

УДК. 78.071.1:786.2 (73) «19/20»

**Стецюк Б.**

*Харьковский национальный университет искусств  
им. И. П. Котляревского*

## ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ ЧИК КОРИА: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СИНТЕЗЫ И КОНГЛОМЕРАТЫ

**Стецюк Б. Фортепианный джаз Чик Кория: стилистические синтезы и «конгломераты».** Статья посвящена выявлению особенности творчества Ч. Кория — одного из ведущих представителей джаза последних десятилетий XX — начала XXI вв. Будучи джазовым пианистом по призванию и характеру своего творческого дарования, Ч. Кория создает в своем стиле «энциклопедию джаза» (Л. Аускерт), в которой представлены модели разных его форм — традиционных и современных. Характерная особенность творчества Ч. Кория, выделяемая в данной статье — универсализм. Это означает сочетание разных интонационно-стилистических истоков по параметрам «вертикали» (в одной и той же композиции, в одном и том же альбоме) и «горизонталей» (в последовательности смен стилистики в создаваемых композициях и альбомах). В статье прослежены основные стилистические этапы творчества Ч. Кория, даны их обобщенные характеристики, связанные с претворением таких различных «ингредиентов», как симфоджаз и рэгтайм, джаз-рок и «фьюжн». Рассмотрены также творческие контакты Ч. Кория-пианиста с музыкантами других специализаций, среди которых выделяется фигура Б. Макферрина.

**Ключевые слова:** искусство джаза, «джазовая энциклопедия», фортепианный джаз, стиль Ч. Кория, синтез и конгломерат.

**Стецюк Б. Фортепіанний джаз Ч. Корія: стилістичні синтези та «конгломерати».** Статтю присвячено виявленню стилю творчості Чік Корія — одного з провідних представників мистецтва джазу останніх десятиліть XX — початку XXI ст. Будучи джазовим піаністом за покликанням та характером свого творчого обдаровання, Ч. Корія створює в своєму стилі «енциклопедію джазу» (Л. Аускерт), в якому представлені моделі різних його форм — традиційних та сучасних. Характерна особливість творчості Ч. Корія — універсализм. Це означає поєднання різних інтонаційно-стилістичних витоків за параметрами «вертикалі» (в одній і тій же композиції, в одному і тому ж альбомі) і горизонталі (в послідовності змін стилистики в створюваних композиціях та альбомах).

У статті прослідковано основні стилістичні етапи творчості Ч. Коріа, надані узагальнені характеристики, пов'язані з втіленням таких різних «інгредієнтів», як симфо-джаз та регтайм, джаз-рок і «ф'южн». Розглянуто творчі контакти Ч. Коріа-піаніста з музикантами інших спеціалізацій, серед яких — постать Б. Макферрина.

**Ключові слова:** мистецтво джаза, «джазова енциклопедія», фортепіанний джаз, стиль Ч. Коріа, синтез та конгломерат.

**Stetsiuk B. Chick Corea's piano jazz: stylistic syntheses and "conglomerates".**

The article is devoted to revealing the peculiarity of the creative work by C. Corea — one of the leading representatives of the art of jazz of the last decades of XX — early XXI centuries. Being a jazz pianist by avocation and character of his creative genius, C. Corea creates in his style an "encyclopedia of jazz" (L. Auskern), in which models of various forms of it – traditional and modern – are presented. A characteristic feature of C. Corea's creative work, singled out in this article, is universalism. This means a combination of different intonation and stylistic sources by the parameters of the "vertical" (in the same composition, in the same album) and "horizontal" (in the sequence of changes in the stylistics of compositions and albums created). The article traces the basic stylistic stages of C. Corea's creative work, their generalized characteristics associated with the implementation of such various ingredients as symphonic jazz and ragtime, jazz-rock and "fusion" are given. The creative contacts of C. Corea-pianist with musicians of other specializations, among which the figure of B. McFerrin stands out, are also considered.

In order to reveal the peculiarities of C. Corea's style, it was necessary to connect them with the formation of his creative personality, that range of musical impressions and skills that he acquired and implemented at different stages of his activity. Like many jazz musicians of the late 1960s and 1970s, C. Corea was self-taught, that is he did not receive special training of a professional musician at the beginning of his career. At the same time, being gifted and curious by nature, he quickly absorbed and reproduced the impression of the jazz mainstream that sounded everywhere then, as well as the emerging rock on his favorite instrument. Nevertheless, C. Corea acquired certain professional skills, for which he even entered the famous Juilliard School on a class of piano, where he studied, however, not for long. At that time, the main training base for jazz musicians was private lessons of leading jazz masters, as well as their schools, among which C. Corea chooses Miles Davis school. C. Corea received from this master not only the training of the technical level, but also the attitude to jazz as an art, which must be, on the one hand, highly professional, on the other hand, communicative in a

special manner, capable of attracting a democratic audience.

