4. Hohlov, Ju. (1968). About the last period of the work of F. Schubert. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Hohlov, Ju. (1987). Songs F. Schubert: style features. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Bogomolov, S.M. (2000). Songs of Franz Schubert as a high genre. Candidate dissertation. Sankt-Peterburg [in Russian].
7. Pilipenko, N.V. (2002). Word and music in the songs of Franz Schubert: the experience of figurative and semantic interpretation. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].

UDC 78.082

DOI 10.33287/221914

Тарасова Наталія Юріївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 315 - 35 - 77
e-mail: tarasova116@ukr.net

Москальов Богдан Ігорович,
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (063) 704 - 27 - 15
e-mail: mr.psyker@gmail.com

МОВА ДЖАЗУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮЇТІ ХХ ст. (на матеріалі сюїти для фортепіано „1922” П. Гіндеміта і „Сюїти настроїв” Ю. Чугунова)

Мета статті – виявити індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової стилістики із засобами виразності музики ХХ століття у жанровому контексті сюїти. **Методи** дослідження спираються на застосування музично-культурологічного, порівняльно-історичного, теоретико-аналітичного, текстологічного підходів. **Наукова новизна.** Вперше здійснюється компаративний аналіз сюїти для фортепіано „1922” Пауля Гіндеміта та „Сюїти настроїв” Юрія Чугунова 1) з точки зору жанрових оновлень сюїти елементами джазової стилістики та джазовими виконавськими

прийомами, 2) в аспекті взаємодії гармонічних, ладо-тональних, формотворчих засобів виразності джазу й музики ХХ ст. **Висновки.** Взаємодія джазової мови з академічною традицією сутнісно вплинула на оновлення жанру в сюїті „1922” П. Гіндеміта й „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова. Джазовий вплив сприяв: 1) індивідуалізації музичного рішення сюїти, збільшення неповторної виразності (скепсису щодо танцювальності у Гіндеміта, багатой й динамічної палітри ліричних почуттів, з контрастом споглядальності й рухливості у Чугунова); 2) звільненню жанрової характерності й структури циклу від бароково-класичної жанрово-структурної нормативності (у першому творі визначальним стають танцювальні побутові жанри музики ХХ ст., у другому – різні емоційні стани); 3) з’єднанню форми сюїтного циклу (не простої послідовності п’єс за встановленим темповим принципом, а пластичного імпровізаційного переходу, з втратою меж частин) (у „Сюїті настроїв” Чугунова), з ритмо-інтонаційною наскрізністю й внутрішнім об’єднанням, іронічним авторським підтекстом, вираженням гармонічними, фактурно-регістровими й ритмічними засобами (в сюїті „1922” Гіндеміта); 4) формотворчій ролі ритмо-формул джазової музики (підкресленню слабких доль, синкопованості, ритмічної ламаності мелодії, тріольних ритмо-формул та нестабільних формул з дрібними ритмічними метрами), типовим джазовим виконавським прийомам (фермати, „підвисання”, глісандо), характерним для афро- й латиноамериканської музики ладо-гармонічним засобам (руху паралельними акордами, активне використання тризвуків, септакордів, нонакордів з альтераціями), джазовим особливостям інтонування (хибна аплікатура); 5) впровадженню композиційних особливостей регтайму, свінгу (каденції, імпровізації, повтори).

Ключові слова: джаз, сюїта, регтайм, свінг, афро й латиноамериканська музика, джазові ритмо-формули, хибна аплікатура, риф, каденція.

