



УДК 78.071.1.036.9 (73)ʹ6

DOI 10.34064/khnum2-1927

Голотенко П. І.

ORCID 0000-0002-8096-1957

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Джазовий авангард Сесіла Тейлора

АНОТАЦІЯ ■ Голотенко П. І. Джазовий авангард Сесіла Тейлора.

■ Від середини ХХ ст. в джазовій музиці почали формуватись нові стильові напрями, знаменуючи початок наступного етапу еволюції джазового мистецтва. Одним із таких напрямів стає джазовий авангард («абстрактний джаз», «новий джаз», «фрі-джаз») – феномен, який має власну філософію, жанрові та стильові особливості. Це явище є точкою перетину двох музичних напрямів – музичного авангардизму та джазу, а тому викликає високу зацікавленість шанувальників з обох сторін.

Сесіл Тейлор – один із найзначніших представників джазу авангардного спрямування, творчість якого на сьогодні залишається недостатньо вивченою. Стаття є першим результатом дослідження семантичних особливостей та музичної мови фрі-джазу С. Тейлора у вітчизняному музикознавстві. *Мета дослідження* – визначити особливості творчого стилю С. Тейлора, зокрема, його композиційної техніки. *Методологія* дослідження побудована на взаємодії аналітичного, компаративного, семантичного, біографічного підходів, які дозволяють: а) визначити відмінності між художніми системами класичного та авангардного джазу; б) сформулювати основні змістовні парадигми творчості С. Тейлора; в) проаналізувати засоби виразності його музики; г) розкрити значення авангардної діяльності музиканта та виявити її місце у світі сучасної художньої культури.

Резюмується, що творчий метод С. Тейлора базується на естетиці протиставлення: в образно-емоційному світі його музики панують антиромантизм, реалістичний песимізм та аскетизм – три світоглядні тенденції масової свідомості сучасного суспільства, де в житті домінує соціальне зло. Основою



звукової організації музики С. Тейлора є атональність, а головним засобом музичної виразності в його творах – кластер, характерна риса сонорної музики, де на перший план виступає колорит звучання. Фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент – аж до виконання кластерів долонями, кулаками та ліктями, керуючись художнім задумом, що вимагає гучних звучань та гострої акцентуації. Отже, С. Тейлор є одним із найбільш радикальних новаторів в історії музики, високопрофесійним композитором, віртуозним піаністом та видатним імпровізатором, який суттєво сприяв розвитку як авангардної, так і джазової музики, відкрив нову грань музичного мистецтва, стимулював суспільну свідомість до переоцінки духовних цінностей та філософії життя в цілому. ■ **Ключові слова:** музичний авангард, новий джаз, естетика протиставлення, антиутопія, антиромантизм, ударний піанізм, сонорність, кластер, атональність.

АННОТАЦІЯ ■ **Голотенко П. И. Джазовый авангард Сесила Тэйлора.** ■ С середины XX в. в джазовой музыке начали формироваться новые стилевые направления, знаменуя начало следующего этапа эволюции джазового искусства. Одним из таких направлений становится джазовый авангард («абстрактный джаз», «новый джаз», «фри-джаз») – феномен, который имеет свою философию, жанровые и стилевые особенности. Это явление – точка пересечения двух музыкальных направлений – музыкального авангардизма и джаза, а потому вызывает высокую заинтересованность поклонников с обеих сторон.

Сесил Тейлор – один из самых значительных представителей джаза авангардного направления, творчество которого на сегодня остаётся недостаточно изученным. Статья является первым результатом исследования семантических особенностей и музыкального языка фри-джаза С. Тейлора в отечественном музыковедении. *Цель исследования* – определить особенности творческого стиля С. Тейлора, в частности, его композиционной техники. *Методология исследования* построена на взаимодействии аналитического, сравнительного, семантического, биографического подходов, которые позволяют: а) определить различия между художественными системами классического и авангардного джаза; б) сформулировать основные содержательные парадигмы творчества С. Тейлора; в) проанализировать средства выразительности его музыки; г) раскрыть значение авангардной деятельности музыканта и выявить её место в мире современной художественной культуры.



