

14. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для сольного співу / Фільц Б. М. // ІУМ. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. 4. – С. 124–141.
15. Цірікус К. Обробки народних пісень [М. Колесси] / Катерина Цірікус // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей / упорядкув. та ред. Я. Якуб'яка. – Львів, 1996. – С. 76–86.

*В статтє рассматриваются вокальные миниатюры, написанные на основе народных песен западноукраинскими композиторами первой трети XX в. Предлагается классификация этих произведений как вокально-фортепианные вариации на народную тему (soprano ostinato).*

**Ключевые слова:** камерно-вокальная музыка, обработка народной песни, западноукраинские композиторы, вокально-фортепианные вариации на народную тему.

*The vocal miniatures which were written on the basis of folk song of the West-Ukrainian composers in the first third of the XX century are considered in the article. The classification of this works as the vocal-piano variations of folk theme (soprano ostinato) is proposed.*

**Key words:** chamber-vocal music, work up of folk song, West-Ukrainian composers, vocal-piano variations of folk theme.

УДК 786.2:78.083.178.03

Наталія Мартинова

### “SUITE DANSANTE EN JAZZ” ЕРВИНА ШУЛЬГОФА В КОНТЕКСТІ АСИМІЛЯТИВНИХ ПРОЦЕСІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

*У статті окреслюються соціокультурні передумови асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини ХХ сторіччя. Простежуються шляхи жанрово-стильової інтеграції джазу в європейській культурний континуум і його вплив на еволюцію музичної культури ХХ сторіччя. Здійснено аналіз “Suite Dansante en Jazz” Ервіна Шульгофа в аспекті механізмів засвоєння джазових моделей академічною музичною свідомістю.*

**Ключові слова:** джаз, піанізм, регтайм, свінг, блюз, брейк, геміола.

Початок ХХ століття на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою поетикою. Динамічність та антагоністичність джазу, а саме – балансування на межі “високого” і розважального мистецтва, відкривають невичерпні потенційні можливості для розвитку європейської культури, котра в епоху глибокої кризи була як ніколи відкрита для екзотичних, позаєвропейських інспірацій.

Мета цієї статті – простежити процес асиміляції джазових стильових моделей музикою академічної традиції й окреслити специфіку втілення джазових ідіом на основі аналізу фортепіанного циклу “Suite Dansante en Jazz” Ервіном Шульгофом – чеським за походженням композитором, представником австро-німецької школи першої половини ХХ століття.

Популярність джазу та його соціокультурна значущість зумовлені панорамною суспільного життя Західної Європи. Радикальні трансформації як у суспільно-економічному устрої (процеси глобалізації, індустріалізації, урбанізації), так й у сфері гуманітарного світогляду спричинили динамічне оновлення культурно-мистецьких процесів. Поширення ірраціоналістичних теорій (Ф.Ніцше, З.Фройд, К.Ясперс), інтенсивний пошук нових шляхів розвитку сучасного мистецтва привели до появи модернових течій – футуризму, кубізму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, символізму тощо. “...Покоління не знало, що робити зі своєю духовністю, ...як визначити належне духу місце в структурі життя й держави”, – пише Герман Гессе, – ...духу, який, здолавши церковну опіку повністю, ...отримав нечувану й нестерпну вже для нього самого свободу...” [3, с.11–12]. Окреслені процеси опиняються в центрі уваги провідних філософів ХХ століття: О.Шпенглера, Х.Ортега-і-Гассета, З.Фройда, Н.Бердяєва, А.Швейцера. При протилежності теоретичних позицій їх об’єднує протест проти цивілізаційного наступу, котрий несе із собою непоправні втрати саме в царині духовності. “Сьогодні весь світ став масою. ... Маса змітає зі свого шляху все, що не схоже на неї, вона знищує будь-яку індивідуальність, ...усе благородне, вибране й видатне”, – констатує Х.Ортега-і-Гассет [4, с.47]. Втоплена соціальним хаосом, публіка прагнула нових “екзотичних” вражень. Великої популярності набувають розважальні види мистецтва – кіно, мюзік-хол, цирк, різного роду видо-

