музичних журналів та спеціалізованих онлайн-платформ. Ці матеріали, хоча й обмежуються описом концепцій і звучання, формують необхідний контекст для подальшого системного аналізу.

Значна частина публікацій фокусується на технічній та філософській складовій його роботи. Так, у розмові з журналістом видання *TapeOp* Марк де

Клайв-Лоу детально розповідає про власну студійну практику, принципи поєднання акустичного фортепіано з електронікою, використання семплерів і контролерів у живих виступах. Він підкреслює, що для нього електроніка є не лише технічним інструментом, а невід'ємною частиною імпровізаційного процесу¹. Цей матеріал демонструє глибоке розуміння автором природи сучасного джазу, у якому спонтанність поєднується з технологічною інновацією.

Митця називають *live*-реміксером, який майстерно жонглює акустичним звуком фортепіано, синтезаторами та живим семплінгом. У джерелі They Make Music [32] концертне технічне оснащення Марка де Клайв-Лоу характеризується як повноцінний студійний комплекс, інтегрований безпосередньо у сценічний простір, що забезпечує можливість реального часу імпровізації та створення музичного матеріалу. Музикант послідовно наголошує на значущості апаратних обмежень (зокрема, використання Akai MPC3000 або навмисного обмеження композиційного процесу чотиритактовими лупами), розглядаючи їх як продуктивний інструмент стимулювання креативності. У своїх висловлюваннях він акцентує, що «майстерність і музика повинні передувати технологіям», чим окреслює домінування людської експресії та художнього задуму над технічними засобами.

В окремому тематичному пласті публіцистичних матеріалів простежується духовно-філософська інтерпретація творчості Марка де Клайв-Лоу, тісно пов'язана з його двокультурністю. У статті журналу DownBeat («Mark de Clive-Lowe Finds the Essence of His Art on Heritage») центральним об'єктом аналізу постає однойменний альбом, у якому музикант здійснює художнє осмислення власної японської спадщини та інтегрує культурну пам'ять у джазово-імпровізаційну парадигму. У низці публіцистичних джерел (зокрема, Talkhouse, 2019) автор наголошує, що цей

¹ «I'm literally building the band in real time - sampling, looping, and improvising on top of it. It's still jazz - just with different tools» [27].

проект став для нього формою «повернення до себе», спробою гармонізувати різні складові власного самоусвідомлення та водночас подолати етичні сумніви, пов'язані з культурною апропріацією. Значним каталізатором концепції Heritage став містичний досвід, інтерпретований ним як імпульс до переосмислення родоводу та власного місця в культурній традиції.

У медійному дискурсі підкреслюється, що Heritage вирізняється модернізованою трансформацією японських мелодичних інтонацій, ладових моделей і ритмічних формул у контексті сучасної гармонічної мови, що поєднує риси *spiritual jazz*, *ambient* та *hip-hop*.

Наративний вимір. За оцінкою SFJAZZ (2019) [31], альбом постає своєрідним «музичним щоденником самотності», у якому композиції спираються на японські культурні та міфологічні наративи: фольклорні пісні («*O-Edo Nihonbashi*», «*Akatombo*»), самурайську етику («*Bushidō II*») та легендарні сюжети («*Ryūgū-jō*»).

Міжкультурна перспектива. Рецензії на Heritage II привертають увагу до глобального виміру проекту, зокрема через використання ефіопських гам *kiñit* у композиції «*The Silk Road*», які виявляють структурну спорідненість із традиційними японськими ладовими системами. Така міжкультурна кореляція інтерпретується критиками як спроба автора заохотити слухача до рефлексії над власною історією життя та протистояти тенденціям індивідуалістичного націоналізму.

Публіцистичний дискурс послідовно окреслює формування індивідуального стилю Марка де Клайв-Лоу як процес тривалого пошуку культурної приналежності. Його ранні музичні інтереси в Окленді демонстрували різку полярність: від орієнтації на «прямий акустичний джазовий піанізм», зумовлений впливом батькової колекції біг-бендового джазу, до повної відмови від біт-орієнтованої музики після занурення в естетику сучасного джазу. Водночас переживання власної «культурної відмінності» частково пом'якшувалося участю в локальних хіп-хоп

спільнотах (*Native Tongues, Voodoo Rhyme Syndicate*), де він уперше відчув досвід інтегрованості.

Поворот до електронної музики був зумовлений прагненням артиста до вироблення «власного голосу» та бажанням взаємодіяти з клубною сценою. Публіцистика відзначає, що в Лондоні де Клайв-Лоу та інші представники broken beat позиціонували себе як «індивідуальні бунтівники» та «маргінали» у межах попередніх сцен, об'єднані ідеєю звільнення від жорстких жанрових кордонів. У ретроспективній оцінці *Jazziz* підкреслюється, що музикант «закладав підвалини джазової гібридності задовго до її глобального поширення».

На сторінках *All About Jazz* критик Тиран Грілло відзначає властиву композиторові багатшаровість ритмічної організації, описуючи його метод як «посадку двох ритмічних зерен для кожної мелодійної рослини». Ця метафора вказує на виразну поліритмічність, густу синкопованість та підвищену структурну напругу фактури.

В інтерв'ю *ART IN THE NEW NORMAL* музикант фіксує суттєвий злам у професійній траєкторії - припинення двох десятиліть безперервних гастролей, що сприяло відчуттю «вкоріненості». У контексті цифрової трансформації він підкреслює значущість спільнот, створених на основі підпискових платформ (зокрема Patreon), які, за його словами, забезпечують найповніший зворотний зв'язок із публікою. Окремі публікації також звертають увагу на його використання музики як засобу соціально-політичної артикуляції, зокрема через живі фортепіанні аранжування промов Джеймса Болдвіна та Таміки Меллорі на підтримку руху Black Lives Matter [29].

Таким чином, аналіз доступних публіцистичних джерел дає змогу виокремити кілька ключових тематичних напрямів, що комплексно окреслюють творчо-естетичну філософію митця:

- формування індивідуального музичного стилю на перетині джазової традиції та електронної культури;

- осмислення культурної спадщини й пошук особистісного самоусвідомлення, що реалізуються через композиторську та імпровізаційну практику;
- розвиток нових форм імпровізації та технологічних методів у межах гібридного звукового середовища;
- соціокультурна адаптація та моделі формування спільноти, що стають важливим елементом його сучасної творчої стратегії.

Попри достатній обсяг публіцистичного матеріалу, у сучасному науковому дискурсі практично відсутні системні дослідження, присвячені структурі композицій, гармонічній мові, мелодичній організації чи імпровізаційним технікам Марка де Клайв-Лоу. Публіцистика, хоча й пропонує цінні фактичні спостереження, здебільшого обмежується описом концептуальних засад та характеру звучання, не переходячи до поглибленого музикознавчого аналізу.

Отже, джерельна база з обраної теми має переважно описово-публіцистичний характер і потребує доповнення науково-аналітичним підходом. Саме це зумовлює актуальність системного музикознавчого дослідження творчості Марка де Клайв-Лоу з позицій музичної стилістики, імпровізаційних принципів та виконавської техніки. Для українського музикознавства таке дослідження здійснюється вперше, що визначає його наукову новизну та практичну значущість у контексті подальшого розвитку джазології та популяризації сучасної музичної культури.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

У межах Розділу 1 визначено методологічну базу дослідження та проаналізовано інформацію, що є необхідними для подальшого аналізу творчості Марка Де Клайв-Лоу як феномена сучасного джазового мистецтва, зокрема його дилогії «*Heritage*» та «*Heritage II*».

На початку розділу було систематизовано та затверджено комплексний, міждисциплінарний методологічний апарат. Його обґрунтування базується на системно-структурному підході, що дозволяє розглядати твори як цілісні художні системи, та на джазологічному підході, який трактує джаз як відкриту, синкретичну систему, що постійно інтегрує нові чинники. Було деталізовано синтез чотирьох аналітичних рівнів (музикознавчий, етномузикологічний, естетико-культурний та виконавсько-аналітичний), що забезпечило можливість багатовимірною дослідження гібридного стилю. Далі було виокремлено та описано п'ять спеціальних методів дослідження – джерелознавчий, історико-генетичний, стильовий, структурно-функціональний та виконавський аналіз – з чітким визначенням їхнього призначення (наприклад, джерелознавчий метод використовувався для реконструкції авторського задуму, а виконавський аналіз – для вивчення його ролі як піаніста і *live*-продюсера).

Другий етап роботи включав історико-генетичний аналіз еволюції фортепіанного джазу. Було систематизовано ключові віхи розвитку: від фактурної обумовленості та віртуозності ранніх стилів (страйд-піано) до новаторства Епохи Свінгу, індивідуалізації бібопу та концептуальності Cool-джазу. Цей аналіз дозволив простежити тяглість від імітації оркестру у ранньому джазі до універсалізму та поліфункціональності фортепіанного мислення XXI століття. На цьому підґрунті було теоретизовано та сформульовано ключові культурно-естетичні парадигми сучасного джазу (глобальність, гібридність, інтерактивність). Таким чином, творчість Марка де Клайв-Лоу, що поєднує джазову фразеологію з електронним продакшеном (*Nu-Jazz, Broken Beat*) та мультикультурними кодами (*World-Jazz*), була обґрунтована як логічне втілення цієї гібридної естетики.