Тарасова Наталья Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Москалёв Богдан Игоревич, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Язык джаза в инструментальной сюите XX ст. (на материале сюиты для фортепиано „1922” П. Хиндемита и „Сюиты настроений” Ю. Чугунова)

Цель статьи – выявить индивидуальные композиторские способы синтеза джазовой стилистики со средствами выразительности музыки XX века в жанровом контексте сюиты. **Методы** исследования опираются на использование музыкально-культурологического, сравнительно-исторического, теоретико-аналитического, текстологического подходов. **Научная новизна.** Впервые осуществляется компаративный анализ сюиты для фортепиано „1922” П. Хиндемита и „Сюиты настроений” Ю. Чугунова 1) с точки зрения жанровых обновлений сюиты элементами джазовой стилистики и джазовыми исполнительскими приёмами, 2) в аспекте взаимодействия гармонических, ладо-тональных, формообразующих средств выразительности джаза и музыки XX столетия. **Выводы.** Взаимодействие джазового языка с академической традицией сущностно повлияла на обновление жанра в сюите „1922” П. Хиндемита и „Сюите настроений” Ю. Чугунова. Джазовое воздействие способствовало: 1) индивидуализации музыкального решения сюиты, увеличению неповторимой выразительности (скепсису на танцевальность у Хиндемита, богатству и динамичной палитре лирических переживаний, с контрастом созерцательности и подвижности у Чугунова); 2) освобождению жанровой характерности и структуры цикла от барочно-классической жанрово-структурной нормативности (в первом произведении определяющим становятся танцевальные бытовые жанры музыки XX ст., во втором – разные эмоциональные состояния); 3) объединению формы сюитного цикла (не простой последовательности пьес за установленным темповым принципом, а пластичного импровизационного перехода, с утратой границ частей) (в „Сюите настроений” Чугунова), со сквозной метро-ритмикой и внутренним объединением, ироничным авторским подтекстом, выраженным гармоническими, фактурными и ритмическими средствами (в сюите „1922” Хиндемита); 4) формообразующей роли ритмо-формул джазовой музыки (подчёркиванию слабых долей, синкопированности, ритмической изломанности мелодии, триольным ритмо-формулам и нестабильным формулам с мелкими ритмическими метрами), типичным джазовым исполнительским приёмам (ферматы, „подвисания”, глиссандо), характерным для афро-

и латиноамериканской музыки ладо-гармоническим средствам (движение параллельными аккордами, активное использование трезвучий, септаккордов, нонаккордов с альтерациями), джазовым особенностям интонирования (ложные аппликатуры); 5) применению композиционных особенностей рэгтайма, свинга (каденции, импровизации, повторы).

Ключевые слова: джаз, сюита, рэгтайм, свинг, афро и латиноамериканская музыка, джазовые ритмо-формулы, ложная аппликатура, риф, каденция.

Tarasova Nataliia, candidate of philosophy, associate professor of department „History and Theory of Music” of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Moskalov Bohdan, graduate student of the chair „Orchestral instruments” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

The language of jazz into the instrumental suite of XX century (on the material of Suite for piano „1922” by P. Hindemith and „Suite of sentiments” by Y. Chugunov)

The purpose of this article is revealing the main methods of synthesizing jazz stylistics with the means of expressiveness of music of the twentieth century in the genre context of the suite. **The research methods** are based on the use of musical-cultural, comparative-historical, theoretical-analytical and textual approaches. **Scientific novelty.** For the first time, a camera analysis of suite „1922” by P. Hindemith and „Suite of Sentiments” by Y. Chugunov 1) in the context of genre updating of the suite by elements of jazz style and jazz performances, 2) in the aspect of the interaction of harmonious, accord-tonal, form-forming means of expressiveness of jazz and music of the twentieth century. **Conclusions.** The interaction of the jazz language with the academic tradition essentially influenced the renovations of the genre in the suites „1922” by P. Hyndemith and „Suite Sentiments” by Y. Chugunov. Jazz influence has contributed to: 1) individualization of the musical decision of the suite, increase of unique expressiveness (skepticism about dance in Hindemith, rich and dynamic palette of lyrical feelings, with contrast of contemplation and mobility in Chugunov); 2) release of the genre character and structure of the cycle from Baroque-classical genre-structural normativity (in the first work, the dance genres of music of the twentieth century, in the second – different emotional states, become decisive); 3) combining the form of a suite cycle (not a simple sequence of plays based on the