That is why the early period of C. Corea's creative work is notable for experiments in the synthesis of jazz and rock, as well as the predominance in this regard of ensembles with musicians of other specializations — the vibraphonist G. Burton, flutist S. Kuyal, guitarist Al Di Meola and others. At the same time (which is typical of C. Corea's general jazz thinking), he creates albums in a completely different style, close to free jazz. These were, basically, solo improvisations on his own themes in the spirit of the bebop style. However, almost at the same time, C. Corea combines similar "unstructured" free compositions with the style of Latin jazz, which marked the beginning of the second stage of his creative work (middle 1970s — late 1980s).

The work in this style significantly expanded not only the "intonation geography" of C. Corea's creative work, but also affected the features of the compositions of the ensembles involved in the albums he produced. Along with the traditional chamber-instrumental duets and trios, as well as quartets (freer-jazz quartet "Circle" composed of, except for C. Corea himself, the drummer B. Altshuler, bassist D. Holland, saxophonist E. Braxton), vocals are also used in C. Corea's compositions, in particular the Brazilian "family" duo composed of the percussionist A. Moreira and singer F. Purim (albums "Return To Forever" and "Light As A Feather").

Attention is also drawn to C. Corea's academic piano practice, which he addressed while studying at the Juilliard High School. The jazz musician chose Mozart's piano music for himself, performing several of his piano concerts in public. In the same period, Corea's jazz experiments, combined with the conductor and vocalist B. McFerrin, also appeared. The most famous, already classic for jazzing, is their joint song named "Song For Amadeus", where the initial theme of Adagio from the Second Piano Sonata F-Dur by W.A. Mozart was used as the jazz standard. Here the skills of both musicians in the interpretation of Mozart's masterpiece, in which they reveal "eternal" content, encompassing the finest strings of the human soul expressed through piano harmony and scat-vocals, are presented.

The end of the 1980s and the 1990s in the style of C. Corea are marked by further experiments in the field of combining acoustics and electronics, for which jazz mainstream and jazz rock are involved. This is reflected, respectively, in the compositions of the two albums — "The Electric Band" (1986) and "Chick Corea Akoustic" (1989). It is characteristic that this music is intended for different consumers: electronic – for the youth audience, acoustic – for the older one, remembering traditional jazz.

In the late 1990s, "the Noughties" and 2010s, C. Corea continues to create his "jazz encyclopedia". A characteristic feature of this period of his work is working with young musicians, with whom he creates joint albums. These are in particular

tenor saxophonist J. Redman and contrabass player and bass guitarist K. McBride, with whom C. Corea created the album “Remembering Bud Powell” (1997). C. Corea continues his solo piano improvisation practice in the albums “Oginals” and “Standarts” (2000), whose names speak for them. The special theme “Memory”, presented by C. Corea in five albums dedicated to the memory of famous jazz musicians — “5 trios — 1. Dr. Joe” (2007) and “5 trios — 2. From Miles”, (2007), should be pointed out.

In the summary of the article, conclusions confirming the universal nature of C. Corea’s creative work, the meanings of which goes beyond piano jazz and even beyond the jazz art itself, since many tendencies, characteristic for today in the world musical art, where “unconnected” is connected, sometimes are reflected in the creative work of this musician on the American national style basis, are drawn.

**Keywords :** jazz art, “jazz encyclopedia”, piano jazz, C. Corea’s style, syntheses and conglomerates.

**Постановка проблемы.** В современном музыкально-художественном пространстве наблюдаются процессы, которые можно определить понятием «энциклопедия». Речь идет о многогранном феномене, отражающем, с одной стороны, многообразие музыкальной картины мира, с другой стороны, множественность средств ее воплощения. Среди музыкальных идей, характеризующих Современность, одним из первых был джаз (Е. Маркова [9]), прошедший сложный путь эволюции, характер которой менялся в зависимости от различных условий. Темпы этой эволюции оказывались настолько быстрыми, что, начиная со второй половины XX в., они стали характеризоваться буквально десятилетиями. Поэтому нужны были своеобразные «стабилизаторы», которые могли бы сохранить мейнстрим джазового музицирования, а также развить его в направлении эстетически оправданного эксперимента. Среди художников, которым это удалось, следует назвать Чик Кория, ставшего знаковой фигурой на современном этапе развития, прежде всего, фортепианного джаза.

**Цель статьи** — выявить особенности стиля Ч. Кория в контексте «нового джаза», возникшего во второй половине XX в. Искусство джаза — многомерное и стилистически разнообразное явление в сфере «третьего» пласта (термин В. Конен [7]). Вместе с тем, рассмотрение джаза в рамках такого рода музыки было бы односторонним. Зародившись в условиях реалистической эстетико-комму-

никативной парадигмы (термин А. Соловьева [11]), джаз прошел достаточно сложный путь развития, на котором он испытал на себе влияние других музыкальных пластов (фольклорного — в истоках, академического — в эпоху расцвета). Поэтому общепринятое подразделение истории джаза на две «эры» — традиционную и современную — во многом условно и не определяет сущности джазовых произведений в лице их создателей — джазменов, творчество которых есть соединение композиторского и исполнительского начал. Импровизация и «новый ритм» (эти качества джаза выделяет Э. Денисов [6]) — основные особенности джазовой стилистики, которые закрепились в музыкальном искусстве XX в. По пути их разработки шли мастера джаза в разные периоды его бытования, в разных условиях «спроса» и «предложения», в разных странах и регионах мира, в первую очередь на родине джаза — в США.