Завершальним етапом стала систематизація та аналіз публіцистичного дискурсу. Було виокремлено та згруповано матеріали навколо трьох ключових тематичних напрямів: технологічної філософії (використання луперів та семплерів як інструментів імпровізації), питань самотності та культурної

спадщини (художнє осмислення японського родоводу в Heritage) та еволюції стилю (від *Broken Beat* до *Spiritual Jazz*). Ця робота дозволила накреслити загальний контекст сприйняття творчості Марка де Клайв-Лоу у професійному середовищі та визначити його місце як ключової фігури у становленні джазової гібридності.

Таким чином, розділ забезпечив комплексну теоретичну базу, обґрунтувавши актуальність дослідження та надавши необхідний інструментарій (методи, термінологію та історичний контекст) для подальшого аналізу музичних композицій дилогії «*Heritage*».

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИЧНІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ

МАРКА ДЕ КЛАЙВ-ЛОУ

2.1. Вплив традиційних культур на формування композиторського стилю митця

У контексті сучасних досліджень музичної творчості важливо враховувати когнітивні механізми сприйняття, оскільки вони формують підґрунтя як для композиторського мислення, так і для рецепції твору слухачем. Сприйняття складних багатошарових структур, властивих аранжуванню Марка де Клайв-Лоу, передбачає інтеграцію емоційного, аналітичного та образного рівнів. Як зазначає Л. Шаповалова: «Сприйняття художньої цінності музичного твору є складним процесом, що охоплює здатність суб'єкта формувати в свідомості яскравий, емоційно стійкий образ, адекватно інтерпретувати намір композитора, розуміти зміст художнього образу, аналізувати та оцінювати технічну майстерність автора та реалізовувати комунікативну функцію музичного об'єкта». [49, с. 307] Цей підхід дозволяє глибше осягнути особливості творчого процесу митця, для якого поєднання джазової імпровізаційності, електронної технологічності та японської інтонаційної спадщини стає способом побудови багаторівневих художніх образів.

Підтверджуючи концепцію «глобального джазу» за Т. Джоя [24], формування композиторського стилю Марка де Клайв-Лоу відбувається у полі складної взаємодії різних культурних систем – японської, афроамериканської, європейської та електронно-урбаністичної. Його музична мова є результатом глибокого переосмислення традицій, які не протистоять одна одній, а утворюють органічну єдність у межах цієї концепції. Саме така синтетична природа творчості митця дає змогу трактувати його як культурного медіатора між Сходом і Заходом, між традицією та інновацією.

Японська культурна традиція становить одну з головних основ творчості Марка де Клайв-Лоу. Вона проявляється не лише у використанні конкретних інтонаційних формул, а насамперед у способі мислення, орієнтованому на естетику вабі-сабі, ма (поняття «порожнього простору») і циклічність часу. Як зазначає сам музикант у інтерв'ю *JazzBeat*, проєкт Heritage є «спробою музично осмислити власне японське коріння та перетворити пам'ять на звук» [28].

Значний вплив японської традиційної музики на формування композиторського стилю Марка де Клайв-Лоу простежується на рівні ладових структур, тембрової організації та ритмічного мислення. Одним із найпомітніших елементів є пентатонічні моделі, властиві японським народним жанрам міньйо. Для цих мелодичних утворень характерні лади йонануторі, інсен, хіджірідзьоші, що будуються на нерівновіддалених інтервалах (особливо малі секунди й збільшені секунди), що формує характерну «східну» стилістику. У композиціях митця ці структури не звучать як цитати, а виступають інтонаційними моделями, інтегрованими у джазову гармонію. Замість використання традиційної японської «чистої квінти» або паралельних рухів у кото, він трансформує пентатоніку в модальне середовище, де вона взаємодіє з гармонічними планами джазу 1960–70-х (*Herbie Hancock, Wayne Shorter*).

Другим джерелом впливу є ритуальні ритми кодо - японських барабанних ансамблів, для яких характерні гетерофонні шари, асиметричні акценти та глибокий, майже тілесний фізичний імпульс (грув). У творчості Марка де Клайв-Лоу ці ритмічні формули проявляються через використання циклічних поліритмічних грувів і «дихальної» метричної організації. Особливо помітно це у творі «*Bushidō II*» де низькочастотні удари, семпльовані з тайко або синтезовані, створюють відчуття ритуальної процесійності. Ритм тут не просто часовий каркас – він має функцію духовної основи, що відсилає до традиційних японських уявлень про музику як практику очищення (*harae*) [39].

На рівні тембру Марк де Клайв-Лоу активно використовує кото, шакухачі та тайко як акустичні та семпльовані джерела звуку. Вони не виконують декоративної ролі, а входять у глибинний простір фактури. Наприклад, звук кото часто подається через гранулярну обробку або *live-looping*, внаслідок чого традиційний тембр перетворюється на атмосферну фактуру, що нагадує естетику *gagaku* – придворної музики Японії. Для *gagaku* характерні плавні мелодичні вигини, статична форма і «розтягнутість» часу; саме ці параметри Марк де Клайв-Лоу зберігає у своїх композиціях, поєднуючи їх із джазовими гармонічними напластуваннями та електронною пульсацією [39].

Ключовою категорією японської естетики, що глибоко вплинула на композиторське мислення Марка, є ма - «організована порожнеча», простір між звуками, який має самостійну виразність. На відміну від західної традиції, де пауза часто виконує структурну або метричну функцію, у японському мистецтві ма є змістом як таким. Композитор переносить цю естетику у джазовий контекст: тиша стає не відсутністю звуку, а засобом напруги та очікування, контрапунктом до електронних і акустичних шарів. У композиціях «*The Offering*» та «*Ryūgū-jō*» це проявляється у чергуванні щільних поліфонічних фрагментів і майже «порожніх» зон, де мелодичний або гармонічний матеріал наче завмирає, створюючи ефект медитативної концентрації. Це смислова одиниця, через яку слухач входить у стан внутрішнього заглиблення.

Як зазначає М. Шарма, Марк де Клайв-Лоу «... не цитує японську музику – він мислить її інтонаційними категоріями» [31]. Це означає, що японська традиція присутня не на поверхні звучання, а на глибинному рівні структурної організації музики. Його підхід можна охарактеризувати як інтонаційно-медитативний синтез, у якому пентатоніка, ритуальний ритм і темброва специфіка працюють разом, формуючи новий контекст для джазового мислення. Саме така інтеграція дозволяє трактувати творчість

композитора як приклад сучасного інтеркультурного композиторського стилю, у якому локальні традиції стають основою глобальної музичної мови.

Другим ключовим чинником є вплив афроамериканських джазових традицій, що сформували основи його композиторського й виконавського стилю. За словами Т. Джойа, джаз завжди був процесом міжкультурного діалогу, у якому імпровізація стає формою самопізнання [24, с. 113]. Саме ця теза знайшла втілення у творчості де Клайв-Лоу, для якого імпровізація є засобом духовної комунікації між різними культурами. Його фортепіанна мова демонструє вплив Телоніуса Монка, Білла Еванса, Гербі Генкока – представників різних поколінь, які сформували парадигму інтелектуальної імпровізації та ладової свободи. С. Давидов відзначає, що сучасний джазовий піанізм вирізняється «інтеркультурною поліфонією», де історична пам'ять стає каталізатором нових форм звукового мислення [19, с. 14]. Марк де Клайв-Лоу розвиває цей принцип, поєднуючи афроамериканську ритмічну експресію (groove, swing) з японською контемплативністю.

Використання поліритмії, синкопованих акцентів та циклічних структур свідчить про вплив хіп-хопу та broken beat, який став для музиканта логічним продовженням джазового свінгу у цифрову епоху. Як зауважує Б. Зіммерман, «Марк де Клайв-Лоу переносить синкоповану логіку бібопу у ритміку електронного біту», що формує нову форму урбанізованого джазу [37].

Також, у формуванні композиторського мислення Марка де Клайв-Лоу помітний вплив європейської музичної освіти – як через класичний піанізм, так і через структурну логіку музичної форми. Ідеї Г. Бесселера та К. Дальгауза щодо системного аналізу музичного стилю [9; 10] виявляються релевантними для розуміння того, як Марк де Клайв-Лоу поєднує імпровізацію та композицію у межах єдиної структури. Його підхід до форми має «архітектонічну» логіку, де імпровізаційні епізоди функціонують як модулі у цифровій композиційній системі.

Водночас електронна культура формує іншу сторону його мислення – варіативність і циклічність. Принципи семплювання, лупінгу та live-remix стають аналогами поліфонічних імітацій, відомих з європейської традиції, але перенесених у цифрове середовище. У цьому сенсі композитор перетворює концертну сцену на «електронну лабораторію», де співіснують акустичне і технологічне начала.