Резюмируется, что творческий метод С. Тейлора базируется на эстетике противопоставления: в образно-эмоциональном мире его музыки господствуют антиромантизм, реалистичный пессимизм и аскетизм – три мировоззренческие тенденции массового сознания современного общества, где в жизни доминирует социальное зло. Основой звуковой организации музыки С. Тейлора является атональность, а главным средством музыкальной выразительности в его произведениях – кластер, характерная черта сонорной музыки, где на первый план выступает колорит звучания. Фортепиано С. Тейлор трактует как ударный инструмент – вплоть до исполнения кластеров ладонями, кулаками и локтями, руководствуясь художественным замыслом, требующим громких звучаний и острой акцентуации. Таким образом, С. Тейлор является одним из самых радикальных новаторов в истории музыки, высокопрофессиональным композитором, виртуозным пианистом и выдающимся импровизатором, который в значительной мере способствовал развитию как авангардной, так и джазовой музыки, открыв новую грань музыкального искусства, стимулировав общественное сознание к переоценке духовных ценностей и философии жизни в целом. ■ **Ключевые слова:** *музыкальный авангард, новый джаз, эстетика противопоставления, антиутопия, антиромантизм, ударный пианизм, сонорность, кластер, атональность.*

ABSTRACT ■ Holotenko Pavlo. Jazz Avant-Garde by Cecil Taylor.

■ **The relevance of the subject.** Jazz music is a vivid, unique and distinctive phenomenon of the world culture, which is a grand achievement of many-years musical practice of humanity. In the context of the artistic culture of the modern information society, jazz art plays an essential part and is really quite interesting. The creative activity of jazz performers has always attracted the attention of the audience, caused a diverse reaction and today has many supporters in different parts of the world. Since the middle of the XX century, more and more trends have begun to emerge in jazz music, which led to the understanding of philosophical and psychological issues, in particular, ethical, aesthetic, social and other aspects. In this connection, new styles began to form in jazz, which in fact represented the emergence of the next, radically new stage in the evolution of jazz art. In the second half of the XX century there appeared jazz avant-garde – an entirely new cultural phenomenon that has its own history and philosophy, genre and style. In musicology, this concept can also be called “abstract jazz”, “new jazz”, “free



jazz”, etc. It is clear that this trend is at the crossroads of two separate types of art – musical avant-garde and jazz, so it attracts admirers from both sides.

Compared to traditional classic jazzmen, many prominent musicians of jazz avant-garde are still little known. Among them are composer and pianist Cecil Taylor, who was a compelling opponent of jazz traditions. His style is unique, his music is one of the most striking examples of musical avant-garde in the history of art. Nowadays, the scientific literature has no fundamental works devoted entirely to the analysis of C. Taylor’s avant-garde art. This circumstance also enhances the relevance of studying specific features of C. Taylor’s performing style.

The purpose of the research is to determine peculiarities of Cecil Taylor’s creative style and related techniques of music speech. Achieving the goal involves solving the following tasks: to determine the difference between artistic systems of classic and avant-garde jazz; to outline the main informative paradigms of C. Taylor’s creative work; to analyze the technology of expressive means of C. Taylor’s music; to reveal the significance of C. Taylor’s avant-garde activity and to identify its place in the world of modern artistic culture.

Research methods. The research is based on the interaction of scientific approaches, the most important of which are: *analytical*, which involves elaboration of musical means of expressiveness and composition technique of sounds organization; *comparative*, used to compare specific features of artistic systems of jazz mainstream and avant-garde; *semantic*, necessary for defining the content of music pieces, their meanings, images, mood; *biographical*, with the help of which certain facts of the musician’s biography are specified for a better understanding of his creative personality.

Results of the study confirm the fact that in the world of artistic culture Cecil Taylor is one of the greatest representatives of the radical musical avant-garde. The basis of his art is the so-called “aesthetics of opposition”, the central idea of the artistic system of jazz avant-garde, according to which any artistic truth categorically established for all others cannot exist. In this context, the individualization of style, the relativity of all aesthetic ideals and the unlimited spectrum of expressive possibilities are stated, which is conditioned by the optimal disclosure of the figurative and emotional content of the piece. At the same time, the central object of the avant-garde jazz denial is the concept of the classic jazz art, based on the so-called “aesthetics of identity”. Its main idea is to adhere to structural stamps in order to maximally approach the stylistic aesthetic ideal. Such an ideal is the given



classical theme-standard. Actually, this is an artistic truth for the jazz mainstream, to which one should aspire. Avant-gardists did not agree with this situation, for them it was nothing more than imposing personal whims by adherents of jazz traditions.