«Сакраментальный» вопрос Ю. Панасье — «а был ли джаз после би-бопа» [10] — хорошо характеризует ситуацию, сложившуюся в джазовом искусстве во второй половине XX в. История новейшего джаза, известного под названиями «фьюжн», «фри-джаз», «неаккомпанированный джаз», показывает, что импровизация с ее «вольным», непредсказуемым характером едва ли не полностью вытеснила из интонационного словаря этого искусства темы-стандарты, через которые оно связывалось с музыкой демократического, массового по способу потребления, толка. Задачей, которая решалась джазменами в новейшую эру джаза, был поиск компромисса — стилистического консенсуса между традиционными и новыми формами выражения. Здесь следует обратить внимание на творчество Чик Кория (Армандо Энтони Кория), чье творчество характеризует эстетику и поэтику современного джаза. Сказанное относится не только к основной специализации этого музыканта — фортепианному джазу, но и к принципам его интонационного мышления, отраженным в выборе тем и идей его композиций. В условиях «стилевого плюрализма» как глобальной особенности музыкального искусства XX — начала XXI вв. «новое» есть часто результатом синтеза имеющихся образцов «старого». Иногда этот синтез, будучи не до конца продуманным и реализованным, выступает в форме конгломерата — сочетания разных стилей и стилистик. Например, «полистилистика» (термин А.

Шнитке [12]) включает в себя стиливые цитаты и стиливые аллюзии, при чем последние присутствуют в любом музыкальном тексте, в том числе и в джазовом.

Стилевое содержание творчества Чик Кория многообразно. Будучи одним из «законодателей мод» в искусстве фортепианного джаза, Чик Кория является универсальным художником широких стилистических симпатий. Его творчество всегда связано с созданием и реализацией нескольких разных музыкальных проектов, между которыми часто не просматриваются внутренние связи, но которые в совокупности составляют целостный стиль выдающегося музыканта.

**Анализ последних публикаций по теме.** В статье Л. Аускер-на [2] Чик Кория назван «джазовым энциклопедистом». Эта формулировка точно характеризует принцип, которым руководствуется Чик Кория в своей деятельности. «Энциклопедия» означает «собирательность», иногда даже некую хаотичность преподносимого материала, относящегося к разным стилистикам. Как показывает анализ творческой биографии Чик Кория, этот музыкант достаточно часто менял стилистику и жанры своей музыки. Это касается, прежде всего, состава и инструментария создаваемых им композиций. В один и тот же период им могли осуществляться несколько разных проектов, не говоря уже о разных периодах творчества, где наблюдается в полном смысле «калейдоскоп» художественных идей.

**Изложение основного материала.** На счету музыканта на нынешний момент — около семидесяти альбомов, он переиграл с множеством самых разных музыкантов: от Лайонела Хэмптона и Диззи Гиллеспи до Белы Флэка и Бобби Макферрина. Сегодня Чик Кория владеет собственной фирмой грамзаписи ("Stretch Records", с 1992 г.), современно оборудованной студией ("Mad Hatter" в Лос-Анджелесе), но при этом он, как и в начале своей карьеры, живет творчеством, и его новые проекты по-прежнему не перестают удивлять. Это подтверждает его репутацию «энциклопедиста» в области джаза, однако сочетание разных интересов и стилистике в его творчестве всегда инновационно, поскольку Чик Кория каждый раз открывает разные грани современного джаза, прежде всего, фортепианного.

Фортепианная импровизация, идущая от одного из истоков джаза — регтаймов, возникла не сама по себе, а формировалась внутри

коллективных форм музицирования — инструментальных комби-составов, в которых соблюдались правила совместной игры в камерном ансамбле. Это была «честная игра» (*fair play*), означающая в камерной музыке правило: «сыграл сам — дай сыграть другому». Характеризуя камерную музыку, к которой относится и джазовое музицирование, Т. Адорно отмечает ведущую роль в ней исполнительского фактора, на основе чего возникает особый тип ее фактурного устройства в виде «равномерного распределения тематического материала между совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Каждый участник в джазе должен исполнять свою партию в ансамбле, не выходя за рамки «квадрата» темы стандарта. Одновременно каждому участнику предоставлялось право выступить с сольной импровизацией. Поэтому источником джазового пианизма, наряду с искусством странствующих пианистов эпохи регтайма, был диксиленд. Его стилистика была известна Ч. Кория с раннего возраста. (Его отец играл на трубе в диксилендовых составах, но слушать любил самую разную музыку [2]). Наряду с классиками бибоба — Д. Гиллеспи, Ч. Паркером, Б. Пауэллом — в доме постоянно звучали и «классики» — В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен. К некоторым из этих, запомнившихся с детства имен, Кория будет обращаться в своем творчестве много позже. Достаточно назвать один из его джазинговых проектов, выполненный совместно с Б. МакФеррином, — композицию «*Song For Amadeus*» (которая создана на материале экспозиции *Adagio* — второй части Второй фортепианной сонаты F–Dur В. А. Моцарта).