established tempo principle, but a plastic improvisational transition, with the loss of the boundaries of the parts) (in „Suite of Sentiments” by Chugunov), with a through metro rhythm and internal unification with ironic author overtones expressed by harmonic, textured and rhythmic means (in the Suite „1922” by Hindemith); 4) the formative role of rhythm formulas of jazz music (emphasizing weak parts, syncopation, rhythmic brokenness of melody, triple rhythm formulas and unstable formulas with small rhythmic meters), typical jazz performing techniques (fermat, „hangs”, discontinued melodies) and Latin American music of harmonic means (movement by parallel chords, active use of trio sounds, seventh chords, non-chords with alterations), jazz features of intonation (false fingering); 5) application of compositional features of ragtime, swing (cadences, improvisations, repetitions).

The key words: jazz, suite, ragtime, swing, afro and latin music, jazz rhythm formulas, false fingering, reef, cadence.

Постановка проблеми. XX століття увійшло в історію як насичений бурхливими, „переломними” подіями час. Настрої та переживання впливали на усі сфери життя людини, у тому числі й на музику. Взаємодія культур різних країн світу стала характерною ознакою для XX ст., подарувавши нові джерела натхнення для діячів мистецтв. Ще у добу пізнього романтизму став очевидним факт кризи музичного мислення, тому вже на початку XX ст. цілком багатьох композиторів було оновлення усієї системи засобів музичної стилістики. Змістовні завдання, які виникли у цьому столітті, сприяли появі нових стилів – неокласицизму, неофольклоризму, додекафонії, неоромантизму (ранній модернізм), а у цьому стильовому процесі – й, оновленню музичної мови, передусім, тонально-ладових і гармонічних її аспектів. Претерпіли зміни й ритмічні, мелодичні, жанрові та композиційні чинники музики. Композитори цього століття шукали реалізації своїх змістовних задумів також у експериментах з поліфонією, тембрами і фактурними барвами. Ігор Стравінський, Арнольд Шенберг та його учні, Сергій Прокоф'єв, Бела Барток експериментально запропонували власні засоби оновлення музичного мислення.

Музика XX століття відрізняється широким використанням дисонансів, експериментами із серійною технікою – додекафонією, видозміненням вже існуючих жанрів та появою нових.

Саме у цей час остаточно сформувався та набув надзвичайного розповсюдження новий жанр музики – джаз, який швидко з локального феномена перетворився на універсальний феномен міжкультурного музичного спілкування, отримав світове значення. Прагнення композиторів до розширення системи виразових засобів сприяло розповсюдженню джазу. Таким чином, джаз став важливим джерелом оновлення гармонії, ритмічно-метричних аспектів, а також засобом розвитку музики композиторів ХХ століття.

Актуальність дослідження визначається необхідністю вивчення тих методів, якими здійснюється інтегрування джазової стилістики й засобів виразності музики ХХ ст., що збагачують музику сучасних композиторів академічної традиції, а, з іншого боку, додають композиційної досконалості джазовим творам.

Огляд літератури. У більшості наукових робіт означена проблема розглядається в аспекті визначення ролі джазу в культурному просторі ХХ століття із зміною самого джазового феномену – появи нових стилів страйда, свінга й бі-бопа (П. Корнєв [6]), у ракурсі впливу джазу на професійну західноєвропейську музику початку та другої половини ХХ століття й масову музику (Е. Денісов [2], А. Чернишов [13], М. Матюхіна [7], Ф. Шак [15]), виявлення джазового генезису джазових жанрів (В. Конен [4; 5]), нових ладово-тональних та ритмічних структур (зокрема, блюзового ладу як міксодіатоніки) (Е. Шашеро [16]). Однак поза увагою науковців все ще залишаються індивідуальні композиторські засоби поєднання професійних і джазових принципів композиції та музично-мовного вислову.

