**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему: **ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ЕСТРАДИ КІНЦЯ 20 ПОЧАТКУ 21 століття**

Виконала: студентка магістратури

Заочної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво Ладур Тетяна Петрівна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор, професор Трубнікова Л.М.

Рецензент:

Національна шкала: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ \_ Оцінка: \_\_\_

\_ECTS \_\_\_\_\_\_

Голова комісії: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис) (прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2020

**ЗМІСТ**

ВСТУП……………………………………………………………………………….2

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ……………………………5

1.1. Витоки джазової музики: історико-генетичний підхід до проблеми……15

1.2. Джаз як явище сучасної культури та його вплив нарізні види мистецтва………………………………………………………………....………12

1.3. Історіографія дослідження джазу в українській естрадній музиці……..……15

Висновки до розділу 1…………………………………………………………...22

РОЗДІЛ 2. ДЖАЗ У СИНКРЕТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ……………………………………………………...............................23

2.1. Джаз і професійне українське естрадне мистецтво………………… ….23

2.2. Риси джазу в українській естрадній музиці та місце в них джазу……...….31

Висновки до розділу 2…………………………………………………………...39

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ПІСНІ………………………………………………………………39

Висновки до розділу 3……………………………………… ………………...44

Висновки…………………………………………………………………………45

Список використаних джерел ………………………………………………….47

Додатки……………………………………………………………………...……51

**ВСТУП**

**Обгрунтування теми.** Мистецтво джазу є унікальним феноменом, що в своєму розвитку пройшов складний шлях. З’явившись у Новому Орлеані в якості замкненого клубного мистецтва на рубежі ХІХ – ХХ століть, джаз впевнено впродовж кількох десятиліть підкорив собі світ, перетворившись на спосіб і уклад життя європейсько-американського світу. Музика джазу мала визначальний вплив не лише на естраду, а й на академічну музику, кінематограф, балет, літературу, фотографію. У контексті розвитку української естрадної музики вплив джазу вперше став відчутним в епоху Радянського Союзу і, не зважаючи на протистояння офіційних державних кіл цьому «буржуазно-культовому» мистецтву, у всіх напрямах радянської естради відчувалися джазові лейтмотиви та джазова лексика.

Сучасний етап розвитку музичної освіти в Україні, на якому передбачається функціонування спеціалізації «естрадний спів», ставить перед вітчизняними музикознавцями питання про особливості розвитку української естрадної пісні – її витоків, різновидів, музичну лексику й засоби виразності. Зважаючи на те, що джаз має кількадесятилітню традицію життя у вітчизняній естраді, сьогодні необхідно розуміти його вагому складову в ній та органічне поєднання з іншими культурними пластами. Це засвідчує актуальність і доцільність дослідження.

**Стан вивчення проблеми**. Питанням розвитку джазу та української естради присвячено чимало наукових праць. У процесі їхнього вивчення ми поділили на два великі напрями – зарубіжну й вітчизняну історіографію.

У площині зарубіжної історіографії було проаналізовано роботи західноєвропейських і російських науковців, які займалися дослідженням проблем витоків джазової музики, її синкретичного поєднання з іншими видами мистецтв і перетворенням у спосіб життя, вплив джазу на композиторську творчість (О. Берегова, Ф. Бержеро, С. Іконникова, Ю. Кінус, В. Конен, Д. Нізяєв, М. Порцев, У. Сарджент, Н. Суворов, В. Фейертаг, А. Цукер, С. Фількенштейн І. Вессербергер, Д. Саймон, М. Матюхіна та ін.).

У площині вітчизняної історіографії знаходяться праці вчених, які займалися проблемами взаємодії джазу та академічної музики, синкретичним характером джазової музики, еволюцією естрадного українського мистецтва, інструментальним і вокальним джазовим виконавством, питаннями елітарності джазу в культурі постмодернізму, синкретизму фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ століття (В. Конончук, Я. Лензіон, Ю. Лошков, І. Маслюк, Т. Панько, О. Полтавцева, В. Романко, Л. Романюк, З. Рось, С. Сметана та ін.).