The main informative paradigms of C. Taylor's avant-garde art are anti-romanticism, realistic pessimism and dystopia. The essence of anti-romanticism is to deny the domination of sentimentality, subjectivity, dreaminess and escape from reality, typical for romanticism. In their place, the primacy of rationalism, collectivity and pursuit of objectivism are established. Realistic pessimism is a worldview where, basing on tragic experience attention is focused on negative aspects, which leads to a belief in the eternal dominance of evil all over the world. Anti-utopia is recognition of the deception of utopia, the denial of the achievement of social ideals and the possibility of creating the world of justice. The main means of expressiveness of this ideological content in C. Taylor's works are atonality, disharmony and percussive pianism.

Conclusions. According to the research findings, we conclude that Cecil Taylor made a significant contribution to the development of modern culture. He was a compelling opponent of jazz traditions, always remained an uncompromising fighter for new jazz. Cecil Taylor is a virtuoso pianist and prominent improviser, one of the best representatives of avant-garde jazz in the world. Cecil Taylor discovered a new bright side of musical art and stimulated the public to redefine spiritual values and view of world as a whole. His work attracts and will attract attention of all those who are interested in contemporary art. ■ **Key words:** *musical avant-garde, new jazz, aesthetics of opposition, anti-utopia, anti-romanticism, percussive pianism, sonority, cluster, atonality.*



Актуальність теми. В художній культурі сучасного інформаційного суспільства джазовому мистецтву належить важливе місце. Фактично, протягом останнього століття інтерес до нього ніколи не зникав та досі залишається стабільним. Джазова музика – це яскравий унікальний феномен світової культури, що є грандіозним досягненням багаторічної музичної практики людства. Творчість джазових музикантів завжди привертала увагу слухачів, викликаючи різноманітну реакцію, та на сьогодні має багато прихильників у різних частинах всього світу.



Від середини ХХ ст. в джазовій музиці все більше починали набирати оберті тенденції, які вели до осмислення питань філософії та психології, зокрема, етичних, естетичних, соціальних. У зв'язку з цим, у джазі починали формуватись нові стильові напрями, що фактично представляло собою початок наступного етапу еволюції джазового мистецтва. В другій половині ХХ ст. одним із таких напрямів стає джазовий авангард – абсолютно новий культурний феномен, який сьогодні має власну історію та філософію, жанрові та стильові особливості. У музикознавстві до цього поняття можуть застосовуватись такі позначення, як «абстрактний джаз», «новий джаз», «фрі-джаз» тощо. Цілком очевидно, що це явище стало точкою перетину двох окремих музичних напрямів – музичного авангардизму та джазу, а тому викликає високу зацікавленість шанувальників з обох сторін.

В історії джазового мистецтва найбільш вивченою є творча діяльність таких його представників, як Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Бені Гудмен, Флетчер Хендерсон, Телоніус Монк, Біл Еванс, Пол Дезмонд, Майлз Девіс, Чарлі Паркер, Джон Колтрейн та ін. Однак багато видатних музикантів сфери авангардного джазу до сьогодні залишаються маловідомими. Серед них – композитор та піаніст Сесіл Тейлор, який не був апологетом джазових традицій та відкрив прямий шлях до джазового авангарду. Ще до С. Тейлора, наприкінці 1940-х, на модальний та атональний джаз звертав увагу теоретик та піаніст-імпровізатор Лені Тристано, який вважається першим з тих, хто започаткував новий етап еволюції джазу. Та у творчості С. Тейлора інноваційні тенденції досягли найвищої стадії свого розвитку.

Огляд літератури. На сьогоднішній день у науковій літературі існує небагато праць, присвячених аналізу творчості С. Тейлора; принаймні, у вітчизняному музикознавстві ступінь вивчення даної тематики поки що залишається низьким. Тому дослідження специфіки авангардного мистецтва С. Тейлора виявляється актуальним. Дана стаття спирається на основні дослідження, в яких започатковано вивчення творчості С. Тейлора: «Джаз: Історія. Стили. Мастера» Юрія Верменіча (2011) та «Джаз: Генезис. Музыкальний язык. Эстетика» Уінтропа Сарджента (1987).



Мета дослідження – визначити особливості творчого стилю С. Тейлора, зокрема, технології засобів його музичного висловлювання. Для цього необхідним є вирішення низки **завдань**: визначити відмінності між художніми системами класичного та авангардного джазу; сформулювати основні змістовні парадигми творчості С. Тейлора; проаналізувати засоби виразності його музики; розкрити значення авангардної діяльності музиканта та виявити її місце у світі сучасної художньої культури.