Как отмечает исследователь Е. Воропаева, в этой композиции «...меняется жанровое “лицо” оригинала, остаются только некоторые общие истоки жанровости (танцевальная основа), существенно модифицируются темброво-артикуляционная сторона за счет введения скет-вокала и синхронной импровизации в вокальной и фортепианной партиях» [3, с. 11].

Класика в ее джазовой адаптации, определяемая термином «джаз-зинг», не является сферой главных интересов Ч. Кория. Однако как джазовый пианист он многое почерпнул из фортепианной фактуры в ее классических репрезентациях. Это относится к остинатной фигуре

«блуждающего баса», истоки которого С. Давыдов видит в старинной практике *basso continuo*, перенятой первыми джазовыми пианистами, в частности, А. Мэтьюзом в пьесе «Ragtime Rag» (1913 г.).

Вопрос о влияниях академического пианизма на стиль Ч. Кория требует отдельного освещения. В рамках не большой статьи можно отметить лишь тот факт, что он включал ресурсы академического инструмента, его фактуры и техники в свой исполнительский арсенал, но делал это в полной соответствии со спецификой фортепиано в джазе. Характеризуя этот «образ» фортепиано, Л. Гаккель подчеркивает его особую природу, значительно отличающуюся от ближайшего ему по времени «романтического» фортепиано [4]. Эти отличия заключаются в приоритете в джазе «реально-безпедальной» техники игры, к которой лишь в отдельных случаях подключается «киллюзорно-педальная». Для Ч. Кория обе эти техники представляют собой некое единство, хотя безпедальность, идущая от ритмического регтайма, все же преобладает. Большинство фортепианных композиций Ч. Кория – ансамблевые (дуэты, трио и т.д.). Его интересуется сам принцип «общения» тембров и фактур фортепиано и других инструментов, включая и такой специфический, «инструментальный скет-вокал», как у Б. Мак-Феррина. В процессе этого «общения-диалога» (полилога) обогащается сам инструмент.

Фортепиано для Ч. Кория — инструмент универсальных возможностей, которые реализуются не только в известной формуле «фортепиано — мини-оркестр», но и в многообразных ансамблевых сочетаниях, вытекающих из природы комби-составов и Биг Бенда, как особых ансамблей и оркестров, где образы инструментов, во-первых, персонифицированы по функциям (каждый из них «знает свое место»), во-вторых, могут меняться в зависимости от художественных задач и исполнительских составов.

Опыт общения Ч. Кория с фортепианной классикой, как это следует из его биографии, был, с одной стороны, не продолжительным, с другой стороны, он оказался, как представляется, решающим в выборе музыкантом основных направлений в области фортепианно-джазовой стилистики. Как и многие джазмены, Ч. Кория в своем образовании был скорее самоучкой; его контакты с академической школой были кратковременными. Известно, что он поступил в пре-

стижний Колумбійський університет, но прозанимався в нем всего месяц. Его интересовала не общая «университетская», а специальное музыкальное образование, которое в США на высшем профессиональном уровне представлено знаменитой Джульярдской школой, куда Ч. Кория поступил, но прозанимался там также не долго — всего два месяца.

Будучи «джазовым энциклопедистом», сам Ч. Кория не неоднократно обращался к вопросам обучения джазовых музыкантов, считая, что оно должно быть сосредоточено в частных школах, возглавляемых признанными лидерами джазового искусства. В числе таких школ — школа Майлса Дэвиса, которую Ч. Кория посещал в конце 1960-х гг., то есть в раннем периоде своего творчества. К этому времени (1960-е гг.), несмотря на юный возраст, Ч. Кория был уже достаточно опытным джазменом-практиком, чтобы понять стиль работы М. Дэвиса, и достаточно открытым, чтобы воспринять его.

В 1960-е гг. Ч. Кория был уже довольно известен в джазовых кругах, в основном, как ансамблист и аккомпаниатор-пианист. Об этом свидетельствуют его совместные проекты с Блю Митчеллом, Херби Мэнном, кубинским перкуссионистом Монго Сантамарией. Он был тогда участником ансамбля Стэна Гетца, аккомпанировал известной джазовой певице Саре Воэн, а также выпустил несколько пластинок как пианист-солист и ансамблист (тогда еще на акустическом фортепиано).