Отже, взаємодія традицій у творчості Марка де Клайв-Лоу не є механічним змішанням різних стилів. Це, за висловом Monson [25, с. 135], «процес культурної артикуляції», у якому музикант конструює власну самобутність через поєднання спадковості та інновації. Його проєкт Heritage є не етнографічним експериментом, а духовною практикою - музичною медитацією про зв'язок поколінь.

Марк де Клайв-Лоу демонструє, що традиція не є статичною, а постійно оновлюється через акт творчості. Вона перестає бути «пам'ятником минулого» і стає живим процесом, у якому культурна пам'ять трансформується в інновацію. Таким чином, формування його композиторського стилю є прикладом сучасного «глобального музичного мислення» – феномена, де локальні традиції функціонують у єдиному художньому просторі.

2.2. Джаз та електронна музика як складові творчої авторського стилю Марка де Клайв-Лоу

У сучасному музичному середовищі взаємодія джазу та електронної музики стала одним із ключових векторів розвитку нових форм музичного висловлювання. Одним із найпоказовіших прикладів такого полістилістичного синтезу є творчість Марка де Клайв-Лоу, який сформував унікальну музичну мову на перетині імпровізаційної джазової традиції та електронної біт-культури. Його авторський стиль вибудовується на принципах гібридності, технологічної експериментальності та

імпровізаційної свободи, що є основою для поєднання акустичних та електронних ресурсів як взаємодоповнюючих складових.

Формування індивідуального стилю Марка де Клайв-Лоу є результатом багаторічного та багат шарового занурення в електронну музику, яка стала не просто впливовим чинником, а органічною частиною його художнього мислення. Електронні жанри, з якими він працював у різні періоди свого творчого життя, поступово сформували цілісну систему тембрового, ритмічного та фактурного мислення, що інтегрується з його джазовою освітою та імпровізаційною практикою. Особливо визначальною для митця стала естетика руху *broken beat*, що виник наприкінці 1990-х у лондонському андеграунді. Саме в цій спільноті, яка тяжіла до ритмічної нестабільності, зміщення акцентів і «розірваної» структури біту, Марк де Клайв-Лоу знайшов середовище, в якому джазові гармонії та електронні ритмічні формули могли співіснувати без внутрішніх суперечностей. *Broken beat* дав йому можливість осмислити імпровізацію у новому вимірі: не лише як мелодичний чи гармонічний розвиток, але як постійний рух усередині ритмічної сітки, що перебуває у стані безперервного ритмічного «зсуву». Це стало основою його фірмової стратегії ритмічного експериментування - відходу від прямолінійної метричності та пошуку пульсації, яка «живе» у мікроритмічних зміщеннях і варіаціях.

Не менш значущим компонентом його становлення стала хіп-хоп культура, яка вплинула на його мислення не тільки на рівні стилю, а передусім на рівні методології. Саме з хіп-хопу він перейняв розуміння музичного матеріалу як конструкту, який складається з модульних елементів - коротких фрагментів, семплів, ритмічних кліше та фактурних нашарувань, що можуть змінюватися, підмінюватися або переструктуровуватися у процесі виконання. Техніка «*needle drop*», яку Марк де Клайв-Лоу активно використовує у живих виступах, стала для нього способом імпровізувати не лише за допомогою нот, а й через маніпуляцію зафіксованими звуками, що створені іншими музикантами. Хіп-хоп також сформував його інтерес до

груву як центрального елементу композиції - не як фонової основи, а як місця, довкола якого вибудовується вся структура. Зрештою, саме хіп-хоп дав йому інструмент розширення джазової імпровізації в бік сучасної електронної культури, де миттєві рішення, технічні прийоми та ризик набувають першорядного значення.

Тривалий вплив клубної музики – хаусу, драм-н-бейсу та суміжних біт-орієнтованих жанрів – заклав фундамент його фактурного мислення. Лондонська сцена кінця XX - початку XXI століття сформувала специфічний спосіб сприйняття музичної форми, в якому композиція розглядається як процес, що постійно розгортається та трансформується. Для митця це означало зміну ставлення до фактури: вона перестала бути статичною або заздалегідь визначеною, натомість стала живою тканиною, яка реагує на імпровізацію у реальному часі. Клубна музика навчила його працювати зі звуком так, як це роблять діджеї та електронні продюсери: накладати шари, вводити елементи поступово, змінювати енергетичний рівень завдяки динамічному розвитку біту та тембру. Саме тому його джазові імпровізації нерідко мають властивість «пульсувати» в межах тривалих структур, де нюансована зміна фактури відіграє таку ж важливу роль, як і мелодичний розвиток.

Попри різноманітність стилів, електронні впливи в творчості композитора не протиставляються джазу. Навпаки, сам митець наголошує, що джаз для нього це не жанр, а творчий підхід, який визначається імпровізаційністю, відкритістю та спонтанністю [29]. Саме така етична установка дозволяє інтегрувати електронні засоби у живий музичний процес як рівноправні інструменти.

Такі технології як драм-машини, семплери, синтезатори – в його практиці виконують не функцію фонового шару, а розширюють можливості імпровізаційної взаємодії. Таким чином, для Марка де Клайв-Лоу електроніка стає ще одним «ансамблевим голосом», який реагує на виконавців і, у свою чергу, провокує їх на нові музичні рішення.

Метод живого реміксування (*live remixing*) у творчості Марка де Клайв-Лоу є ключовим принципом його виконавської естетики та одним із найбільш інноваційних інструментів у сучасній імпровізаційній практиці. Його сутність полягає у створенні композиційних структур безпосередньо в момент виконання, коли митець виступає одночасно як піаніст, композитор, продюсер, саунд-дизайнер і діджей. На відміну від традиційної джазової імпровізації, спрямованої на варіативний розвиток мелодико-гармонічного матеріалу, *live remixing* залучає до процесу саму звукову тканину: тембри, фактури, ритмічні патерни, семпли, що трансформуються в режимі реального часу.

Центральним елементом цієї техніки є живе семплювання. Марк де Клайв-Лоу записує фрагменти гри своїх музикантів – саксофона, басу, ударних або власної партії фортепіано – зазвичай завдовжки одну або дві тактові групи. Важливо, що ці фрагменти не готуються заздалегідь: митець жодним чином не прогнозує, що саме прозвучить і який момент стане матеріалом для подальшого циклування. Семпл «знімається» інтуїтивно, під час імпровізації, у той момент, коли виникає відчуття енергетичного піку або «звукової іскри». Завдяки цьому процес позбавлений визначеності, а отже - і передбачуваності; кожне виконання стає унікальною подією, що неможлива для реплікації. Після того як фрагмент семплювано, він миттєво зациклюється (*looping*) та інтегрується в новий ритмічний або фактурний шар композиції. Саме цей момент стає точкою перетину між імпровізаційним жестом музикантів і технологічною маніпуляцією виконавця. В живому реміксі Марка де Клайв-Лоу використовує пристрої на кшталт *Native Instruments Maschine*, *Akai MPC*, *Korg Kaoss Pad*, *Ableton Push*, що дозволяють обробляти семпл у реальному часі - змінювати його тональність, обрізати окремі фази, накладати ефекти, штучно зміщувати ритмічну сітку або додавати нові шари електронної перкусії [29].

Такий підхід зближує його з технікою, відомою у середовищі діджеїв та продюсерів, проте Марк де Клайв-Лоу перенаправляє її у сферу живої

інструментальної імпровізації. Подібний метод зустрічається у творчості Flying Lotus та Anomalie, які у своїх виступах також комбінують семплювання, маніпуляцію фактурою та хаотичні ритмічні структури; однак їх процес здебільшого відбувається у цифровому середовищі, тоді як Марк де Клайв-Лоу інтегрує живих виконавців, роблячи їх частиною електронного апарату. Іншим дотичним прикладом є Squarepusher, який виконує електронні партії одночасно з грою на бас-гітарі, або Beadyman, котрий створює імпровізаційні композиції через live-looping власного голосу. Проте саме Марк де Клайв-Лоу переносить цей формат у контекст джазового ансамблю, у якому кожен музикант стає потенційним джерелом семплу, що у будь-яку мить може перетворитися на новий структурний елемент виступу.

Живий ремікс у Марка де Клайв-Лоу функціонує не лише як технічний прийом, але й як естетичний принцип, який визначає характер взаємодії між учасниками ансамблю. Оскільки митець не знає заздалегідь, які саме фрагменти він семплюватиме, виконавці грають у постійній готовності до того, що їхня партія раптом набуде нового формату - стане ритмічною петлею, фоновою фактурою або навіть основою нового розділу композиції. Це створює середовище підвищеної концентрації та імпровізаційної напруги, у якому музиканти реагують не лише на музику, що звучить у даний момент, але й на її потенційні трансформації, які можуть виникнути в будь-яку секунду.

Ключовою рисою live remixing є фактор ризику. Невизначеність стає не перешкодою, а базовою умовою творчості: семпл може бути технічно «брудним», ритмічно недосконалим або випадковим - але саме це відкриває простір для нових рішень. Таке мислення резонує з концепцією імпровізаційної «аномалії», сформульованої у практиках таких музикантів, як Тігран Амаян чи Джейкоб Кольєр, які також активно використовують технології, але у Марка де Клайв-Лоу ця стратегія найбільш послідовно прив'язана до режиму реального часу та логіки реміксу. Його підхід демонструє, що технологічні засоби можуть стати не допоміжним

інструментом, а повноцінним партнером у музичному діалозі, здатним ініціювати несподівані зміни в структурі та характері твору.