Методологія дослідження побудована на взаємодії наукових підходів: аналітичного, який полягає в деталізації музичних засобів виразності та техніки композиції; компаративний, використаний з метою порівняння особливостей художніх систем джазового мейнстріму та авангарду; семантичний, необхідний для визначення змістовного наповнення музичних творів, їхніх смислів, образів, настроїв; біографічний, за допомогою якого уточнюються певні факти біографії музиканта за для кращого розуміння його творчої особистості.



Викладення основного матеріалу дослідження. Сесіл Тейлор (1929–2018) є одним із найбільш яскравих представників світового авангардного джазу. Наряду із такими музикантами, як Орнет Коулмен, Сан Ра, Дон Черрі, Чарлі Мінгус, Ерік Долфі, Арчі Шеп, Чарлі Хейдн, Йоахим Кюн, Роланд Керг, В'ячеслав Ганелін, Володимир Тарасов,

протягом всієї своєї музичної діяльності він залишався безкомпромісним борцем за новий джаз (Верменич, 2011).

Оманлива радість, пусті веселощі, надмірний оптимізм, безтурботна романтика комерційного джазового мистецтва в атмосфері затяжних соціально-політичних катаклізмів США ХХ ст. багатьма музикантами сприймалися як знуцання та абсурд. Цінності традиційних джазових штампів ставали для них все менш привабливими, назрівала потреба в іншій, новій музиці, яка б відповідала умовам суспільства, жорстким умовам сучасної соціокультурної дійсності, нарешті, їхньому власному психологічному стану, світосприйняттю та розумінню художньої істини. «Естетика тотожності» класично-традиційного джазу ліквідується авангардистами, а її місце займає «естетика протиставлення»¹. Одним з її найбільш важливих положень була рішуча відмова від стереотипності музичного мислення. Не секрет, що твори більшості виконавців класичного джазу в межах одного стилю були дуже схожими, внаслідок чого й самі вони не завжди могли відрізнити свою музику від не-своєї. Однак відношення джазових авангардистів до загальноприйнятих музичних кліше було зовсім протилежним.

Відмова від традиційної системи ідеологічних ідіом означала утвердження права на вільне особисте розуміння естетичної істини. Те, що мало значення істини в класичному джазі, для авангардиста було оманною, лише продуктом суб'єктивної творчості, що нав'язується усім музикантам як зразок для наслідування, всезагальна істина джазового мистецтва, до якої неодмінно потрібно прагнути. Внаслідок прийняття такого права виникла чітка тенденція до ще більшої індивідуалізації музичного стилю та, разом із цим, відмова від підпорядкування будь-яким

¹ Терміни запозичені із культурологічних досліджень Ю. Лотмана. В контексті джазології «естетика тотожності» означає художній принцип старого джазу, де, шляхом дотримання структурних штампів та стереотипності мислення, передбачається максимальне наближення до стильового естетичного ідеалу, тобто до певної теми-стандарту. Ступінь подібності із ідеалом в даному контексті є показником наближеності до абсолютної естетичної істини. «Естетика протиставлення» нового джазу заперечує естетичну істину старого джазу та утверджує відносність усіх естетичних ідеалів, індивідуалізацію стилю, більш складну семантику твору та необмежений спектр виражальних можливостей.



джазовим стильовим кліше. Врешті-решт, єдине для всіх взірцеве розуміння істинного стилю перестає існувати. Його місце у представників авангардного джазу заступає естетичний плюралізм та пов'язане з ним поняття про відносність існуючих ідеалів художніх систем.

Руйнуючи рамки стилів традиційного джазу, авангардисти розширюють ідейно-образний спектр музичного твору, діапазон чуттєво-емоційних відношень; відтінки настрою стають більш різноманітними й ускладненими. Якщо в творах джазового мейнстріму переважно домінує один статичний стан духу, причому нерідко із занадто запальною бадьорістю та оптимізмом, то в контексті ново-джазового твору часто має місце динаміка зміни настрою із прерогативою песимізму, скептицизму, розчарування, що, власне, є типовим для музичного авангардизму.