вища за участю музики. У цьому контексті джаз, що проникає в Європу на хвилі танцювальної стихії, найбільш адекватно відповідає естетичній потребі в легкій, доступній комунікації. “Первісна” експресія, нестримний динамізм і відкрита емоційність джазу “причарували” європейську публіку, котра прагнула втечі від буденної розміреності у світ розваг і чуттєвих насолод. Перші записи регтаймів в Європі з’являються приблизно в 1905 році, а нотні видання – з 1910 року. Відтак регтайми починають звучати в європейських кабаре й розважальних закладах. Із часом європейська публіка має можливість уже насолоджуватися джазом вищого ґатунку – це гастролі видатних американських джазових колективів, таких як “Jazz Kings” Луїса Мітчела (1917–1925), джазового оркестру Гаррі Пільсера (1918), “Original Dixieland Jazz Band” (1919), сольних виконавців, серед яких – Томі Леднієр і Сідней Бекет (1918), Луї Армстронг (1932), Дюк Еллінгтон (1933), Сідней Беше (1938) та інші.

Композитори академічного напрямку, безумовно, не могли оминати увагою шалену популярність джазу, більше того, часто вони самі організовували публічні виступи джазових колективів, заохочуючи молодих композиторів до оновлення музичної мови (Е. Саті, Ж. Кокто). Асиміляція джазових елементів музикою академічних традицій відповідала нагальній потребі зближення елітарного й масового мистецтва, водночас – це була оригінальна палітра виразових засобів\*. Позаєвропейські інспірації влили “свіжу кров” у стильову органіку високої академічної традиції. Джаз став символом урбанізму, ідеалом антиромантичної естетики, стильовим протирухом надмірній ускладненості й витонченому естетизму музики минулого.

У творчості західноєвропейських композиторів процес асиміляції джазу відбувався різними шляхами – від зовнішнього колажування до гармонійного взаємопроникнення елементів академічної й джазової мови. Одним із перших, хто свідомо наслідував джазову стилістику, був Клод Дебюссі. У своїх мініатюрних характеристичних замальовках (прелюдія “Minstrels” (1910) і п’єса “Ляльковий кей-куок” із циклу “Дитячий куточок” (1908)) композитор, опираючись на автентичні джерела, утілює атмосферу менестрельного театру з властивим йому іронічним підтекстом. Дещо інше семантичне наповнення отримують джазові моделі у творчості Еріка Саті (балет “Парад”) і представників французької “шістки” Жоржа Оріка (Фокстрот “Adieu, New-York!” (1919)), Даріуса Мійо (“М’яка карамель” (1919), фортепіанний цикл “Trois Reg – Caprices” (1922), балет “Створення світу” (1923)), Франсиса Пуленка (“Негритянська рапсодія” (1917)). Джаз для них стає символом індустріалізації, уособленням антигуманного механістичного начала. Слід зауважити, що в обох випадках джазові елементи, введені в музичну тканину, звучать дещо однозначно. Це й не дивно, адже для молодих композиторів то була абсолютно нова, незвична палітра виразових засобів. Можливо, з огляду на цю обставину, указана образно-стильова домінанта еволюціонує в бік загострення, досягнувши межі у творчості Ігоря Стравінського (“Reg-time” (1918) для одинадцяти інструментів, фортепіанна п’єса “Piano Rag-music” (1919)), Пауля Гіндеміта (“Сюїта 1922”), Альбана Берга (джазові танцювальні епізоди в незавершеній опері “Лулу”). Стильові елементи джазу, неначе свідомо спотворюються авторами, доводяться до абсурду, отримують гранично гротескне, агресивно-брутальне переломлення.