Под влиянием Майлса Дэвиса Ч. Кория вместе с его коллегами, такими, как Х. Хэнкок, Маклафлин, У. Шортер, Де Джонетт, Уильямс, принимает участие в освоении электро-фортепиано, на котором были исполнены композиции из нашумевших тогда альбомов «In A Silent Way» (1969) и «Bitches Brew» (1970). Это был стилистический «гибрит» — джаз-рок, который стал с этого момента одним из ведущих в этой музыкальной сфере. Однако, как отмечают исследователи, в частности, Л. Аускерт [2] и Е. Любяная [8], в представлении таких джазменов, как Ч. Кория, путь джаз-рока не был мейнстримом в дальнейшей эволюции джазового искусства.

В этот период (70-е гг. прошлого века) уже необходимо было позаботиться о сохранении «чистоты» джазового стиля, хотя и в его новом качестве. Иначе была бы утеряна сама основа джазового

музицирования, которая, во-первых, всегда должна быть доступной широкой аудитории, во-вторых, не смотря на новации, импровизационной и ориентированной на исполнителей-профессионалов. Именно к «классу» джазменов-профессионалов и принадлежит Чик Кория, ставший одним из символов «нового джаза».

Основным направлением для Ч. Кория, становится ансамблевый фри-джаз, в котором используется акустические инструменты. Несмотря на подобную стилистику, это были ансамбли достаточно традиционного состава, близкие к стилю «комби» традиционного джаза. Образцом этой составляющей «джазовой энциклопедии» Ч. Кория является организованный им совместно с ударником Барри Альтшулем, басистом Дейвом Холландом и саксофонистом Энтони Брэкстоном квартет под названием «Circle».

Успешные гастроли этого коллектива позволили Ч. Кория получить заказы на сольные фортепианные альбомы, которые он в 1970-е гг. записывает на ведущих студиях Европы. Это уже был совсем иной джаз, в корне отличавшийся от стиля «комби» и основанный на т.н. не аккомпанированной импровизации пианиста, которому предоставлялась полная свобода самовыражения, не регламентированная рамками ансамблевых «риффов». Как отмечает известный джазолог Й. Э. Берент, именно в этих альбомах Ч. Кория представлен прочный «мост» между джазом и классикой: «Кория — это романтик современного джазового фортепиано, не только как пианист, но и как композитор» [13, с. 289]. Это был фортепианный «романтический джаз», в котором, однако, как такового не было джазинга в виде прямого «оджазирования классики». Речь идет о эмоциональной наполненности этих композиций, родственных фортепианным опусам романтиков XIX в. по духу, а не по языковой стилистике, которая у Ч. Кория всегда остается джазовой. Ритмическая экспрессия свинга всегда присутствует в его фортепианных импровизациях, а их фактура из традиционной гармонической (гомофонно-гармонической) превращается в пластово-полифоническую, о чем речь идет в диссертации С. Давыдова [5].

Сольные альбомы Ч. Кория продолжал выпускать и далее, но имеющиеся в них фри-джазовые эксперименты он больше не повторял, возвратившись к импровизация на темы стандарты, или на спе-

циально сочиненные собственные темы в духе стиля бибоп. Одновременно происходил и «возврат» к ансамблевым формам джазового музицирования, что для стиля Ч. Кория означало постоянное обновление запаса интонационных впечатлений, почерпнутых из общения с другими музыкантами и их инструментами (на пример, его дуэтные композиции с вибрафонистом Г. Бертоном, начало которым положил альбом «Crystal Silence») («Хрустальная тишина»).

Параллельно начинается еще один стилевой этап «джазовой энциклопедии» представленной в творчестве Ч. Кория — латино-джаз, представленный в созданной им группе «Return to Forever», куда входили саксофонист Джо Фаррел, басист Стэнли Кларк, а также бразильский семейный дуэт — перкуSSIONИСТ Аирто Морейра и певица Флора Пурим. Это был не собственно «латино-джаз» в том его виде, в котором играл еще Д. Гилеспи, а также сам Ч. Кория в своем раннем творческом периоде. В альбоме «Return To Forever», а также в вышедшем почти сразу же за ним диске «Light As A Feather» представлен фактически особый синтез стилей — латино-джаз-рок. Как отмечалось в прессе того времени, второй из этих дисков не только закрепил достижения первого, но и сделал тему-стандарт Хоакина Родриго «Spain» хитом [2]. Как отмечает далее Л. Аускерн, «...словно удачливый парфюмер, открывший новую формулу духов, Чик начинает экспериментировать над соотношением ее компонентов: латинское приглушается, усиливается влияние рок-музыки» [там же].

Стилистическая переориентация потребовала изменений в ансамблевом составе. Взамен вокально-инструментального ансамбля, как в группе «Return To Forever», Ч. Кория снова возвращается к апробированному составу джаз-квартета, состоящему из ритм-секции (С. Кларк — контрабас, Э. Ди Миола — гитара, Л. Уайт — ударные) и солиста-пианиста. Одновременно внедряется и стилистика рока, что особенно показательно для гитариста Эл Ди Миолы, который с равным успехом пользовался как акустической так и электронной гитарой.