Джазовий композитор та піаніст Сесіл Тейлор був одним із тих музикантів, для якого художня система традиційного джазу була занадто тісною та обмеженою. Можливості для найбільш повного втілення власних творчих задумів музикант знайшов саме в результаті звернення до авангарду. Звісно ж, на Тейлора, як на рішучого радикального новатора, якого не задовольняє консервативно-традиційне розуміння музичної творчості, прибічники джазових традицій не могли не звернути уваги. Вони, не сприймаючи ніяких аргументів та фактів на користь нового джазу, завжди намагались створити своєму опоненту гучну репутацію профана, шарлатана, примітивіста та антиджазового музиканта. З цього приводу сучасний дослідник А. І. Макаров (н. д.) слушно зауважив: розумінню будь-якого мистецтва заважають гордість та упередження. Не дивлячись на безліч незаслужених докорів та осуджень, завдяки наполегливій праці, Сесіл Тейлор зміг досягти великих успіхів, тим самим відкривши нові горизонти світу джазової музики.

Для кращого розуміння творчої особистості видатного музиканта варто звернути увагу на деякі факти його біографії. Як і багато митців світового рівня, займатись музикою С. Тейлор почав ще у ранньому дитинстві у віці п'яти років, завдяки піклуванню своїх батьків. Від самого початку музичної освіти його спецінструментом було фортепіано. У нього була можливість слухати багатьох видатних джазменів-піаністів, зокрема, Дюка Еллінгтона, Ерла Хайнса, Атра Тейтума та інших, творчість яких не могла не вплинути



на розвиток його музичних здібностей. Це справді дало потужний ефект – вже у підлітковому віці він почав виступати як професіонал (Сарджент, 1987). Бажаючи продовжити свій шлях у музичній освіті, С. Тейлор навчається у нью-йоркському музичному коледжі. Потім, у 1951-му (або 1952-му), він вступає до Консерваторії Нової Англії (New England Conservatory) за напрямками підготовки «Теорія музики», «Фортепіано» та «Композиція».

Після закінчення навчання С. Тейлор розпочинає власну активну музичну діяльність: виступає наживо на концертних майданчиках в різних країнах світу, деякий час викладає в Університеті штату Вісконсін, бере участь у різних джазових комбо, створює власний квартет (фортепіано, саксофон, контрабас та ударні), з яким 1956 р. записує перший студійний альбом. У подальшому склад його ансамблю, в силу різних причин, постійно змінювався. Так, до колекції студійних записів С. Тейлора входять композиції, створені у співпраці із Арчі Шеппом, Джоном Колтрейном, Гілом Евансом, Кенні Дорхемом, Альбертом Ейлером та багатьма іншими (Верменич, 2011).

Серед улюблених джазових піаністів С. Тейлора були Фетс Уолер, Дюк Еллінгтон і Телоніус Монк, однак це не завадило йому сформувати власний неповторний авангардний стиль, рішуче відмовившись від джазових традицій першої половини ХХ ст. В його творчості відбувається радикальне переосмислення художньої системи традиційного джазу – його психології, філософії, засобів музичної виразності.

У протилежність утопічності² комерційного джазу, суть якого складають романтика, гедонізм та оптимізм, філософія музики С. Тейлора має антиутопічну спрямованість, наближуючись до переживання суворих реалій людського буття. Ця музика призначена не для супроводу розваг, а, здебільшого, спеціально для слухання. Вона напружує та загострює увагу, насичена бурхливими емоціями, похмурими настроями, шаленими тривожними образами, поєднує в собі бунт, агресію та екстаз. В цілому, його музика антиромантична, вона не розпалює сентиментальних почуттів, не створює атмосферу

² Про риси утопії та антиутопії у творчості сучасних музикантів мова йде в дослідженнях таких науковців, як В. Жидков, Є. Барбан, І. Вороб'їєв.



легкої та солодкої розкутості, не пробуджує танцювальний настрій та пов'язаний з ним тваринний потяг до людини протилежної статі. Отже, своєю творчістю С. Тейлор стверджує перевагу реалістичного песимізму та аскетизму в порівнянні з оманливо-райдужними цінностями, які впроваджує у суспільство мистецтво джазового мейнстріму. У такому разі може виникнути питання: чи можна від музики песимістичного характеру отримати задоволення? Відповідь – звісно, так, однак, по-перше, це не завжди потрібно, по-друге, це справа дуже особиста. В цьому відношенні буде доречним згадати видатного мислителя і письменника Л. Толстого, який вважав, що головним мірилом якості мистецтва є саме сила захоплення («заразливості»³), завороження людської свідомості та психіки, досягнення чого зовсім не обмежується одним лише зарядом гарного настрою, або здатністю викликати релаксацію і т. п., які нерідко ототожнюється із насолодою.