Таким чином, метод живого реміксування у Марка де Клайв-Лоу - це складна система взаємодії між імпровізацією, технологічною аудіоманіпуляцією та колективною творчістю. Він перетворює виконавський процес на багатовимірну подію, у якій музиканти, електронні пристрої та слухачі залучені до єдиного потоку креативності. Саме ця технологічна імпровізація стала визначальною частиною його авторського стилю та прикладом того, як електронні інструменти можуть розширювати межі

Отже, для Марка де Клайв-Лоу джаз і електронна музика не є двома протилежними полюсами, а утворюють цілісну систему, у якій імпровізаційний джазовий підхід поєднується з електронними технологіями як інструментами експерименту. Його творчість засвідчує, що сучасний музичний митець може одночасно працювати з традицією та інновацією, інтегруючи елементи різних культурних середовищ у цілісний художній образ.

2.3. Елементи японської традиційної музики у джазових творах Марка де Клайв-Лоу

Синтез японської традиційної музики з джазовими стилями у творчості Марка де Клайв-Лоу репрезентує складний культурно-естетичний процес, у якому локальні інтонаційні моделі та ритуальні ритмічні структури інтегруються у імпровізаційні системи модального джазу, post-bop, avant-garde, spiritual jazz та електронно орієнтованих різновидів. Така взаємодія не обмежується цитуванням мелодій чи використанням традиційного інструментарію: вона формує нову модель художнього мислення, у якій японські принципи часу, тембрової організації та ритуальності стають повноправними компонентами сучасної джазової композиції.

Полістилістичний синтез у творчості Марка де Клайв-Лоу проявляється на рівні ладу, ритму, тембрової організації та концептуальної побудови форми. Його твори демонструють поєднання джазових, японських і електронних моделей, що підтверджує приналежність до полісемантичної структури. Влучним у цьому контексті є положення когнітивної теорії жанровості за Л. Шаповаловою: «...якщо в інтонаційній драматургії твору співіснують кілька елементів з різних жанрових моделей... тоді він є полісемантичним за рахунок проникнення в основну жанрову структуру інтонацій з інших жанрових моделей» [49, с. 27]. Це визначення точно описує методологічну природу альбомів *Heritage* та *Heritage II*, у яких японські пентатонічні структури, ритуальні ритми тайко, джазова модальність та електронні ефекти утворюють єдине художнє поле, не втрачаючи індивідуальних характеристик. Такий підхід формує новий рівень міжкультурної взаємодії, де жанровість стає динамічним механізмом оновлення музичного мислення.

Також полістилістичний синтез митця перегукується з тим, як у монографії Ю. Ніколаєвської описується когнітивна природа жанрових і стильових моделей. Авторка окреслює жанр як динамічний когнітивний конструкт, що формується у взаємодії ментальних процесів, культурних кодів і індивідуальної творчої свідомості. Найбільш показовим для цього розділу є великий фрагмент, де описується когнітивна парадигма сучасного музикознавства: «Когнітивна установка як парадигма музикознавчого мислення – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості людини-творця, його свідомості, психології особистості: «герменевтичне коло СПІЛКУВАННЯ як КОГНАЦІЇ (можна і навпаки: ПІЗНАННЯ як ВІДКРИТТЯ СЕБЕ в ІНШОМУ)» – основна цільова настанова. Базові концепти – Я-свідомість, рефлексія, Я-Інший, синергія, Богопізнання, час, вічність, простір культури, зустріч, духовне пізнання, міжособистісна комунікація – становлять змістове коло розроблених харківською школою питань інтерпретології» [48, с. 17]

У випадку Марка де Клайв-Лоу жанрова модель формується на перетині японської традиційної музики, джазу й електронної культури. Його твори демонструють поліструктурність та полісемантичність, коли інтонації різних жанрових систем взаємодіють у межах єдиної драматургічної форми. Саме тому синтез японської ритуальності, джазової модальності й електронної текстури може бути осмислений як прояв «структурно-семантичного інваріанту», що відображає глибинні ментальні моделі композиторського мислення.

Такий підхід дозволяє розглядати творчість митця не лише як інтеркультурний феномен, а як цілісну когнітивно обумовлену систему, у якій жанрові й стильові моделі переосмислюються відповідно до авторської естетики.

Як зазначає В. Малм, «Ладові структури японської музики, зокрема міньйо та лади гагаку, базуються на стабільних інтервальних моделях з обмеженою кількістю опорних ступенів. Для них характерна горизонтальна форма музичного розвитку, яка майже не потребує гармонічних змін» [40, с. 67]. Подібний принцип лежить в основі модального джазу, який використовує сталий лад як платформу для імпровізації, уникаючи частих змін гармонії. У цьому середовищі японські пентатонічні структури не є «екзотичним матеріалом», а працюють як функціональна складова модальної концепції: імпровізатор може перетворювати її формули на джазові фрази, застосовувати їх до квартових гармоній чи педальних зон, що властиво постбоповій стилістиці.

Японський естетичний концепт «ма» - організована порожнеча, тиша як змістовний елемент - має виразні паралелі з практиками авангардного джазу. У *free jazz* тиша та паузи набувають функції структурних маркерів, у яких імпровізаційний потік може змінювати напрям або динаміку [43].

У *spiritual jazz* тиша часто трактується як медитативний простір своєрідний «контейнер» для внутрішньої уваги [45]. Японська традиція

передбачає аналогічне трактування порожнього простору як емоційно насиченої частини форми [41].

У результаті, в контексті взаємодії з джазом, «ма» функціонує як структурний принцип, що визначає темпоральність, створює простір для імпровізації та впливає на фактурний баланс між звучанням та тишею.

Ритуальні барабанні практики тайко характеризуються потужною тілесністю, повторюваністю та циклічністю [44, с. 33]. На відміну від західної метричної системи, тайко часто базуються на чергуванні нерівномірних фраз, внутрішніх акцентів та динамічного «хвилювання» структури.

Поєднання цих ритмів з афроамериканською джазовою традицією створює нову форму поліритмічної взаємодії. Тайко не дублюють джазову ударну установку, а утворюють паралельний ритмічний пласт:

- ритуальна циклічність накладається на джазову синкопованість;
- статичні повтори поєднуються з імпровізаційною варіативністю;
- акцентна модель японської традиції розширює джазовий ґрув.

Таким чином, тайко стають не лише тембровим ресурсом, а й механізмом ритмічного переосмислення.

Традиційний японський інструментарій має гнучкий тембровий потенціал, що дозволяє інтегрувати його в джазові ансамблеві структури:

- *кото* із його дзвінкою атакою та можливістю мікротонових вигинів наближається до сучасних практик *prepared piano*;
- *шинобуе* виконує функцію мелодичного контрасту, споріднену з партією джазової флейти або сопрано-саксофона;
- *тайко* вносить у ансамбль глибинний низькочастотний компонент, що працює як ритуальний «якір» всередині *groove*.

У сучасних формах *electro-acoustic jazz* такі інструменти нерідко поєднують з електронною обробкою – семплюванням, грануляцією, репітитивними петлями. Це створює нову форму тембрової поліфонії, у якій акустичні й електронні джерела співіснують у єдиному фактурному середовищі [46, С. 89].

Японська мелодика ґрунтується на мікротональності, інтонаційних «поворотах» та декоративних вигинах, характерних для вокальних традицій міньйо. Ці риси добре інтегруються в джазове фразування, яке історично розвивалося на основі мікротонів, інтонаційних відхилень та ритмічної свободи.

У процесі синтезу: японські формули перетворюються на джазові мотиви; орнаментальні рухи переходять у характерні «blue note»-вставки; стійкі ступені японських ладів стають основою для тривалих модальних імпровізацій. Імпровізація в такому контексті є не запозиченням, а переосмисленням - японська інтонаційність трансформується у джазову мову через принципи варіаційного розвитку та синкопованості.

Поєднання японської традиційної музики з провідними джазовими напрямками формує складний міжкультурний простір, у якому японська ритуальність, пентатоніка, циклічність та темброва специфіка інтегруються у модальні, авангардні, spiritual та електронно-урбаністичні джазові середовища. Цей синтез демонструє потенціал джазу як відкритої системи, здатної до діалогу з традиціями інших культур без втрати власного авторського стилю.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Творчість Марка де Клайв-Лоу є цілісною системою міжкультурної, технічно інноваційної взаємодії, у якій поєднуються глибинні архетипи японської традиції, афроамериканська джазова імпровізаційність та електронно-урбаністичні підходи ХХІ століття.

По-перше, його творчий портрет визначається двома домінантами: культурною гібридністю та індивідуальним пошуком власного стилю. Досвід життя між Японією та Новою Зеландією сформував у митця потребу у власному звуковому «просторі приналежності», який він вибудовує через інтеграцію джазу, хіп-хопу, електроніки та елементів японської духовної

культури. Цей «портрет» розкриває митця не лише як інструменталіста й продюсера, а як культурного медіатора, що створює власну авторську традицію на перетині двох світів.