Незважаючи на те, що коло праць достатньо обширне, немає таких, де б вирішувалася проблема впливу джазу на розвиток української естради, досліджувалося синкретичне поєднання різних складових в сучасних українських творах. Це й зумовило вибір теми «Вплив джазової музики на українську естраду».

**Мета дослідження** – визначити вплив джазової музики на українську естраду кінця ХХ – початку ХХІ століття..

Відповідно до мети було сформовано **завдання** дослідження:

1. З’ясувати стан дослідженості проблеми джазу в українській естраді в науковій літературі.
2. На основі аналізу літератури висвітлити витоки джазової музики.
3. Розкрити вплив феномену джазу на різні види мистецтва.
4. Виявити вплив джазу на професійне музичне мистецтво.
5. Визначити місце джазу в українській музичній естраді.
6. Здійснити виконавський аналіз сучасної джазової пісні.

**Об’єкт дослідження** – українська музична естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – Джазове мистецтво як складова української музичної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття..

**Наукова новизна дослідженн**я. *Вперше* була зроблена спроба виділити синкретичні пласти культур в українській естраді та визначити в ній місце і роль джазу;

*уточнено* рівні систематизаціїпроблеми джазу в українській музичній естрадівпраці зарубіжних і вітчизняний учених;

*набуло подальшого розвитку* уявлення про джаз як культурний феномен, що визначав стиль життя західної цивілізації у ХХ – початку ХХІ століть; здійснено змістовно-порівняльний аналіз музичної мови джазу та українського фольклору.

**Методи дослідження**: Для досягнення мети та розв’язання завдань роботи застосовано такі методи: *порівняльний* – для виявлення особливостей впливу джазової музики на українську естраду; *ретроспективний*, що сприяє дослідженню такого явища, джаз від попередньої епохи й до того моменту,коли його прояви стали помітними в інших видах мистецтва; *персоналізації*, що забезпечує розкриття внеску майстрів джазу в світову культуру; *реконструкції* – для відтворення подій культурно-мистецького процесу, що розгортаються в просторі та часі в межах предмету дослідження; *джерелознавчий* – який сприяв роботі з музичними та літературними джерелами, їхнім відбором і систематизацією; *структурно-функціональний* – для відтворення субкультур у сучасній українській естраді, в курсі «Зарубіжна література», спеціальність «Естрадний спів».

**Практичне значення дослідження.** Матеріали магістерської роботи можуть бути використаними на заняттях із музичної літератури в початкових мистецьких закладах, у підготовці викладача до роботи над джазовим твором з дитячим хором, для доповідей на конференціях і симпозіумах.

**Апробація результатів дослідження**. Основні положення дисертації доповідалися й обговорювалися на Міжнародній науково-практичній конференції «Культура та інформаційне суспільство» (18-19 квітня 2019 р.) , в збірнику матеріалів якої були опубліковані тези «Вплив джазової музики на українську естраду».

**Структура дослідження.** Магістерська робота складається зі вступу, 3 розділів, 6 підрозділів, висновків, списку джерел і літератури (53 найменування). Загальний обсяг роботи складає 49 сторінок, обсяг основного тексту – 53 сторінки.

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. Витоки джазової музики: історико-генетичний підхід до проблеми**

Походження джазу навіть у наш час є досить складною і полемічною проблемою. Сучасні музикознавці й мистецтвознавці не можуть прийти до єдиної думки щодо витоків джазової музики. Тому и застосуємо історико-генетичний підхід щодо розкриття цієї проблеми, що дозволяє порівняти джерела та критично відібрати з них найдоцільніші судження.

Суперечки про історичні витоки джазу ведуться давно, незважаючи на практично пануючу думку, що вперше джаз стали виконувати в Новому Орлеані й саме там з'явилися перші найвизначніші виконавці цього вокально-інструментального напряму. Можна впевнено стверджувати, що джаз виник як звична музика для чорношкірої аудиторії, але записали перші джазові композиції безумовно білі виконавці [14, c. 87].