Частіш за все свої твори С. Тейлор виконував на фортепіано у складі джазового ансамблю. Так само, як видатні музиканти-новатори ХХ ст. – Олександр Мосолов, Пауль Хіндеміт, Сергій Прокоф'єв, Бела Барток, Ігор Стравінський, Володимир Дешевов та ін., – фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент. Прибічників ударного трактування фортепіано завжди дивував та обурював той факт, що піаністи прагнули до співучого, кантиленного звуку свого інструменту, тим самим ігноруючи його природну ударну сутність. З цього приводу представники ударного піанізму стверджують: «фортепіано – ударний інструмент, і немає сенсу намагатися це замаскувати. Так що визнаємо цей факт і будемо використовувати його відповідним образом» (Шонберг, 2003: 363). С. Тейлор був як раз тим піаністом, хто не бажав потрапляти під вплив «ілюзії співу» на фортепіано. Для себе він рішуче та не без підстав обрав саме ударний тип піанізму, який би дозволив якомога більше розкрити природний потенціал інструменту. До усіх стандартів та принципів гри на інструменті класико-романтичної доби музикант ставився досить скептично. Його не приваблює кантилена, співучість

³ «... головна властивість мистецтва є зараження інших тим почуттям, яке зазнає художник» (Толстой, 1983: 132). «Але мало того, що заразливість є безсумнівною ознакою мистецтва, ступінь заразливості є і єдиним мірилом гідності мистецтва» (там само: 165).



інтонування, плавність, «зігханья» і тому подібні поняття, які визначають традиційно-консервативне ставлення до виконання на фортепіано. Екзальтація, метушня, бурхливість, експресивність, енергійність, шум, гуркіт, спритність, швидкість руху, сперечання, сарказм тощо – все це його образно-емоційна стихія, яка є відображенням життя сучасного міського суспільства, через призму особистих переживань і творчого уявлення. Завдяки ударному трактуванню фортепіано в цілому створюється особливий тембр звучання з домінуванням гострої акцентуації. Разом з цим, забарвлення звуку набуває більшого значення, у порівнянні зі звуковисотністю, яка у сприйнятті частково втрачає свою чітку визначеність, особливо при використанні акордів та дисонансів. Кінець кінцем, це призводить до значного ослаблення тонально-функціональних та ладо-гармонічних відношень, що, в свою чергу, посилює роль модально-атональних факторів. Мистецтво ударного виконавства на фортепіано у С. Тейлора розвинуто до найбільш високого ступеню: він міг грати не лише пальцями, але й кулаками, долонями та ліктями. Звісно, такий підхід потребує не лише спеціальної підготовки для музиканта, але й якісного інструменту. До речі, часто бувало так, що С. Тейлор був вимушений грати на поганих інструментах, які не витримували всього натиску ударної техніки піаніста і, зрештою, псувались. Тому з цієї причини у нього інколи виникали певні складнощі із організаторами концертних виступів (Верменич, 2011).

У якості конкретних прикладів творів, де яскраво розкривається ударне трактування фортепіано, можна навести «Niggle Feuille», «The Stele Stolen and Broken is Reclaimed», «Student Studies Pt. 1», «Student Studies Pt. 2», «Looking Into The Universe», «Corn in Sun + T (Moon)», «Second» тощо. Фактично, в тому випадку, коли під час гри на фортепіано піаніст застосовує долоні, лікті та кулаки, обов'язково з'являтимуться кластери (від англ. «cluster» – «гроно», «скупчення») – одночасні поєднання декількох звуків, яке складається в акорд секундової будови. Кількість звуків у кластерах починається від трьох, залежно від необхідного гармонічного колориту та образно-емоційної спрямованості твору. Вся музика С. Тейлора пронизана кластерами. Використання кулака або ліктя під час гри визначається потребою в гучності та гостроті звучання акордів, заданою швидкістю руху