По-друге, аналіз впливу традиційних культур показує, що творчий метод митця є не сумою запозичень, а інтонаційно-структурним синтезом. Японська традиція визначає його мислення на рівні пентатонічної інтонації, ритуальної циклічності, тембрових архетипів і категорії «ма», тоді як афроамериканська джазова спадщина формує його імпровізаційну етику, ритмічну свободу й стильову багатовекторність. Європейська музична логіка додає структурності, а електронна культура - варіативності й фактурної мобільності.

По-третє, розгляд взаємодії джазу та електронної музики засвідчує, що для Марка де Клайв-Лоу ця взаємодія є не технічним прийомом, а світоглядним принципом. Електроніка не конкурує з джазом, а стає рівноправним інструментом імпровізації. Через практику *live remixing* музикант створює нову модель виконавства, де семплювання, лупінг і маніпуляція фактурою інтегруються в реальний ансамблевий процес. Саме тут технологія перетворюється на засіб імпровізаційного ризику й відкритості, характерний для сучасної концертної культури.

По-четверте, синтез японської традиційної музики з провідними джазовими напрямками показує, як локальна естетика може бути творчо трансформована в умовах глобальної музичної мови. Пентатонічні лади природно функціонують у модальному середовищі; концепт «ма» зближується з авангардними й *spiritual*-джазовими практиками; циклічні ритми тайко вступають у діалог з афроамериканським грувом; темброві системи *koto*, тайко й флейтових інструментів знаходять нове звучання в електронно обробленому джазовому ансамблі.

У підсумку, творчість Марка де Клайв-Лоу постає як парадигма сучасного глобального музичного мислення. Вона демонструє, що в умовах ХХІ століття композиторський стиль формується не через ієрархію

культурних впливів, а через їхню органічну взаємодію. Митець створює унікальну звукову модель, де акустична традиція, інтонаційна спадковість, технологічна інновація та особисте світосприйняття співіснують у взаємодоповнювальній системі. Саме тому його творчість може розглядатися як один із найбільш переконливих прикладів постджазового гібридного синтезу та інтеркультурної композиції в сучасній музичній практиці.

РОЗДІЛ 3.

АНАЛІЗ АЛЬБОМІВ *HERITAGE* ТА *HERITAGE 2*

3.1. Концептуальні основи альбомів *Heritage* та *Heritage II*

Альбоми *Heritage* (Частина I, випущена в лютому 2019 р.) та *Heritage II* (Частина II, випущена у квітні 2019 р.) є двочастинним подвійним альбомом. Ключовою концепцією є дослідження японського коріння та походження митця через призму джазу та електроніки. Цей проєкт став наслідком глибинного та особистісного пошуку приналежності. Перехід до цієї тематики відбувся після церемонії аяваски (*ayahuasca ceremony*) близько трьох років до випуску альбому, під час якої митець усвідомив Японію як свій духовний та прабатьківський дім.

Подвійний альбом концептуально розділено на дві частини, що представляють протилежні стани або енергії:

Характеристика	<i>Heritage</i>	<i>Heritage II</i>
Концепція	Символ Дня	Символ Ночі
Естетика	інтроспекція та медитація	Похмуро-агресивний характер

Стилістика	Зосереджений на акустичному фортепіано та ф'южн-грувах	Використовуються ритмічні елементи драм-н-бейс та брейк-біт електроніки.
Метафора	Втілює ідею балансу <i>yo</i> (ян).	Втілює ідею балансу <i>in</i> (їнь)

Музичний матеріал для альбомів був записаний протягом трьох ночей у джаз-клубі *Blue Whale* у Лос-Анджелесі. Ансамбль являє собою гібридний склад, де акустична інструментальна основа поєднується з передовими електронними технологіями.

Основний ансамбль (*Mark de Clive-Lowe Quintet*):

- **Марк де Клайв-Лоу:** акустичне фортепіано, родес-піано (*Rhodes*), синтезатори (*Synths*), жива електроніка (*Live Electronics*), програмування (*Programming*);
- **Джош Джонсон (Josh Johnson):** альт-саксофон, флейта.
- **Теодросс Ейвері (Teodross Avery):** тенор-саксофон.
- **Брендон Юджин Овенс (Brandon Eugene Owens):** бас.
- **Брендон Комбс (Brandon Combs):** ударні.
- **Карлос Ніньо (Carlos Niño):** додаткова перкусія.
- **Тайлана Еномото (Tylana Enomoto):** скрипка.

Електроніка не є просто супроводом, а інтегрована в імпровізаційний процес. Марк де Клайв-Лоу використовує свої навички продюсера, щоб надати фортепіано та інструментам додаткової "звукової фактури" (додаткові семпли, синтезовані звуки, ефекти на кшталт *Reverb*, *Delay*, *Distortion*, педи тощо). У *Heritage* він використовує обладнання (як-от *Kaoss Pads* та *Ableton Live*) для:

- створення живих ефектів на фортепіано та духових;

- семплування імпровізацій музикантів у реальному часі;
- програмування додаткової перкусії, хоча основним барабанщиком залишається живий виконавець;
- створення арпеджіованих електронних фонів ("arpeggiated electronics").

Розглянемо авторську програмність композицій з альбому **Heritage**

1. **"The Offering"** (Жертва/Приношення): Передає атмосферу, що нагадує палаючу паличку пахощів ("*stick of burning incense*"), яка віддає стійкий дух, перш ніж перетворитися на низький грав.
2. **"Bushidō 1"** (Шлях Воїна I): Натхнений Бусідо - стародавнім самурайським кодексом. Композиція, де саксофоніст Джош Джонсон ширяє "над річками, що з'єднують один покинутий дім з іншим".
3. **"Memories of Nanzenji"** (Спогади про Нандзендзі): Названа на честь храму, ця п'єса навіює образи скельного саду, відображаючи ідею абсолютної маніпуляції та контролю для створення чогось природного і досконало збалансованого.
4. **"Mizugaki"** (Мізугакі): Трек, насичений імпровізацією, що викликає асоціації з масивними валунами, на честь яких названо регіон. Він коливається між "місячним і сонячним" настроями, містить елементи R&B граву.
5. **"Akatombo"** (Червона бабка): Виконана як соло для фортепіано. Це одна з найвідоміших японських народних пісень (як "*Twinkle, Twinkle Little Star*" для американських дітей). Включена як данина пам'яті матері митця.
6. **"Niten-Ichi"** (Два Неба як Одне): Названа на честь класичної японської техніки володіння мечем. Рух композиції переходить від "інтерналізованих до екстерналізованих жестів" в одному плавному переході.
7. **"Asa no Yume"** (Ранковий Сон): Завершальна п'єса, яка залишає відчуття "технологічного зітхання полегшення", наповнена звучанням Rhodes, що дарує надію.

Композиції з альбому *Heritage II*

1. **"O-Edo Nihonbashi"** (Ніхонбаші в О-Едо): Названа на честь району Токіо, відомого торговцями. Бере за основу мелодію традиційної японської народної пісні.
2. **"Bushidō II"** (Шлях Воїна II): На відміну від першої частини, ця композиція викликає агресивну, темну та інтенсивну природу, відображаючи мужність воїна в битві. Фортепіанний патерн Марка де Клайв-Лоу маніпулюється електронікою, створюючи "кислотне булькання" (acidu synth gurgle), характерне для драм-н-бейсу.
3. **"Ryūgū-jō"** (Палац Дракона): Названа на честь фольклорної казки про Урасіма Таро. Композиція, що викликає "чарівне відчуття" та розкішні образи багатства.
4. **"Shitennō"** (Чотири Небесні Царі): Представляє "воїнів-королів", що захищають митця, звабливим "хитким грувом" (wobbling groove), енергійними барабанами та фанковими басовими підтонами.
5. **"The Silk Road"** (Шовковий Шлях): Інструментальна частина побудована на рифі, виконаному саксофонами, з використанням ефіопських ладів *kiñit*, які є ідентичними традиційним японським музичним гамам, що демонструє, як ці музичні елементи подорожували Шовковим шляхом. Трек містить брейк-біт та драм-н-бейс електроніку.
6. **"Mirai no Rekishi"** (Історія Майбутнього): Завершує альбом. Композиція, що є ідеєю "History of the Future", де брейк-біт барабани поєднуються з басовою лінією, а фортепіанна фраза елегантно дрейфує над ритмом, перш ніж "руйнується електронною маніпуляцією".

3.2 Структурно-гармонічний параметр музичних композицій з альбомів «*Heritage*» та «*Heritage II*»

1. «*The Offering*» (*Heritage*)

Композиція «The Offering» (укр. «Жертвоприношення») вирізняється поєднанням медитативного акустичного звучання та насичених електронних фактур, створюючи унікальний звуковий простір, що корелює із ритуальним концептом назви.

Структура та експозиція:

Твір розпочинається з фортепіанного вступу в тональності фа мінор. Після інтродукції фортепіано виконує основну тему, яка характеризується ліричним та водночас впорядкованим мелодизмом.