Мета статті – виявити індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової стилістики із засобами виразності музики ХХ століття у жанровому контексті сюїти.

Об’єкт дослідження – жанр сюїти в інструментальній музиці ХХ ст., а **предмет** – індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової мови із жанровими рисами сюїти в музиці ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Вже на початку ХХ століття незвичний мікст африканського фольклору з європейськими музичними традиціями створює нову самобутню культуру – джаз, основою якого залишається синтез африканських та латиноамериканських ритмів. Він привертає увагу багатьох композиторів і виконавців, належних академічній традиції, постійною оновлюваністю, могутньою енергетикою та імпровізаційністю.

Хоча із самого початку джаз позиціонувався як естрадна музика, вже з кінця 40 років джазова культура виходить на новий рівень і поступово переходить у розряд елітарної та професійної музики. Синтез європейської музичної традиції із джазом та африкансько-креольським фольклором поперед своєї популярності залишається не до кінця вивченим явищем. Найбільше непізнаним розділом є особливості інтерпретації джазової мови у академічних композиторів XX століття.

Увагу академічних європейських композиторів першої чверті XX століття до жанрових першоджерел джазу – регтайму, уорк-сонгу і спірічуелсу – засвідчили „Golliwog’s cakewalk”, „Менестрели” та „Генерал Лявэн – ексцентрик” Клода Дебюссі; „Jack in the box”, Концерти для фортепіано з оркестром № 1 та № 2, фокстрот в опері „Дитя і чарівництво” Моріса Равеля; сторінки камерної опери „Мавра”, „Регтайм для 11 інструментів”, Регтайм з Маленького концерту з „Історії солдата”, „Piano Rag Music”, Прелюдія для джаз-оркестру, „Ebony Concerto” Ігоря Стравінського; „Три рег-капріччо”, „Карнавал у Новому Орлеані”, „Бразильська сюїта”, балети „Бик на даху” й „Створення світу” Даріуса Мійо; фокстрот у „Прощавай, Нью-Йорк” Жоржа Оріка, тощо.

В американській музиці XX століття яскравим синтезом джазу й академічної традиції стали вже твори одного із засновників симфоджазу Джорда Гершвіна – „Рапсодія у стилі Блюз” (1924), симфонічна поема „Американець у Парижі” (1928), опера „Поргі і Бесс” (перша постановка 10 вересня 1935 р.). Музика Гершвіна відображає „дух часу”, урбанізацію суспільства, пришвидшений темп життя у містах та особисті відчуття сучасників нового, швидко змінного світу. „Американець у Парижі” вражає своїми шумовими ефектами, детально створюючи атмосферу того часу [3].

Серед інших академічних жанрів, чи не найбільшу жанрову гнучкість під впливом джазової мови виявляє вже в музиці першої чверті XX століття жанр сюїти. Німецький композитор П. Гіндеміт у сюїті „1922” для фортепіано у п’ятій частині „Ragtime” звертається до популярного у 20-х роках жанру регтайму. Звісно в інтерпретації Гіндеміта регтайм зазнав змін, але залишилась чітка акцентованість слабих долей, яка підкреслюється басовою партією.

Традиційно для жанру, регтайм Гіндеміта у розмірі 2/4, мелодична лінія синкопована та створює відчуття розірваності. Але на відміну від канонів жанру, Гіндеміт використовує велику кількість

дисонуючих інтервалів, перетворюючи звучання мелодії з розважальної в збурену та насторожену. Регтайм Гіндеміта наповнено великою кількістю верхсхідними, та особливо, низхідними мелодичними зворотами. Завдяки синкопованості та акцентам на слабку долю, танцювальна природа твору залишається розпізнавальною. Закінчується п'ята частина паралельними низхідними акордами, останні 4 такти повторюються й виконуються повністю у басовому регістрі, підкреслюючи слабку долю.