Натомість джаз як різновид популярного розважального мистецтва привертає увагу таких представників австро-німецької композиторської школи, як Ернст Крженек (опера “Джонні на грає” (1925)), Курт Вайль (“Тригрошова опера” (1927)), Ервін Шкульгоф (1894–1942), котрі з неймовірною винахідливістю поєднують джазові моделі з тогочасними нормами академічної музики.

Творчість Ервіна Шкульгофа в сенсі засвоєння джазової стилістики вимагає особливої уваги. Композитор, піаніст, диригент, публіцист, чия творчість у нацистській Німеччині була віднесена до т. зв. “дегенеративного мистецтва”, уже з 1939 р. був змушений виступати під псевдонімом. Його постать, забута й загублена в хаосі Другої світової війни, довгий час залишалася поза увагою дослідників і музикознавців. Творча спадщина Ервіна Шкульгофа (а це понад 200 творів у різних жанрах) збереглася лише завдяки тому, що, очікуючи на підтвердження

\* Даріус Мійо, як один із найактивніших учасників групи “Шести”, у 1918 році організовує перший публічний виступ джазового оркестру Біллі Арнольда з Нью-Йорка в Casino de Paris.

радянського громадянства, він завчасно пересилає свої видання й рукописи в Росію, але сам був засланий до нацистського концтабору Вюльцбург (Баварія), де й помер від туберкульозу.

Індивідуальний композиторський стиль Е.Шульгофа – одного із стилістично універсальних композиторів початку ХХ століття, асимілює контрастні, майже несумірні між собою стильові моделі – від необароко до дадаїзму, причому цей синтез часом здійснюється в межах одного твору\*.

Навчаючись поетапно в чотирьох європейських консерваторіях як піаніст (Прага, Відень, Лейпциг, Кельн), він паралельно займається композицією в класі Макса Регера, котрий викладав у Лейпцизькій консерваторії, і в Клода Дебюссі приватно в Парижі. Показово, що в 1912 році Шульгоф отримує першу премію на міжнародному конкурсі Ф.Мендельсона як піаніст, а в 1918 – як композитор. Завдяки феноменальній техніці, бездоганній читці з листа й імпровізаторським здібностям, музикант швидко досягає успіхів на великій концертній естраді. Виконуючи поряд з класичним репертуаром твори сучасників – А.Шенберга, А.Веберна, А.Хаби, О.Скрябіна, І.Стравінського, Шульгоф пропагує т. зв. “тривимірний” фортепіанний стиль, що базується на феноменальній техніці, інтелекті й підкресленій орієнтації на закони акустики. У пошуках нової колористики фортепіанного звучання він розробляє нові принципи “педальної артикуляції”, де велика роль надається техніці “вібруючої” педалі. У 1932 році композитор засновує джазовий квартет, паралельно виношуючи ідею створення джазової школи. Задля цього він пише 10 коротких етюдів на кшталт етюдів Черні – “Hot Music” (1929–1930), де демонструє характерні джазові моделі початківцям, що приносить значний фінансовий прибуток і дає можливість зосередитися на суто композиторській діяльності.

Одночасно композитор активно співпрацює із чеським радіо, де в online-ефірах виконує джазові імпровізації. Його знайомство з джазом відбувається завдяки берлінському художнику-колажисту Георгу Гроссу, одному із засновників берлінської групи дадаїстів. Сповідуючи естетичні принципи дадаїзму, Шульгоф у статті “Музика і революція” (“Revolution und Music”) стверджує, що музика повинна викликати фізичне задоволення, екстатичні рефлексії, особливо через ритмічні моменти. І саме джаз, на його думку, стає основним виразником подібних ідей у музиці.

Інтенсивна виконавська діяльність провокує й надихає композитора до написання власних джазових композицій. У його творчому доробку джазові фортепіанні твори посідають вагомe місце: *Jazz – like Partita* (1922), *Фортепіанний концерт* (написаний за рік до прем'єри “Рапсодії у стилі блюз” Дж.Гершвіна), *Rag – Music* (1922), *5 Etudes de Jazz*, *Esquisses de Jazz* (1927), *Suite Dansante en Jazz* (1931) та інші.