Наступним елементом експозиції є вступ флейти Шакухачі (*Shakuhachi*). Її тембр миттєво посилює етнічний колорит та створює медитативний настрій.

Перший імпровізаційний розділ:

Далі фактура твору зазнає значного насичення електронними елементами: використовуються арпеджіатор, педи (зокрема, *synth pad*) та аналоговий синтез. Ці звуки формують гібридний акустико-електронний ландшафт.

На цьому тлі флейта Шакухачі виконує імпровізацію, яка базується на гармонії основної теми. Таке поєднання традиційного інструменту із сучасною електронною основою підкреслює концепцію синтезу культур і епох.

Другий імпровізаційний розділ:

Друга частина соло-секції переходить у модальний до мінор і належить акустичному фортепіано.

Піаніст у цій секції демонструє глибоке володіння ладовими імпровізаційними техніками, характерними для школи Маккоя Тайнера. Це проявляється у використанні квартових гармоній, полімодальних послідовностей та енергійного, вертикально орієнтованого мислення, що створює високу динамічну напругу.

Реприза та кода:

У репризі основної теми вступає саксофон, приймаючи на себе провідну мелодичну функцію. Після виконання теми саксофон також отримує

невеликий фрагмент для імпровізації в тому ж до мінорі, що слугує логічним завершенням імпровізаційного циклу.

Композицію завершує фортепіано, яке функціонує як засіб створення звукових ефектів. Використовуються такі елементи, як шум води, *арпеджіатор* та *педи*, які створюють ефект поступового розчинення і повернення до природного, медитативного стану, який завершує ритуал «Жертвоприношення».

2. "*Bushidō 1*" (*Heritage*)

Композиція «*Bushidō I*» функціонує як одна з центральних концептуальних опор альбому *Heritage*, оскільки її музична естетика безпосередньо відсилає до японської самурайської традиції та кодексу бусідо, що визначає ідейно-програмний зміст твору. Структурна та фактурна особливість твору полягає в поєднанні ритуальної статичності (педальний бас) та імпровізаційної динаміки (духові та клавішні).

Твір відкривається короткою треллю саксофона, яка функціонує як сигнал або виклик, задаючи напружену атмосферу початку. Цей вступ підтримано каскадами фортепіанних пасажів, виконаних у ладовому русі над постійним педальним тоном у бас-гітарі. Ця фактурна модель створює відчуття пружної статичності, характерної для ритуальних або бойових сцен у японській традиції.

Після вступної зони відбувається ущільнення фактури: вводиться електронний біт (виконує роль метроритмічного маркеру), а потім – жива ударна установка, яка підсилює енергію та імпульсивність розвитку. На цьому динамічному тлі формується основна тематика твору.

Основна тема має пісенну впорядковану структуру ААВ. Вона виконується саксофоном у тісній взаємодії з фортепіано, яке подвоює чи контрапунктує мелодичні контури, створюючи поліфонізовану фактуру.

Ладова основа теми - японська пентатоніка (F-G $\flat$ -B $\flat$ -C-D $\flat$), яка задає національний колорит. У джазовій теоретичній парадигмі цей простір може бути інтерпретований як гармонічна структура F7($\flat$ 9, $\flat$ 13).

Імпровізаційний розділ розгортається на тій самій ладовій основі. Соло фортепіано базується на модальному мисленні та демонструє комбінування декількох альтераційних моделей. Окрім первинної пентатоніки, імпровізатор звертається до зменшено-домінантового ладу, що дозволяє створити підвищену напругу, підкреслити драматизм та вибудувати багат шарову модальну динаміку. Такий підхід є ознакою впливу постколтрейтівського модального джазу.

Після завершення імпровізаційного розвитку відбувається реприза основної теми, у якій саксофон знову виконує провідну роль. Повернення теми виконує функцію стабілізації форми та підкреслює завершеність драматургічного циклу.

Кода композиції апелює до початкової фактурної моделі: розвиток зводиться до педального басу, над яким звучать скорочені, імпліцитні фрагменти тематичного матеріалу. Ця симетрія між вступом і завершенням створює відчуття обрамлення та ритуальної замкненості, що корелює з концептом бусідо як циклічної, внутрішньо дисциплінованої системи.

3. «*Niten-Ichi*» (*Heritage*)

Композиція «Niten-Ichi» (буквально – «два неба як одне») програмно корелює з концепцією школи фехтування Нітен-Ічі-Рю (школа Мусасі), що визначає її естетичну та структурну динаміку.

Твір відкривається введенням фортепіанних акордів, ладова основа яких апелює до японської пентатоніки. Ці акордові послідовності, ритмічно акцентовані партією ударної установки, імітують кінетичні рухи меча або фехтувальні жести.

Основна тема композиції є двороздільною. Прикметною особливістю є те, що другий розділ (частина В) виконується ударною установкою у дабл-темпі

(*double-time feel*), що створює різкий контраст у метроритмічній пульсації та інтенсивності.

Імпровізаційний розділ розпочинається з соло саксофона. Мелодична лінія соло демонструє складне модальне мислення, засноване на комбінуванні поліладових та атональних структур.

Акомпанемент фортепіано в цей час функціонує як гнучка гармонічна основа, що динамічно коливається між:

1. Пентатонічними акордовими структурами (підтримка етнічного колориту).
2. Атональними та хроматичними моделями (створення підвищеної напруги та модерністського дискурсу).

Після саксофонного соло розвивається імпровізація на ударній установці. Це відбувається на тлі стабільної фактури, представлені остинатним (рифовим) рухом фортепіано та нерухомим педальним тоном у басі, що забезпечує структурну опору під час ритмічної свободи соло.

У розділі репризи основна тема повертається, проте її фактура трансформується: вона виконується двома саксофонами із застосуванням техніки імітаційної поліфонії. Таке ущільнення фактури і використання поліфонічних прийомів підкреслює кульмінаційний характер розділу та забезпечує формальну стабілізацію після імпровізаційної секції.

Кода композиції має характер поступового розчинення фактури (*dissolving*). Музичний матеріал зводиться до високого регістру фортепіано та поступового згасання звучності барабанних тарілок, створюючи ефект медитативного або ритуального завершення.

4. *Bushidō II (Heritage II)*

Композиція «*Bushidō II*» є варіацією концептуальної ідеї, закладеної у «*Bushidō I*», і входить до альбому *Heritage II*. Цей твір вирізняється значно темнішою атмосферою, а також прискореним темпом та інтенсивнішим насиченням електронними звуками.

Твір розпочинається з фортепіанного вступу, який, аналогічно до «Bushidō I», базується на японській пентатоніці. Однак, у цій варіації митець застосовує інноваційну техніку Needle Drop.

Метод Needle Drop: Композитор записує короткий фрагмент власної фортепіанної гри, а потім піддає його цифровій маніпуляції:

1. Поступово змінюється висота (pitch shifting).
2. Послідовно зрізаються нижні частоти (High-pass filtering).

Цей трансформований фрагмент зрештою перетворюється на фоновий звуковий ефект (drone/texture).

На тлі цього ефекту вступають агресивні електронні інструменти: педи (*synth pads*) та бас у вигляді *pluck*-синтезу. Далі фактура остаточно ущільнюється введенням ударної установки в стилі Drum and Bass, що задає високу метроритмічну імпульсивність.

Основна тема, що вступає після цього, також має двороздільну форму. Вона виконується саксофоном на тлі щільного електронного ансамблю, наповненого різними повторюваними електронними звуками (*loops* та *sequenced patterns*).

Сольна частина (імпровізаційний розділ) також інтегрована в електронний звуковий ландшафт. Серед насичених електронних фактур домінує акустичне фортепіано, яке виконує соло.

У цій секції піаніст використовує техніки модального джазу (*modal jazz*), що створює контраст між традиційним джазовим мисленням та футуристичною електронною основою.

Реприза основної теми виконується саксофоном та фортепіано, знову у контексті «електронного ансамблю», підтримуючи «високу енергетику» розвитку.

Кода композиції будується на прийомі почергового виключення електронних інструментів. Цей метод імітує фейд-аут (*fade-out*), але через послідовне вимкнення шарів фактури, що створює відчуття контрольованого, технологічно опосередкованого згасання.

5. *The Silk Road (Heritage II)*

Композиція «The Silk Road» («Шовковий шлях») програмно відображає концепцію міжкультурного обміну, що реалізується через поєднання джазових традицій із східними (зокрема, ефіопськими) модальними структурами.

Твір розпочинається із введення звуків Pluck-синтезу та характерного груву ударної установки, що створює ритмічний та фактурний фундамент. На цій основі вступає саксофоніст, який використовує ефіопський лад *Kifit*.

Фактура поступово насичується:

1. Підключається другий саксофон, який дублює партію першого в інтервал (техніка гетерофонії/гармонізації).
2. Вводиться Lead-синтезатор (*synth lead*), що додає електронний тембральний шар.
3. Нарешті, у репризі теми вступає бас-гітара, яка завершує формування ритм-секції. При цьому один із саксофонів виконує свою партію на октаву вище.