Благодаря альбому «No Mystery» Ч. Кория становится обладателем своей первой премии, а его имя оказывается одним из первых в рейтинге выдающихся клавишников, рядом с такими признанными мастерами, как Эмерсон и Уэйкмен. Отмечая этот факт, а также ту роль, которую в дальнейшей эволюции стиля Ч. Кория сыграла

джазовая певица Гейл Моран, ставшая участницей не только его последующих проектов, но и его женой, следует отметить особую «пестроту» его творческого стиля, обнаруживаемую в 1980 гг.

Благодаря таланту Ч. Кория преодолевает «фрагментарность» и «конгломераты» своего творчества, объединяя подчас несовместимое в новом синтезе.

Одной из вершин стиля среднего периода творчества Ч. Кория (1970 – 1980 гг.), благодаря которой его имя стало известно во всем мире, был альбом «My Spanish Heart», в частности, его главных хит «Armando's Rhumba». Здесь представлена своеобразная энциклопедия латино-джаза в его трактовке Ч. Кория. Общение пианиста с ритмами и мелодикой испанского и латино-американского генезиса существенно повлияло на стилистику его творчества в целом. Латино-джаз стал для Ч. Кория «путеводной нитью» в плане возвращения к демократическим основам джазового искусства. Феноменологические парадигмы фри-джаза, о которых пишет А. Соловьев [11], отходят на второй план, а на первый план выдвигается еще одна традиционная «ветвь» джаза — программный симфо-джаз. В этом стиле, образцом которого было творчество знаменитого Д. Эллингтона, решены симфо-джазовые композиции Ч. Кория сюитного типа (по мотивам кельтского фольклора и по мотивам и по мотивам «Алисы в стране Чудес»). Укажем и на роль кантат, поскольку вокальную партию в них исполняет Г. Морган, голос которой отличается большей близостью к оперному, а не блюзо-джазовому саунду. Партитуры этих сочинений, где в полной мере проявился талант Ч. Кория как композитора и аранжировщика, представлен синтезом симфо-джаз-рока, который на тот момент был в центре внимания музыканта. И еще один стилистический компонент — академическая классика XX в. (неофольклоризма Б. Бартока и И. Стравинского, что отмечалось тогда в прессе [2]).

Одновременно с этим, как всегда у Ч. Кория, происходит возвращение его стиля к джазовому мейнстриму, выраженное через инструментальные ансамбли, в частности, через дуэты разными музыкантами — пианистами Н. Эконом, Ф. Гульд, Х. Хэнкок, флейтистом С. Куялой, вибрафонистом Г. Бертоном. Наиболее показателен здесь дуэт двух пианистов — Ч. Кории и Х. Хэнкока, которые пред-

ставили різнообразные програми — от импровізації на теми-стандарти Дж. Гершвіна до свободних импровізацій, далеких не тільки от рока, але і от джаза такого. Обидва музиканти грали тоді на акустических інструментах, демонструючи мистецтво індивідуальної і дуєтної импровізації, доповняючи одне одного своїми особистими технічними і художніми знахідками. Одночасно з цим виникає і «рецидив» фри-джаза в його з'єднанні з джаз-роком, відображений в варіантах складових «Chick Corea Electric Band» (адресат — більш молода аудиторія) і «Chick Corea Acoustic Band» (адресат — більш старша аудиторія).

Ч. Кория на рубежі 1980-1990 гг. експериментує в області програмної музики, використовуючи для цього ресурси рок-джазових композицій. Він пише навіть особливі літературні сценарії до своїх джаз-роковим сюїтам, наприклад, сюїти «Time Warp» (1995). Але головним стилістическим поворотом творчості Ч. Кория є його співпраця з Боббі Макфренем, підлітним новатором в джаз- і рок-саундах.

Ця співпраця почалася з улюбленої Ч. Кория форми дуєта, в даному випадку, для голосу і фортепіано в альбомі «Play» (1990). Назва цього альбому багатозначно — «ігра» розглядається як одна з форм людської діяльності і як «музикальна гра» — голосом і на інструменті. Свободна импровізація на власні теми, представлена в цьому альбомі обома майстрами, через 6 років отримала форму джазінга в відомому диску «The Mozart Sessions».

Попередньо для власного ознайомлення з стилем В. А. Моцарта, а також для ознайомлення з ним публіки, Ч. Кория виконав в оригіналі з оркестром Saint Paul Chamber Orchestra під керівництвом Б. Макферріна як дирижера два фортепіанні концерти В. А. Моцарта. Ці ж концерти, а також інші твори В. А. Моцарта були виконані Ч. Кория і Б. Макферріном в джазінгових обробках, що, за думкою їх творців, дозволяло перебросити «мост» від музики XVIII в. до XX в. Моцартовські теми і вся їх фактура служать для джазових музикантів не тільки джерелами импровізації в дусі тем-стандартів, але і матеріалом для створення нових акустических, темброво-сонорних конструкцій, дозволя-

ющих увидеть потенциальные возможности реализации этой связи.