Такий фінал сюїти створює відчуття недоговореності, але водночас служить логічним емоційним і жанровим танцювальним завершенням сюїтного циклу. Як прибічник неокласицизму, П. Гіндеміт у сюїті „1922” продовжує традиції танцювальної сюїти XVII – XVIII ст. Але слід зазначити, що трансформація жанру має глибинно-змістовний характер: у баченні Гіндеміта домінує саркастично-іронічний погляд на сучасність.

Фортепіанна сюїта складається з п'яти частин: Марш, Шиммі, Ноктюрн, Бостон, Регтайм. Композитор використовує ритми великого міста, регтайм – як символ часу та захоплення європейців джазом. Хоча і дещо іронізує над цією пристрасстю, не вважаючи жанр Регтайму „високою” музикою, скоріше типовою американською музикою легкого дозвілля.

Завдяки універсальності й демократизму джаз розповсюдився по усім куточкам світу, потрапивши й на території тодішнього СРСР. Перша офіційна реакція партії та підпорядкованим їй музичних критиків була вкрай негативною та ототожнювала джазову музику з капіталістичною ідеологією, що не давало шансів на розвиток цієї культури деякий час.

Але навіть через заборони, джаз мав вплив на композиції (особливо естрадні) радянських композиторів. Величезний вплив джазової музики легко констатувати у творчості Леоніда Утьосова. В 1928 році він заснував джаз-оркестр під назвою „Теа-джаз”, особливістю якого була взаємодія музики з театралізованими виставами. Утьосовські сценічні ідеї наслідували популярні американські музичні Бродвейські шоу.

Серед відомих вітчизняних академічних композиторів, які звертались до джазу, не можна не назвати Д. Шостаковича. Хоча стосунки композитора з владою завжди були напружені, він став автором екзотичних і несподіваних джазових сюїт № 1 (1934) і № 2 (1938). Музика цих двох сюїт не відповідає загальноприйнятим

розумінням джазу, композитор скоріш використав легку музичну ідіому, якою він широко користувався у своїй театральній і кіно-музиці. Раціональним було ставлення до джазової музики С. Прокоф'єва: „Многих серьезных музыкантов джаз отталкивает. Других интересует. Я думаю, дело зависит от того, какой элемент вы постараетесь выделить из джаза: если элемент пошлости, то джаз назойлив и отвратителен; если же попытаетесь отобрать все лучшее по линии ритма, мелодики и инструментовки, то можно найти большие богатства. В частности, очень интересны многие оркестровые эффекты, которые мы находим у лучших инструментаторов джазовой музыки. К тому же иные оркестровые исполнители джаза, как, например, трубачи, тромбонисты, кларнетисты, ударники, развили в себе технику, не снисшуюся соответствующим музыкантам симфонического оркестра. Послушать их интересно и полезно не только композитору, но и исполнителю. У нас часто думают, что джазовый оркестр есть непременно что-то крикливое, от чего лопаются барабанные перепонки. Как раз наоборот: наиболее знаменитые джазовые ансамбли Америки богаты нюансами и щеголяют эффектами в пиано” [10, 295].

У 1966 році в Новосибірському академістечку пройшов фестиваль джазу, задокументований у форматі відео. У дискусії взяли участь відомі на той час джазові музиканти Герман Лук'янов, Володимир Васильков, Леонід Чижик та ін. Учасники дискусії порівнювали джазову імпровізацію з мистецтвом поезії, наголошували важливість авторського композиторського внеску у джазове мистецтво.

Реалізацією цих ідей стали джазові твори Ю. Чугунова, який отримав композиторську академічну освіту в Державному музично-педагогічному університеті ім. Гнесіних (клас викладача А. Хачатуряна). У теоретичних роботах Чугунова „Гармонія у джазі” та „Еволюція гармонічної мови джазу” – оцінюються вітчизняні й зарубіжні спроби взаємопроникнення джазу з академічною європейською традицією. Композитор відмічає: „Весьма важным обстоятельством был и тот факт, что джазовые музыканты с самого начала получили доступ к духовым инструментам военного (а, следовательно, и симфонического) оркестра, а вскоре, что очень важно, к фортепиано. В связи с этим джаз непременно должен был использовать и западноевропейский звукоряд, а позднее, неминуемо войти в русло профессиональной музыки” [14, 9]. Особливу увагу

Чугунов звертає на своєрідну інтерпретацію джазовими композиторами й музикантами європейської тонічної системи.