Соло виконує фортепіано у форматі модального джазу. Імпровізатор використовує розширений спектр ладових структур, що включає як лади, типові для джазової традиції (дорійський, фригійський), так і екзотичні моделі, включаючи згаданий лад *Kifit*. Такий підхід підкреслює ідею "шляху" - подорожі між різними музичними світами.

Після завершення сольної частини знову звучить основна тема композиції, виконуючи функцію стабілізації форми.

Далі починається новий музичний матеріал (секція B), який має іншу гармонічну структуру. На відміну від першої частини, де домінувала єдина гармонія (модальна статика), тут використовуються педи (*synth pads*), які виконують різні гармонії (рухливий гармонічний фон).

На цьому зміненому поліфонічному тлі солює родес-піано (*Rhodes*). Його теплий, електронний тембр контрастує з акустичним фортепіано першого соло, водночас залишаючись у рамках джазового дискурсу.

Кода композиції має характер остинатного завершення. Вона будується на одному повторюваному рифі, який поєднується з лупованими фрагментами гри інших інструментів. Ця циклічна фактура поступово «розчиняється», завершуючи твір ефектом згасання.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Двочастинний альбом *Heritage* та *Heritage II* є цілісним, концептуально вагомим проектом, що реалізує ідею особистісного пошуку японського коріння митця Марка де Клайв-Лоу через призму джазової та електронної музики. Концептуальний поділ на дві частини - «денну» (*Heritage*) та «нічну» (*Heritage II*) - дозволив створити вичерпний естетичний діапазон від медитативної інтроспекції до агресивної, інтенсивної динаміки, що є метафоричним втіленням балансу «їнь та ян» (*in ta yo*). Цей баланс реалізується через музичну мову, де кожен твір має чітку програмну прив'язку до японської традиції (*Bushidō*, *Memories of Nanzenji*, *Niten-Ichi*) або фольклору (*Akatombo*, *Ryūgū-jō*).

Ключовою методологічною ознакою альбому є гібридний ансамблевий склад та інтеграція живої електроніки в імпровізаційний процес. Акустична основа (фортепіано, саксофони, бас, ударні) поєднується з передовими технологіями (*Kaoss Pads*, *Ableton Live*, синтезатори), де електроніка виконує не супровідну, а фактуротворчу функцію. Техніки, як-от семплування імпровізацій у реальному часі та створення арпеджіованих електронних фонів (*arpeggiated electronics*), забезпечують унікальний «звуковий почерк» творів. У *Heritage II* цей процес поглиблюється: використання стилістики *Drum and Bass* та *Breakbeat* (*Bushidō II*, *The Silk Road*) та інноваційних прийомів, як-от *Needle Drop*, надає фактурі «нічної» частини більш маніпулятивного та агресивного характеру.

Структурно-гармонічний аналіз композицій засвідчив послідовне використання японської пентатоніки (наприклад, у *Bushidō I* та *Niten-Ichi*),

яка слугує основним засобом створення етнічного колориту. Гармонічна мова здебільшого базується на модальному джазі, що дозволяє вільно комбінувати традиційні (як-от модальний Cmin у «The Offering») та екзотичні лади. Особливо яскраво це виражено у композиції «The Silk Road», де використання ефіопського ладу Kiñit, ідентичного традиційним японським гамам, програмно підкреслює ідею міжкультурного музичного діалогу на «Шовковому шляху».

У формотворчій організації творів простежується прагнення до замкненості та ритуальної впорядкованості. Багато композицій використовують педальні баси (*Bushidō I*) для створення пружної статики та напруги. У розділах репризи часто застосовується ущільнення фактури (імітаційна поліфонія у «Niten-Ichi») та варіативне повернення теми, що підкреслює завершеність драматургічного циклу. Коди, як правило, створюють ефект поступового розчинення фактури (*dissolving*) або контрольованого згасання (почергове виключення електронних інструментів у «Bushidō II»), що корелює з медитативним та ритуальним змістом.

Таким чином, альбоми Heritage та Heritage II демонструють майстерне поєднання програмної музики, що базується на особистісному пошуку ідентичності та японському кодексі бусідо, з сучасними джазовими та електронними інноваціями, створюючи важливий прецедент у сучасному ф'южн-джазі.

ВИСНОВКИ

Це магістерське дослідження було присвячене системному аналізу виконавської стилістики джазових композицій Марка де Клайв-Лоу, одного з ключових сучасних новозеландських музикантів, продюсерів і композиторів, чия творчість є унікальним явищем на перетині джазу, електронної музики, хіп-хопу та етнічних мотивів. Метою роботи було визначення стилістичних особливостей його творчості та складових виконавської майстерності, зосереджуючись на дилогії альбомів «*Heritage*» та «*Heritage 2*», які є втіленням його мистецьких пошуків і стилістичних експериментів, де поєднуються японські музичні традиції з сучасними виконавськими та продюсерськими технологіями. Актуальність дослідження полягала у недослідженій досі в українському музикознавстві темі інноваційного внеску Марка де Клайв-Лоу в розвиток сучасного джазу. Таким чином, наукова новизна роботи полягає у першому в Україні здійсненому системному аналізі його композиторської та виконавської творчості.

Для досягнення поставленої мети було застосовано комплексний, міждисциплінарний методологічний апарат, що поєднує системно-структурний підхід з елементами музикознавчого, етномузикологічного, естетико-культурного та виконавсько-аналітичного рівнів. Зокрема, історико-генетичний метод дозволив простежити еволюцію стилю Марка де Клайв-Лоу від *broken beat* та *nu-jazz* до концептуальної етно-імпровізаційної платформи «*Heritage*», визначаючи його місце в явищі *ethno-fusion*. Стильовий метод став основою для визначення нового гібридного напрямку *electro-acoustic spiritual jazz*. Цей багаторівневий підхід забезпечив глибоке осмислення творчості Марка Де Клайв-Лоу як феномену глобального джазу, де традиція, технологія, етнічність та модерність зливаються в єдину естетичну систему. Встановлено, що творчість Марка де Клайв-Лоу є прямим продовженням еволюції фортепіанного джазу, яка почалася з фактурно обумовленого імпровізаційного музикування ранніх

стилів та пройшла етапи віртуозності епохи свінгу і структурної складності бібопу, що заклали професійний концертний статус жанру.

Аналіз стилістичних витоків творчості Марка де Клайв-Лоу засвідчив, що його індивідуальний музичний почерк сформований на перетині трьох ключових культурних парадигм: афроамериканської джазової традиції, японської культурної спадщини та сучасної електронної культури. Афроамериканська джазова спадщина забезпечила його імпровізаційну етику, ритмічну свободу та стильову багатовекторність, розглядаючи джаз не як жанр, а як творчий підхід, що ґрунтується на імпровізаційності, відкритості та спонтанності. Європейська музична логіка додала композиціям структурності, тоді як електронна культура надала необхідної варіативності та фактурної мобільності. Ключовим чинником, що надав творчості унікального смислового й інтонаційного забарвлення, стала японська музична традиція. Дослідження показало, що Марк де Клайв-Лоу не обмежується поверхневим цитуванням японської музики, а «мислить її інтонаційними категоріями». Японська спадщина впроваджена на глибинному структурному рівні, визначаючи його мислення через пентатонічну інтонацію, ритуальну циклічність, темброві архетипи та естетичну категорію «ма» (простір, пауза). Цей підхід забезпечив інтонаційно-медитативний синтез, який є прикладом сучасного інтеркультурного композиторського стилю, де локальні традиції стають основою глобальної музичної мови.

Особливе місце у стилістиці митця посідає взаємодія з електронною музикою. Електронна культура, включаючи broken beat, house та hip-hop, стала не просто впливовим елементом, а органічною частиною його авторського стилю, що ґрунтується на принципах гібридності та технологічної експериментальності. Електроніка формує ритмічну парадигму, де музичний розвиток сприймається як постійний рух і «зсув» усередині ритмічної сітки. Технології – драм-машини, семплери, синтезатори – інтегруються у живий музичний процес як рівноправні інструменти,

виконуючи роль фактуротворчого та інтерактивного «ансамблевого голосу». На відміну від суто цифрових артистів, Марк де Клайв-Лоу інтегрує живих виконавців у електронний апарат, перетворюючи кожного музиканта на потенційне джерело семплу та підкреслюючи пріоритет інтерактивності.

Центральним відкриттям, виявленим у процесі виконавського аналізу, є подвійна роль Марка де Клайв-Лоу в ансамблі: він функціонує одночасно як віртуозний джазовий піаніст і як live-продюсер, який керує електронним апаратом (*Kaoss Pads*, *Ableton Live*, лупери) у реальному часі. Цей підхід створює унікальну гібридну імпровізаційну стратегію, де джазова фразеологія поєднується з ладово-модальними структурами японської музики, формуючи "східно-західний" тип імпровізації. Ансамблевий склад діалогії є гібридним, поєднуючи акустичну основу (фортепіано, саксофони, бас, ударні) з японськими народними інструментами (кото, шакухачі, тайко), що створюють характерну темброву палітру. Ці традиційні інструменти інтегровані в електронне середовище, набуваючи нових функціональних ролей у тембровій архітектоніці: дзвінка атака кото та мікротонові вигини споріднюють його з практиками *prepared piano*, шинобуе виконує мелодичний контраст на кшталт флейти, а тайко виступає як ритуальний низькочастотний «якір» усередині електронного groove .