акордової послідовності, необхідністю виконання акордів з певною кількістю звуків, які утворюють щільність фактури та впливають на темброво-гармонічне забарвлення. Все це пояснює також той факт, що кластери, окрім ліктів, долоней або інших частин тіла, можуть бути виконані ще за допомогою пальців рук. Важливо зазначити, що кластер є основним елементом гармонічної мови сонорної музики (Ценова, 2005). Термін походить від латинського «sonorous» та перекладається як «дзвінкий», «звучний», «шумний». У якості еквівалентних можуть бути застосовані такі поняття, як «музика тембрів», «музика звучань», а в якості суміжних – «соноризм», «сонорика», «сонористика», «сонорна техніка», «статистична композиція», «техніка кластерів» тощо. В даному випадку мова йде про музику, де на перший план виступає колорит (тембр) звучання, для якої при цьому характерним є застосування особливої техніки утворення барвистих (сонорних) звучань. Часткова або абсолютна неможливість розпізнання на слух окремих ступенів акорду є показовою ознакою сонорного звучання, яскравим прикладом чого є кластер будь-якої складності. Ступінь сонорності завжди залежить від двох сутнісних якостей: «тоновості» та «шумовості» (Ценова, 2005). Чим більше у звучанні переважає тоновість, тим менше буде сонорності. Відповідно, тим легше буде на слух розпізнати окремі звуки та інтервали між ними. Таким чином, показовою ознакою сонорика є шум, при якому людина не спроможна відрізнати окремі звуки. Важливо підкреслити, що сонорика – загальна специфічна властивість усіх напрямів авангардної музики. Фрі-джаз С. Тейлора в даному контексті є одним із найбільш яскравих прикладів музики даного типу. З достатніми підставами його творчість можна назвати джазовою сонорикою, яка має безпосереднє відношення до алеаторики (Когоутек, 1976).

У своїх композиціях С. Тейлор техніку кластерів поєднує із жанровими елементами фортепіанної етюдності – різноманітними мелодичними, інтервальними та акордовими побудовами, пасажами, схематичними лініями. Це, зокрема, простежується в таких творах, як «Ensaslayi», «Rocks Sub Amba», «Port Of Call» та ін. Основою, на якій базується сонорність музики С. Тейлора, виступає атональна та політональна система мислення. Власне, на цій підставі в музико-



знавстві його зараховують до числа найбільш крупних представників атонального джазу (Сарджент, 1987). Проте, зустрічаються випадки, коли до принципів, на яких засновано його музику, застосовується поняття не «атональність», а «модальність» (Чугунов, 1988). Як відомо, модальність перебуває на перехресті між тональною та атональною системою, найбільш тональним проявом якої є техніка розширеної тональності, а найбільш атональним – додекафонія та мікрохроматика. Безумовно, якщо брати творчість С. Тейлора в цілому, то певні ознаки тональності знайдуться, зокрема, в таких творах, які засновані на матеріалі однойменних джазових стандартів – «Sweet And Lovely», «Get Out Of Town», «Things Ain't What They Used To Be», «Bemsha Swing», «You'd Be So Nice To Come Home To» тощо. Але, якщо говорити саме про основу звукової організації, про те, що в музиці переважає, то потрібно все ж говорити про атональну техніку композиції. Очевидно, немає сенсу наводити «зразкові» приклади його атональних творів, оскільки вся його авангардна творчість – це одна з вершин атонального джазу в історії світового музичного мистецтва.

Творчу спадщину високопрофесійного американського авангардиста, головним чином, репрезентує його дискографія. До її складу входять такі альбоми, як «Jazz Advance» (1955), «Looking Ahead!» (1958), «The World of Cecil Taylor» (1960), «Port Of Call» (1960–1961), «The Early Unit» (1962), «Unit Structures» (1966), «Student Studies» (1966), «Conquistador» (1966), «Dark To Themselves» (1976), «Three Phasis» (1978), «Fly! Fly! Fly! Fly! Fly!» (1980), «The Eighth» (1981), «Garden pt.» (1981), «Spots, Circles, and Fantasy» (1989), «The Dance Project» (1990), «Double Holy House» (1993), «Cecil Taylor, Bill Dixon, Tony Oxley» (2002) та ін.

Висновки. Сесіл Тейлор є одним із найкращих представників світового джазового авангарду. Творчий метод музиканта базується на естетиці протиставлення. В образно-емоційному світі його музики панують антиромантизм, реалістичний песимізм та аскетизм – три світоглядні тенденції масової свідомості сучасного суспільства, де в житті реально домінує соціальне зло.