„Сюїту настроїв” Юрія Чугунова, популярну у професійних колах музикантів та часто виконувану на конкурсах, можна вважати академічною композицією зі стильовими та виконавськими прийомами, характерними для музики джазових напрямів. Сюїта складається з чотирьох програмних частин: смуток, передчуття, мрії, радість. Як зрозуміло з найменувань частин, кожна з них є замальовкою певної емоції, що засвідчує імпресіоністичну природу твору.

Перша частина „Смуток” має просту трьохчастинну форму з імітацією імпровізації у партії саксофона. Хоча ця частина є майже типовою класичною формою, вона містить багато алюзій на джазові форми. Перший репризний період після короткого вступу нагадує „тему” як у джазових стандартах. Період повторюється без змін два рази, саме так як це робиться у джазових творах при проведенні головної теми. Починається частина „Смуток” з тріольного руху у партії фортепіано, що з перших нот створює збурений настрій та напругу. Короткий вступ з чотирьох тактів вже із самого початку демонструє синкопований рух мелодії та створює кістяк теми. Сама тема починається з п'ятого такту продовженням рифу фортепіано, що дуже притаманно джазовій музиці. Саксофон вступає із 7 такту, який позначається цифрою „1” та починає розвиток мелодії. В останніх тактах періоду, а саме перед вольтами, риф фортепіано змінюється на акордові рухи в унісон із саксофоном. Такий прийом паралельного руху голосів притаманний африканським фольклорним пісням та джазу взагалі. В. Конен відмічає: „В настоящее время исследователи отмечают довольно широкий диапазон уровней развития гармонии среди разных африканских племен. И все же в целом африканская полифония знает только параллельное движение голосов” [5, 85].

Частина В починається з виділеною автором цифрою „2”. Саме вона розвиває музичний тематизм, додає напруги до мелодії пришвидшенням мелодичного руху за допомогою пасажів шістнадцятими та тріолями у партії саксофона. Також вона готує слухача до сприйняття імпровізаційної частини. Відчуття свінгу Чугунов створює завдяки чисельним тріольним ходам та акцентуванню слабих долей. Майже усі фрази закінчуються акцентованою слабкою долею, іноді заліговою слабкою з наступною сильною. Такий академічний запис відчуття свінгу

наближає звучання мелодії до американських джазових традицій та передає потрібну метро-ритмічно інформацію виконавцю, який не обов'язково повинен бути експертом у стилі свінг, щоб відтворити задум композитора.

У заключних тактах частини В у партії саксофона ми бачимо популярний джазовий прийом „хибна аплікатура”, який знижує та завищує ноту на чверть тону, створюючи цікавий звуковий ефект. Коріння цього виконавського прийому – у традиційному архаїчному блюзі, де використання чверть тонів було одним з основних художніх задумів. Починається квазі-імпрровізаційна частина з повторного фортепіанного рифу, який створює простір для розвитку мелодії у партії саксофона. Відчуття здійснюваного розвитку досягається за допомогою постійних шістнадцятих у партії саксофона, котрі стилізовані під свінг за допомогою залігованих слабких долей із сильними. Саме так виконуються композиції у стилі свінг, але як правило, в американській джазовій музиці вони окремо не прописуються, окрім надпису *Swing* на початку твору\частини. Завершує квазі-імпрровізаційний епізод трель у партії саксофона з тріольним рухом на декілька тактів у партії фортепіано. Традиційно для джазу, після імпрровізації знову звучить тема майже без змін. У даному випадку композитор додає 4 такти у партії фортепіано, які налаштовують слухача до наступної частини сюїти, за допомогою збільшення тривалості нот, *Ritenuto*, а також *diminuendo*.