Аналіз музичного матеріалу альбомів «Heritage» та «Heritage 2» підтвердив їхню концептуальну цілісність, виявивши такі композиційні та структурно-функціональні особливості : по-перше, виразний програмний зв'язок кожного твору з японською традицією (як-от «*Bushidō*», «*Niten-Ichi*») чи фольклором («*Akatombo*»); по-друге, прагнення до замкненості та ритуальної впорядкованості форми, що часто виражається у використанні педальних басів для створення пружної статички та напруги. У розділах репризи спостерігається ущільнення фактури, зокрема імітаційна поліфонія, та варіативне повернення теми, що підкреслює завершеність драматургічного циклу, а коди, як правило, створюють ефект поступового згасання. Гармонічна та ладова організація музики базується на розширеному спектрі

модального джазу, включаючи не лише традиційні лади, але й екзотичні моделі, як-от ефіопський лад *Kiñit*, який водночас ідентичний традиційним японським гамам. Таке свідоме використання ладової спільності, зокрема у композиції «*The Silk Road*», програмно підкреслює ідею міжкультурного музичного діалогу на «Шовковому шляху», перетворюючи музику на своєрідний культурний маніфест.

Таким чином, магістерська робота засвідчила, що Марк де Клайв-Лоу є одним із найбільш інноваційних та самобутніх митців на сучасній джазовій сцені. Його творчість – це яскраве втілення гібридної естетики, де він виступає як культурний медіатор, що руйнує жанрові межі за допомогою технологій, створюючи нову, унікальну імпровізаційну традицію. Проєкт «Heritage» є важливим кроком у розвитку глобального джазу, демонструючи, як осмислення особистої культурної спадщини може стати каталізатором для формування універсальної музичної мови. Його підхід підтверджує тезу про те, що джаз є не стільки жанром, скільки процесом постійного самовідновлення, у якому типові норми усталених стильових напрямків завжди піддаються трансформації, залежній від самобутніх персональних музично-художніх концепцій окремих талановитих особистостей. У контексті сучасного мистецтва, яке характеризується глобалізацією та пошуком, творчість Марка де Клайв-Лоу являє собою зразок автентичності, що виражається у щирості самовираження в умовах культурного змішання, пропонуючи моделі для соціокультурної адаптації та формування спільноти навколо музичної ідеї. Його майстерність, що поєднує глибоке знання джазової традиції з інноваційним використанням електронних засобів та інтонаційним мисленням Сходу, вносить суттєвий внесок у розширення естетичних та технічних кордонів фортепіанного джазу та сучасної музики загалом. Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали та висновки дослідження можуть бути використані джазовими музикантами для збагачення репертуару та розширення імпровізаційних підходів, зокрема через застосування гібридних виконавських стратегій та

інтеграцію електронних засобів у живий перформанс. Вони також можуть бути включені до навчальних програм музичних закладів як актуальний матеріал для вивчення сучасної джазової музики та міжкультурного синтезу. Дослідження також слугуватиме основою для подальших наукових розвідок у сфері стилістичного аналізу джазової музики та сприяє популяризації творчості Марка де Клайв-Лоу в українському музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Офіційний сайт Mark de Clive-Lowe. URL: <https://www.mdcl.tv/>
2. Mark de Clive-Lowe, Heritage, Ropeadope Records, 2019.
3. Mark de Clive-Lowe, Heritage 2, Ropeadope Records, 2019
4. Jazz Revelations. Heritage: Mark de Clive-Lowe Album Review. February 14, 2019. URL: <https://www.jazzrevelations.com/post/heritage-mark-de-clive-low-album-review>.
5. Gridley, Mark. Jazz Styles: History and Analysis. 11th ed. Pearson, 2012
6. Mark de Clive-Lowe, Heritage with Strings, live at Blue Whale Jazz Club, Los Angeles, September 14, 2019
7. Ігнатченко Г. І. Фактурний план произведения и его основные разновидности : метод. рек. для студентов по курсу анализа муз. произведений. Харьков, 1989.
8. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987.
9. Dahlhaus C. Zur Problematic der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. Gattungen der Musik in Einzel Darztellungell. Bern ; Munchen, 1973. S. 840–895.
10. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik. Aufsätze zur Musikasthetic und Musikgeschichte. Leipzig, 1978.
11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994.

12. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» /
13. В. Москаленко. Українське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53
14. Полусмяк І. М. Теоретические и методические 194 аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1989.
15. Кольер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : М. : Радуга, 1984..
16. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981.
17. Левін Г. Свинг в джазовій музиці (некоторые аспекты теории). Jazzквадрат. 2002. № 6.
18. Давидов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7.
19. Давидов С. П. Специфіка піаністического стилю Брєда Мєлдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40.
20. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015.
21. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 16 с.
22. Kelly, R. D. G. Thelonious Monk: The life and times of an American original. Simon & Schuster, 2009.
23. Ріман Г. Музыкальный словарь / пер. Б. Юргенсон ; под ред. Ю. Энгеля. П. Юргенсон, 1896.
24. Gioia, T. The history of jazz. 2nd ed. Oxford University Press, 2011.
25. Monson, I. Freedom sounds: Civil rights call out to jazz and Africa. Oxford University Press, 2007.
26. Nicholson, S. Is jazz dead? (Or has it moved to a new address). Routledge, 2005.

27. Stanfield, G. Mark de Clive-Lowe: Focus on the fun. *Tape Op Magazine*. 2019. Iss. 131. URL: <https://tapeop.com/interviews/131/mark-de-clive-low> (дата звернення: 20.10.2025).
28. Kalia, A. Mark de Clive-Lowe finds the essence of his art on 'Heritage'. *DownBeat*. 18 Feb. 2019. URL: <https://downbeat.com/news/detail/mark-de-clive-low> (дата звернення: 25.10.2025).
29. de Clive-Lowe, M. ART IN THE NEW NORMAL: Mark de Clive-Lowe [Відео]. YouTube, 5 July 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h2xzt9AG8Tg> (дата звернення: 26.10.2025).
30. MTF Labs. MTF podcast 87: Mark de Clive-Lowe – Heritage and history [Відео]. YouTube, 24 July 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fU9vWto4FI> (дата звернення: 26.10.2025).
31. Sharma, M. Heritage: Mark de Clive-Lowe's journey to his roots. *SFJAZZ*. 4 June 2019. URL: <https://www.sfjazz.org/onthecorner/mark-de-clive-low> (дата звернення: 4.10.2025).
32. Belyamani, M. Mark de Clive-Lowe – Interview. *They Make Music*. URL: <http://www.theymakemusic.com/interviews/mark-de-clive-low/> (дата звернення: 4.10.2025).
33. Asriel, A. Jazz. Analysen und Aspekte. Muzik Verlag, 1985.
34. Gridley, M. C. Jazz styles: History and analysis. 5th ed. Prentice-Hall, 1993.
35. Полянський В. А. Стилiстика раннього джазу. К., 2014.
36. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. К., 2016. С. 429–437.

37. Zimmerman, B. Q&A with Mark de Clive-Lowe: On 'Heritage,' house music & ayahuasca. *JAZZIZ-Discovery*. 26 Feb. 2019. URL: <https://jazzizdiscovery.com/qa-with-mark-de-clive-lowе-on-heritage-house-music-ayahuasca/> (дата звернення: 12.09.2025).
38. Супрун О. В. Джаз і класична музика: шляхи перетину. *Українська музика*. 2018. № 1 (27). С. 86–92.
39. Stanford University. Introduction to Gagaku. *Stanford Gagaku*. URL: <https://gagaku.stanford.edu/en/> (дата звернення: 24.09.2025).
40. Malm, W. P. Traditional Japanese music and musical instruments. Kodansha International, 2000.
41. Pilgrim, R. B. Intervals ('ma') in space and time: Foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. *History of Religions*. 1986. Vol. 25, no. 3. P. 255–277.
42. Kernfeld, B. The new Grove dictionary of jazz. 2nd ed. *Grove Music Online*, 2011.
43. Lewis, G. E. A power stronger than itself: The AACM and American experimental music. University of Chicago Press, 2008.
44. Nelson, S. The sound of the Japanese drum: The taiko in contemporary Japan. University of Hawaii Press, 2008.
45. Wilmer, V. As serious as your life: Black music and the free jazz revolution, 1957–1977. Serpent's Tail, 1992.
46. Hosokawa, S. The aesthetics of Japanese pop and the cultural politics of globalisation. *Popular Music*. 1999. Vol. 18, no. 3. P. 287–303.
47. Performing ethnomusicology: Teaching and representation in world music ensembles / ed. T. Solis. University of California Press, 2004.
48. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Факт, 2020.
49. Когнітивне музикознавство: Аналіз та інтерпретація : навч. посіб. / наук. ред. Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.