С конца 90-х гг. прошлого века в творчестве Ч. Кория намечается период, который мы определяем как ретроспективный. Музыкант старается охватить в своей стилистике не только собственные предыдущие поиски и достижения, но и представить своеобразный комpendиум истории джаза, перебросить «арку» от его мейнстрима к новейшим стилистическим формам. С этой целью Ч. Кория привлекает в состав своих новых проектов молодых джазовых музыкантов – Крисчена Макбрайта (контрабас) и Джошуа Редман (тенор-саксофон), записывает с ними альбом с показательным названием «Remembering Bud Powell» (1997). Это была память Ч. Кория о Бэде Паулле — пианисте-бопере, который вдохновил Ч. Кория на занятия искусством джазового пианизма, показал силу импровизации и удивительного владения техникой игры, сочетавшей академическую и джазовую стороны.

В «нулевые» годы Ч. Кория записывает два сольных альбома — «Oginals» и «Standarts», где показаны «два джаза», соответственно, современный и традиционный. Первый означает фортепианное претворение стиля бибоп с импровизациями на собственные темы и свободной структурой в духе стиля «фьюжн». Второй — это «классические» импровизации на темы-стандарты с соблюдением правил квадрата и продуманной вариационно-фактурной техникой в каждом из «блоков» композиции. Почти одновременно возникают и осуществляются ансамблевые проекты, некоторые из которых продолжают линию ретроспекции, намеченную еще в 1990-е гг. Это, в частности, «мемориальные» альбомы, записанные Ч. Кория в ансамбле с А. Санчесом (ударные) и Джоном Патитуччи (контрабас) («5 trios — 1. Dr. Joe», 2007), Едди Гомесом (контрабас) и Джек Де Джонеттом (ударные) («5 trios — 2. From Miles», 2007). Всего в 2007 г. Ч. Кория выпустил пять «мемориальных» альбомов, где представлены различные стили джаза — эстрадный джаз в стилистике сальсы («5 trios — 4. The Boston Three Party»), джазовый мейнстрим в его современной трактовке («5 trios — 3. Chillin' in Chelan»), соединение французского шансон и джазового блюза («5 trios — 5. Brooklyn, Paris to Cleawate»).

В этот же период, определяемый нами как «джазовая ретроспекция», Ч. Кория создает и альбомы в другой жанровой стилистике,

которая практиковалась им раньше. Например, стиль «фьюжн», апробированный Ч. Кория в 1970-1980 гг., нашел свое отражение в альбоме «Five Pease Band Live» (2009), где стиль классического бигбенда представлен в свободном прочтении в духе коллективной импровизации, с выделением солирующего фортепиано. В альбоме «Duet» (2009) представлен джазо-фортепианный дуэт с японской пианисткой Хироми Уехара. Этот жанр практиковался Ч. Кория и ранее, в ансамблях с Х. Хенхоком, Ф. Гульдодом, Н. Эконом и др.

В 2011 г. возник альбом «Forever», где представлена ретроспекция традиционного джазового трио — фортепиано, контрабас, барабаны. Постоянное возвращение Ч. Кория к этому жанру джазового искусства связано с линией импровизационного мейнстрима, которую музыкант выдерживает и пронесит сквозь различные стилистические эксперименты и синтезы. Джазовое трио, во-первых, дает возможность солисту-пианисту для свободного «маневра» при выборе отрезков и масштабов импровизационных хорусов, во-вторых, обеспечивает гармоническую и контрапунктическую («блуждающий бас») опору в сочетании с ритмической поддержкой (свинг или босанова) ударных. После альбома «Forever» Ч. Кория выпустил еще 10 альбомов, где представлены основные линии-блоки его джазового стиля, а также основные, излюбленные им жанры. Среди них сольный фортепианный альбом «Portraits» (2014), представляющий собой своеобразную джазовую сюиту с портретными характеристиками выдающихся джазменов, с которыми Ч. Кория довелось работать; дуэт с вибрафонистом Гэри Бертоном «Hot House» (2012); фортепианный дуэт «Chick & Makoto: Duets» (2016); ансамбль фортепиано «Two» (2016) банджо, где Ч. Кория играет с Бела Флеком. Не забывает маститый маэстро и о симфоджазе, точнее, о соединении джазового ансамбля и оркестра, о чем свидетельствует созданный им 2012 г. альбом «The Continents: Concerto for Jazz Quintet & Chamber Orchestra». Здесь отражено, судя по замыслу автора, триумфальное шествие джаза по странам и континентам, что соответствует представлению об искусстве джаза, сложившимся на его родине — в США. Джаз в представлении американцев входит в систему национальной академической музыки, а не является частью масс-культуры «третьего» пласта, о чем речь идет в исследовании У. Хичкока [14].