Друга частина сюїти („Передчуття”) традиційно для сюїтної форми має контрастний характер. Виконується у темпі *Andante* з позначкою автора чверть дорівнює 63. Частина має різноманіття у розмірах, які постійно комбінуються між собою. Основні розміри: 4\4, 2\4, 5\4. Партія саксофона з початку частини створює відчуття невпевненості та невисловленості у фразах. Цікаво, що такий ефект досягається саме за допомогою акцентування слабких долей та пауз на третю долю тріолей у помірному темпі. Але вже незабаром у розвитку теми стає зміна темпу на *Andantino*, де чверть дорівнює вісімці, та встановлюється розмір 5\4. Партія фортепіано знов задає новий ломаний риф, створюючи простір для музичної лінії саксофона. Його партія нагадує імпрровізацію та передає відчуття вільності виконання, хоча насправді усі паузи та розміри чітко прописані в нотах. На зміну збуреній мелодії у позначеній автором „13” цифрі повертається початкова тема у темпі *Largo*, де чверть дорівнює 66, яка і є закінченням частини. Зміни темпів, метро

ритмічні та динамічні переміни утворюють відчуття постійних контрастів та несподіваності. Автор грається з очікуваннями слухача, що дуже притаманно сучасній джазовій музиці. Останній такт частини є початком наступної.

Третя частина сюїти („Мрії”) має оптимістичний та мрійливий характер. Виконується більш м'яко, партія фортепіано отримує більш самостійне значення, тому що насичена сольними епізодами. Автор дає рекомендації виконувати її у темпі *Allegro assai*, де чверть дорівнює 144. Поширено використовуються септакорди та акорди з альтераціями. Тонічні центри в основному розташовані на мажорних септакордах, що і створює відчуття легкості та оптимістичності. Кінцевий такт третьої частини, після фермати, є початком четвертого розділу „Радість”. Таким чином, створюється відчуття єдності композиції, де частини поступово переростають одна в одну.

Четверта частина сюїти („Радість”) близька за характером попередній. Виконується у темпі, де чверть дорівнює 132. Традиційно для стилю Чугунова, акцентується слабка доля, але особливістю цієї частини є поширене використання „підвисань” та ритмічної ламаності мелодії, які створюються за допомогою ліги слабкої долі із сильною. Саме цей прийом сприяє радісному характеру мелодії. Ефект вільності виконання досягається за допомогою зміни розмірів з 4/4 на 2/2 на початку нових фраз. У цій частині використовується багато паралельних акордових ходів у партії фортепіано і саксофона одночасно, але водночас присутні невеличкі сольні місця у партії фортепіано. Як і в попередніх частинах, ритмічною основою залишається тріольний рух, синкопованість мелодії та акомпанементу. У партії саксофона, як і в попередніх частинах, використовується прийом „хибна аплікатура”, в обох партіях велика кількість трелів. Наголосом цієї частини сюїти стає каденція для саксофона. Виконується вона вільно, як позначає автор – *Rubato*, рух мелодії в основному шістнадцятими. Після каденції повертається тема частини, але вже у видозміненому вигляді. Партія саксофона наповнена пасажами, створюючи напруження перед фіналом.

В якості фіналу використовується доповнення з 6 тактів, у темпі *Moderato*. Напруження в партії фортепіано створює повторення альтерованого нонакорду, у якому малі секунди підсилюють дисонантність звучання. У партії саксофона використовується виконавський прийом гри альтіссімо, в кінці партії – тріольні пасажі замирають на цілій домінантовій ноті соль. Закінчується частина й

сюїта на ферматі в партії фортепіано у *pp* з попереднім *diminuendo*. Останні два такти партії фортепіано тріольними рухами нагадують нам акорди зі вступу до першої частини сюїти, створюючи відчуття незавершеності та очікування.