У технологічному відношенні основою звуковою організації музики С. Тейлора виступає атональність. Головним засобом музичної



виразності в його творах є кластер – характерна риса сонорної музики (музики тембрів): на перший план завжди виступає колорит звучання, при цьому застосовується спеціальна техніка створення барвистих (сонорних) співзвуч. Широке розмаїття кластерів органічно поєднується з елементами лінійної фортепіанної етюдності.

Фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент – аж до виконання долонями, кулаками та ліктями. На відміну від піаністів традиційних поглядів, С. Тейлор рішуче обрав ударний тип піанізму, який, на його думку, якнайбільше відповідає природі інструменту, а також, керуючись художнім задумом, що вимагав гучних звучань та гострої акцентуації.

Таким чином, Сесіл Тейлор є одним із найбільших радикальних новаторів в історії музики. Він є високопрофесійним композитором, віртуозним піаністом та видатним імпровізатором, який суттєво сприяв розвитку як авангардної, так і джазової музики. Його стиль є своєрідним та неповторним, його музика – одне із найбільш яскравих та показових авангардних явищ. С. Тейлор зробив вагомий внесок до художньої культури сучасності, відкрив нову яскраву грань музичного мистецтва, стимулював суспільну свідомість до переоцінки духовних цінностей, світосприйняття та філософії життя в цілому. Його творчість привертала та привертає увагу усіх тих, хто цікавиться сучасним мистецтвом.

ЛІТЕРАТУРА

- Верменич, Ю. (2011). *Джаз: Історія. Стили. Мастера*. Санкт-Петербург: Лань; Планета музики, 608.
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиції в музиці ХХ століття*. Москва: Музыка, 368.
- Макаров, А. І. (н. д.). Что мешает понять современное искусство? Retrieved 21.09.2019 from <http://www.aimakarov.com/chto-meshaet-ponyat-sovremennoe-iskusstvo/>
- Минх, Н. Г. (1978). Джаз. В кн. *Музыкальная энциклопедия. (Тт. 1–6)*. Т. 2, 211–218. Москва: Советская энциклопедия.
- Полянський, Т. В. (2015). *Традиційний джаз*. Київ: Музична Україна, 336.
- Сарджент, У. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальний язык. Естетика*. (Пер. с англ. М.Н. Рудковская, В. А. Ерохин). (В. Ю. Озеров. Ред.). Москва: Музыка, 296.



- Толстой, Л. Н. (1983). Что такое искусство? В кн. *Толстой Л. Н. Собрание сочинений. (Тт. 1–22)*. Т. 15, сс. 41–221. Москва: Художественная литература.
- Ценова, В. (2005). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 624.
- Чугунов, Ю. (1988). *Гармония в джазе*. Москва: Советский композитор, 153.
- Шонберг, Г. (2003). *Великие пианисты*. Москва: Аграф, 416.

REFERENCES

- Chugunov, Yu. (1988). *Garmoniya v dzhaze [Harmony in jazz]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 153 [in Russian].
- Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Technique of composition in the music of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka, 368 [in Russian].
- Makarov, A. I. (n. d.). Chto meshaet ponyat sovremennoe iskusstvo? [What prevents to understand contemporary art?]. Retrieved 2019, September 21, from <http://www.aimakarov.com/chto-meshaet-ponyat-sovremennoe-iskusstvo/>
- Minkh, N. G. (1978). Dzhaz [Jazz]. In *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. (Vols. 1–6). Vol. 2, 211–218. Moscow: Sovetskaya enciklopediya [in Russian].
- Polianskyi, T. V. (2015). *Tradytsiinyi dzhaz [Traditional jazz]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 336 [in Ukrainian].
- Sargeant, W. (1987). *Dzhaz: Genezis. Muzykalnyi yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. (Transl. from Eng by M. N. Rudkovskaya, V. A. Erokhin). (V. Yu. Ozerov Ed.). Moscow: Muzyka, 296 [in Russian].
- Shonberg, H. (2003). *Velikie pianisty [Great pianists]*. Moscow: Agraf, 416 [in Russian].
- Tolstoy, L. N. (2012). Chto takoe iskusstvo? [What is an art?]. In *Tolstoy L. N. Sobraniye sochineniy [Collected Works]*. (Vol. 1–22). Т. 15, pp. 41–221. Moscow: Khudozhestvennaya literature [in Russian].
- Tsenova, V. (2005). *Teoriya sovremennoi kompozitsii [Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].
- Vermenych, Yu. (2011). *Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera [Jazz: History. Styles. Masters]*. St. Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 608 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2019 р.