Фортепіанний цикл “*Suite Dansante en Jazz*” (1931), створений у найбільш плідний період його творчості (1919–1931), є останньою великою роботою в джазовому стилі. Апелюючи до прообразу старовинної танцювальної сюїти, композитор об'єднує шість крихітних мініатюр за принципом контрастного зіставлення – Стомп – Страйд – Вальс – Танго – Slow – Фокстрот. Циклічність проявляється в симетричності розташування образно-інтонаційних арок (капричюзність, бурлескність Стомпу й Фокстроту, споглядальність Страйду і Slow), у тональному обрамленні (E-dur у крайніх номерах циклу), у наявності кульмінаційного порівняння чуттєво-меланхолійного Вальсу й вибухового, динамічного Танго. Для впорядкування імпровізаційного процесу, як основної закономірності джазового музикування, Шульгоф широко застосовує варіаційний розвиток тематизму, де в кожному наступному хорусі-імпровізації зберігаються опорні ритмоінтонації, а також гармонічний каркас (джазовий квадрат). Для більшої рельєфності структурних одиниць форми (композиційно п'єси являють собою просту дво- або тричастинну форму) початок кожного хорусу підкреслюється дво- або чотиритактовими брейками (англ. break – зупинка)\*\*.

Кожна п'єса циклу – своєрідний афоризм з остинатно витриманим типом фактури й експонуванням найбільш типових джазових ідіом, що притаманні тому чи іншому жанру.

\* Дивно, як природно співіснують різні музичні “мови” у замкнених циклічних творах: струнний секстет: I ч. – атональне письмо, II ч. – неокласицизм, елементи чеського фольклору; фортепіанна соната – II ч. на основі додекафонної техніки, III ч. просякнута елементами регтайму; фортепіанний концерт – своєрідний мікст імпресіоністичного письма, джазу й авангардових шумових ефектів.

\*\* Ритмічна або мелодична вставка в паузі основної мелодії.

Приміром, перший номер сюїти *Stomp*\* побудований на застосуванні джазової техніки – стомпінг\*\*, завдяки чому порушення метричної остинатності (у даному випадку дводольності) відбувається шляхом структурної трансформації основного мотиву теми (стомп-патерн) і його горизонтального зміщення відносно тактової риски (приклад 1).

Приклад 1  
М.М.  $\text{♩} = 108$



Другий номер – *Strait* – демонструє модель класичного регтайму, з характерними ритмоінтонаціями й фактурним викладом – синкопована мелодія на фоні остинатного бінарного супроводу в стилі страйд (англ. *straid* – великий крок). Розмірена дводольність епізодично порушується двотактовими вставками – брейками, що своєю токатністю, імпульсивністю й динамізмом вносять внутрішній конфлікт у загалом стриманий, томливо-неспішний, неначе “заколюючий”, плин музики.

Вальс написано у формі теми з варіаціями, аналогічно до джазових структур: *verse* – *chorus* (англ. *verse* – строфа, заспів; *chorus* – рефрен), де кожна наступна варіація (*chorus*), зберігаючи гармонічний квадрат і структуру, варіаційно змінює мотиви теми шляхом їх фактурного ущільнення – від секундових співзвуч до послідовності акордів на квінтової основі. Терпкі, насичені нонакордові гармонії, колористичне зіставлення діатонічних й альтерованих акордів у манері імпресіоністичного звукопису, інтервальні подвоєння мелодії в дусі віденської *Hausmusik* “розчиняють” жанрові елементи вальсової поезики в інтимній чуттєвості, ліричності висловлювання.