Отже, сюїтний цикл закінчується „згадкою” про головну думку твору – початковими акордами, з яких починалось імпровізаційне розгортання „Сюїти настроїв”.

Висновки. Проведене дослідження виявило індивідуальність засобів інтегрування джазової мови із жанровими ознаками сюїти, стильовими рисами у сюїті „1922” П. Гіндеміта, де неокласичні принципи форми й принципи тонально-жанрового контрасту сюїти синтезувались, підпорядковувались в образно-емоційному здійсненні у виразні джазові гармонічні й ритмічні моделі. В „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова, навпаки, сюїтні жанрові ознаки слугували базовою моделлю для більш чіткої організації імпровізаційного виразу образно-емоційного авторського задуму.

Перспективи дослідження. Інтеграція мови джазу з академічними формами в сюїтах „1922” П. Гіндеміта й „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова довела величезні потенціали оновлення усіх рівнів композиційної та стилістичної єдності сюїти, подолавши її академізм та надавши композитору можливість нових засобів вияву власної індивідуальності й творчої свободи. Не менш цікаві висновки надає й дослідження оригінальних авторських можливостей інтегрування джазових засобів із академічними структурно-жанровими ознаками сонати, що буде метою подальших наукових розвідок.

Список використаних джерел і літератури:

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 207 с.
3. Юэн Д. Джордж Гершвин - путь к славе. М.: Музыка, 1989. 288 с.
4. Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 312 с.
5. Конен В.Д. Пути Американской музыки. М.: Музыка, 1965. 525 с.
6. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 „Теория и история культуры”. Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. 22 с.
7. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: Дис. ... канд.

- искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. 199 с.
8. Нагибина Н.Л. Мастера российского джаза: психологические портреты. М.: ИП РАН, 2000. 67 с.
 9. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
 10. Прокофьев С.С. Гордость советской музыки. М.: Музыка, 1987. С. 295.
 11. Прудникова И.Ф. Пауль Хиндемит: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1979. 422 с.
 12. Пумина А. О фортепианных сонатах Пауля Хиндемита (Вторая и Третья) // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1979. С. 114–142.
 13. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 252 с.
 14. Чугунов Ю.Н. Эволюция гармонического языка джаза. М.: „Муравей”, 1997. 171 с.
 15. Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI веков. Краснодар: КГИК, 2018. 342 с.
 16. Шашеро Е. Блюзовый лад как плагальная миксодиатоника. <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html> (дата звернения 25.01.2018).

References:

1. Varunc, V. (1988). Musical neoclassicism. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Denisov, Je. (1986). Modern music and problems of the evolution of the composition technique. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Juen, D. (1989). George Gershwin – the way to glory. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Konen, V.D. (1984). The birth of jazz. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
5. Konen, V.D. (1965). The ways of American music. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Kornev, P.K. (2009). Jazz in the cultural space of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: SPSUCA [in Russian].
7. Matjuhina, M.V. (2003). The influence of jazz on the professional composer creation of Western Europe in the first decades of the 20th century. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].
8. Nagibina, N.L. (2000). Masters of Russian Jazz: psychological portraits. Moskva: IP RAN [in Russian].
9. Nazajkinskij, E.V. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
10. Prokof'ev, S.S. (1987). The pride of Soviet music. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Prudnikova, I.F. (1979). Paul Hindemith: articles and materials. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].

12. Pumina, A. (1979). About piano sonatas of Paul Hindemith (Second and Third). Paul' Hindemit. Stat'i i materialy, 114–142 [in Russian].
13. Chernyshov, A.V. (2009). Jazz and music of European academic tradition. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].
14. Chugunov, Ju.N. (1997). Evolution of the harmonic language of jazz. Moskva: „Muravej” [in Russian].
15. Shak, F.M. (2018). Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Krasnodar: KGIK [in Russian].
16. Shashero, E. (2018). Blues harmony as a plagal mixodiatonics. [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html> [in Russian].