**Выводы.** Творчество Ч. Кория — образец воплощения джазового искусства в его «музыкальном» выражении. Речь идет о том, что можно назвать «джазовой энциклопедией» (Л. Аускерн) в ее распространении на фортепианный джаз периода 1970-х — 2010-х гг. Ведущим представителем этой ветви джаза является Ч. Кория, творчество которого выходит далеко за пределы США и имеет интернациональное значение. В данной статье зафиксированы основные стилистические «линии-блоки» исполнительского стиля Ч. Кория, определяемые через понятия «синтеза» и «конгломерата». Первое из них означает слияние разных стилистик в единый комплекс (например, джаз-рок), а второе — нарочитое сопоставление разных стилистических манер без их специальной синтеза (чередование стилистик традиционного и современного джаза, латино-джаза и джазового мейнстрима, элементов симфо-джаза и джаззинга и др.). Все это в комплексе образует универсальный стиль выдающегося американского джазмена, равновеликого в фортепианной импровизации и композиции, которая на ней основывается.

В творчестве Ч. Кория выделяется, с одной стороны, единая установка на сохранение специфики джаза и его фортепианной «отрасли»; с другой — поиски новых смысловыражений, которые базируются на соединении разных музыкальных пластов и индивидуальных творческих почерков. Ч. Кория, работая с другими мастерами джаза, представляющими другие исполнительские сферы, обогащает свой стиль качеством универсализма, мыслит свой инструмент фортепиано как сольный, ансамблевый, даже квази-оркестровый, используя для этого соответствующую стилистику и жанры джазового искусства. Творчество Ч. Кория является знаковым в системе современной музыки, где пласты музыкально-художественного выражения находятся в своеобразном диффузном состоянии, поэтому его следует изучать не только в специальном контексте фортепианного джаза, но и более широко — как отражение стилистических тенденций в современном музыкальном искусстве, где подчас «соединяется несоединимое».

**Перспективы дальнейшей разработки темы.** Материалы, представленные в статье, лишь отчасти освещают специфику творчества Ч. Кория. Выявленные принципы универсальности, синтеза и конгломерата могут быть положены в основу методики анализа конкретных композиций выдающегося джазмена в аналитическом и ис-

полнительском ключе («Got A Mach?», «Crystal Silence» и др.). Помимо интерпретационной составляющей перспективу представляет также дальнейшее осмысление предложенной периодизации стиля Мастера на основании «синтезов и конгломератов».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1998. С. 79–94.
2. Аускерн Л. Джазовый энциклопедист Чик Кория. Jazz-квадрат. 2007. № 8. С. 10–13.
3. Воропаева О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
6. Денисов Э. Джаз и новая музыка // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 328–335.
7. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
8. Любяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2014. 27 с.
9. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1991. 38 с.
10. Панасье Ю. История подлинного джаза/пер. с фр. Л. А. Никольской. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1978. 128 с.
11. Соловьев А. Парадигмы джаза. Советская музыка. 1990. № 7. С. 45–52.
12. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов: традиции и современность: материалы VII конгресса ММС. М., 1973. С. 289–291.
13. Berendt, J.-E. Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
14. Hitchcock, H. W. Music in the United States: a Historical Introduction. New York, 1960. 463 p.

REFERENCES

1. Adorno T. V. "Kamernaya muzyka" [Chamber music]. In: Izbrannoe: sotsiologiya muzyki [Selectas: the sociology of music]. Moscow; St. Petersburg, 1998, pp. 79-94.
2. Auskern L. "Dzhazovyiy entsiklopedist Chik Koria" [Jazz encyclopedist Chick Corea]. Jazz-kvadrat [Jazz-square], no. 8 (2007): 10-13.
3. Voropaieva O. V. Dzhazinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «tretoho» plastiv u dzhazi: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Jazzing as a form of interaction between academic and "third" strata in jazz]. Kharkiv, 2009. 19 p.
4. Gakkel L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
5. Davydov S. P. Fakturna orhanizatsiia dzhazovoho tvoru (na materialii fortepiannoho mystetstva): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The texture organization of a jazz composition (on the material of piano art)]. Kharkiv, 2015. 20 p.
6. Denisov E. "Dzhaz i novaya muzyka" [Jazz and new music]. In: Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Contemporary music and the problems of evolution of composer's technique]. Moscow, 1986, pp. 328-335.
7. Konen V. Dzh. Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third stratum: new mass genres in the music of XXth century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
8. Lyubyanaya Ye. V. Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Piano in Jazz at the turn of the XXth – XXIth centuries: origins, trends, individualities]. Rostov na Donu, 2014. 27 p.
9. Markova Ye. N. Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The intonation conception of music history]. Kyiv, 1991. 38 p.
10. Panase Yu. Istoriya podlinnogo dzhaza [The history of true jazz] (transl. from French by L. A. Nikolska). 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1978. 128 p.
11. Solovov A. "Paradigmy dzhaza" [The paradigms of jazz]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 7 (1990): 45-52.
12. Shnitke A. Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki [Polystylistic trends of contemporary music]. In: Muzykalnye kultury narodov: traditsii i sovremennost: materialy VII kongressa MMS [Musical cultures of peoples: traditions and modernity]: proceedings of the VII Congress of MMC. Moscow, 1973, pp. 289-291.
13. Berendt, J.-E. Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
14. Hitchcock, H. W. Music in the United States: a Historical Introduction. New York, 1960. 463 p.