Жанр *Танго* визначив характер піанізму п’єси, чітко ритмізованого, нонлегатного, з тяжінням до репетиційно-мартелятної техніки, з ударним трактуванням фортепіано. Для різкого підкреслення ритмічних контурів форми композитор часто застосовує глісандуючі пасажні злети, морденти, ніби наслідуючи манеру гри на гітарі чи банджо (приклад 2).

Приклад 2  
М.М.  $\text{♩} = 108$



\* *Stomp* (англ. *stomp* – топтати) – архаїчний афро-американський танець у швидкому темпі з тривалим повторенням однотипних ритмічних фігур.

\*\* Джазовий прийом, що базується на протиріччі основного метра п’єси (граундбіта) з остинатно повторюваними фразами (стомп-патерн), котрі в процесі розвитку структурно видозмінюються (шляхом збільшення/зменшення, інтервальної або ритмічної інверсії, ракохідного руху, часового зсуву).

Другий розділ п'єси вносить деякий контраст до попереднього внаслідок появи кантиленної теми на тлі остинатної ритмоформули супроводу, з властивим для андалузького танго пунктирним ритмом на першій долі дводольного такту й незмінним гармонічним контуром із чергуванням I і V ступенів. Різкі дисонантні співзвуччя, що виникають завдяки політональним нашаруванням (D-dur – B-dur), надають музиці іронічного підтексту. Епізодичне вторгнення характерних ритмоінтонацій першого розділу динамізує музичну тканину й, зрештою, створює ілюзію репризності.

П'ятий номер – *Slow* – відтворює модель блюзу з притаманними елементами свінгування. Типові джазові прийоми – офф – біт (off – beat)\* і ап – біт (up – beat), вишукані метроритмічні конфігурації, поряд із частим застосуванням паралельних септ- і нонакордових послідовностей у стилі "barbershop", надають музиці особливого шарму й чуттєвої відвертості. Вражає ритмічною винахідливістю і *Fox-Trot* – заключна п'єса циклу. Так, динамічній репрізі передують восьмитактова каденційна побудова – "брейк", що постає як яскравий зразок застосування автором прийому геміоли, у вказаному випадку завдяки незбігу ритмічних мотивів по 3/8 із структурою такту 8/8 (приклад 3).

Приклад 3



Отже, цикл "Dansante en Jazz" яскраво демонструє стилістичні джерела музичної мови Шульгофа. У ньому втілено ідеї, образи й прийоми, властиві для творчості композитора в цілому. Автор широко використовує можливості контрапункту – поліфонія пластів, елементи підголоскової й контрастної поліфонії, що перегукуються з африканською технікою респонсорного співу. У плані ритму – оперування моделями перехресної ритміки регтайму, елементами свінгу, джазовою стопп-технікою; у сфері гармонії – модальне мислення із широким застосуванням елементів блюзового, пентатонічного й октатонічного звукорядів, блок-акордів, паралельних низхідних акордових послідовностей (т. зв. "перукарська" гармонія – barbershop), опора на темброву й гармонічну колористику імпресіонізму (Дебюссі, Равель), із чималим використанням паралельних інтервальних й акордових співзвуч, ладофункційної перемінності.

Елементи джазу, які Е.Шульгоф застосовує у своїй композиторській практиці, переплітаючись із стилістичними моделями бароко, класицизму, імпресіонізму, настільки органічно проникають у музичну тканину, що стають знаковою характеристикою стилю. Композитор зміщує акцент у сприйнятті джазової музики, її естетичної вартості від суто розважального виду мистецтва до більш високоінтелектуального, але менш масового, таким чином випереджаючи появу експериментальних джазових течій (приміром, стиль бібоп – Арт Тейтум, Теланіус Монк, Бад Пауелл). Для Ервіна Шульгофа джаз аж ніяк не символ, не засіб створення ексцентриади, гротеска, епатажу. Це абсолютно природний спосіб мистецької самореалізації, що на диво природно вливається в річище європейського музичного мейстріму.

\* Off – beat, up – beat – джазова манера появи музичної фрази не хронометрично точно, а на мить пізніше чи, навпаки, раніше.

1. Барбан Е. Джазовые опыты : сб. статей / Ефим Барбан. – Л. : Самиздат, 1980. – 220 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Леонид Гаккель. – Л. ; М. : Сов. комп., 1976. – 296 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер : роман / Герман Гессе ; пер. с нем. С. К. Апта. – М. : АСТ, 2000. – 448 с. (Серия: Вершины. Мастера).
4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет // Эссе о литературе и искусстве ; [пер. с исп. А. М. Гелескула]. – М. : Радуга, 1991. – С. 40–229. (Антология литературно-эстетической мысли).
5. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 303 с.
6. Bek J. Erwin Schulhoff: Leben und Werk / Josef Bek. – Hamburg : Von Bockel, 1994. – 268 S.
7. Gogichashvili E. Erwin Schulhoff. Sonata for violin and piano / M. M. – Louisiana (State University), 1998.

*В статье исследуются социокультурные предпосылки ассимилятивных процессов в западноевропейской музыкальной культуре первой половины XX столетия. Прослеживаются пути жанрово-стилевой интеграции джаза в европейский культурный континуум и его влияние на эволюцию музыкальной культуры XX века. Осуществлен анализ “Suite Dansante en Jazz” Эрвина Шульгофа в аспекте механизмов освоения джазовых стилевых моделей академическим музыкальным сознанием.*

**Ключевые слова:** джаз, пианизм, регтайм, свинг, блюз, брейк, гемпиола.

*The article identified socio-cultural background assimilative processes in the Western musical culture of the first half of the twentieth century. Traced the process of genre – a style of jazz in the integration of European cultural continuum and its undeniable influence on the general evolutionary processes in the musical culture of the twentieth century. The analysis of the “Suite Dansante en Jazz” Erwin Shulgofa in the context of the development of jazz styles and models and their penetration into the structure of the academic language of music.*

**Key words:** jazz pianism, ragtime, swing, blues, break, gemiola.

УДК 78.072:82-94

Валерій Титаренко

### СТРУКТУРНА КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ СТАТЕЙ ЖУРНАЛУ “ДЖАЗ”

*Стаття присвячена вивченню надрукованих публікацій журналу “Джаз” з позиції систематизації та аналізу музично-критичного матеріалу, виявлення кількісних показників творчих досягнень авторів у рубриці “Теорія та історія джазу”.*

**Ключові слова:** класифікація, тематичні напрацювання, жанр, інформативність, історія джазу, кількісні показники.

Процес розвитку джазового мистецтва як складової музичної культури України характеризується історичними закономірностями еволюції суспільної свідомості, на основі якої відбувається формування світогляду та сприйняття дійсності, а згодом її відображення в мистецьких категоріях і формах. Процес відображення дійсності в музичному мистецтві складний та багатогранний і визначається суспільними відносинами, поглядами, світоглядом певної епохи чи історичного періоду. Джаз – один із способів світосприйняття та засобів вираження людиною свого ставлення до дійсності. Музика цього напрямку – це, “перш за все, особливий світ, особливий спосіб життя та мислення” [7, с.17]. Характерні риси джазового мислення зумовлені історичними, соціокультурними умовами розвитку музики цього напрямку. Для осмислення та розуміння джазової музики, формування громадської думки щодо творів джазового мистецтва, виховання художньо-естетичних уподобань в Україні 2005 року було засновано музично-критичний журнал “Джаз”. Його метою є здійснення моніторингу музичного соціокультурного простору України, інформування про сучасні події джазового мистецтва, фестивалі, концерти, конкурси, інтерв’ю з відомими джазовими композиторами, виконавцями та колективами.

Від початку заснування періодичного видання до сьогодні авторський колектив опублікував більше тридцяти номерів журналу. Важливе значення в контенті музично-критичного