Не можна сказати, що джаз еволюціонував у те, що він представляє сьогодні собою, з одного музичного стилю. Його походження приписують Новому Орлеану тому, що саме там наприкінці XIX століття панувала унікальна різноманітність стилів: французькі танці, успадковані від французів-креолів – засновників Нового Орлеана, мотиви "білого фолка", завезеного емігрантами зі Старого Світу, який й сьогодні можна почути в південних штатах (до речі, окремі музикознавці стверджують, що базова форма джазу – 12 тактовий блюз – походить від народних шотландських мелодій). Випробував він і вплив музики духових оркестрів, без яких у Новому Орлеані не обходилися ні одні похорони. Усі ці елементи впливу білого населення південних штатів Америки увібрав у себе музичний світ афроамериканців.

Тому ми розглянемо низку складових, що увійшли у процеси становлення того мистецького явище, яке ми сьогодні називаємо джазом:

*Африканський вплив*. Ціла низка особливостей музики «чорних рабів» очевидний навіть для неспеціалістів. Одна з них – емоційна насиченість музичної культури чорношкірого населення: наприклад, лейтмотивом церковної пісні є надія на життя після смерті, що принесе довгоочікуване полегшення від моторошних умов існування на рабовласницькому Півдні. Інший аспект – значення африканських музичних традицій, які беруть свій початок ще від первісного ладу в Африці. Імовірно, африканська спадщина зіграла роль у тяжінні джазу до пентатоніки – до гами з п'яти нот, де відмінність між мажорними й мінорними терціями досить умовно. Тим же африканським впливом можна пояснити й вільнішу пульсацію та ритм, хоча в той же час жоден із музичних стилів Європи не надавав їм великого значення [14, c. 88].

Про складність «музики чорних» свідчать фортепіанні композиції в стилі "регтайм", особливістю якого був рваний на англійській "ragged"), нерівний ритм ("time"). Мода на регтайм виникла на початку XX століття, проте шанувальників цього напрямку чимало й сьогодні. Одним з найбільших авторів рэгтайма був Скотт Джоплін (1868-1917), чиї п'єси популярні й сьогодні. Його чудові мелодії й вражаючий ритм спиралися на ту ж музичну традицію, з якої виріс джаз.

*Соціальні передумови* *виникнення джазу*. У Новому Орлеані в чорношкірих жителів було чимало можливостей виконувати, відбирати й винаходити нові стилі. Щорічне святкування «масниці» супроводжувалося сплеском народної творчості. У 1898 році відкрився квартал червоних ліхтарів Сторивілль, де завжди були потрібні музиканти. Регулярно влаштовувалися танці, щоб розважати численних відвідувачів порту, а крім того, існувала ціла низка звичаїв, що були неможливі без музики. Наприклад, похоронну процесію обов'язково супроводжував оркестр, що відіграв жалобні марші по дорозі на цвинтар, а по дорозі назад – легкі мелодії.

Утім, в остаточному підсумку всі суперечки про походження джазу не такі вже й важливі, головне – це люди-творці, які зуміли об'єднати всі впливи в єдиний значний музичний стиль. Про них нам відомо небагато, за винятком корнетиста Бадді Болдена (1877-1931 рр.) і сурмача Фредді Кеппарда (1890-1933 рр.), легендарних музикантів, які майстерно володіли інструментами [16, c. 149].

Створену ними музику виконувала група виконавців на інструментах, що найбільше підходили для такого оркестру, котрий є рухливий: контрабас (часто – чуба), банджо або гітара й барабан, що й вів мелодію духової групи – труба, тромбон і кларнет.

Це звучання набуло найбільшої популярності й завоювало безліч послідовників і шанувальників. Саме така музика потрібна була людям – під неї можна було потанцювати, її приємно було слухати. Гармонія була дуже простою, але використання блюзовых нот (перехід на мінорні терції там, де класична західна традиція вимагає використання мажорних) надавало їй привабливої новизни, а ритм нікого не залишав байдужим.

*Ставлення до джазу на межі ХІХ – ХХ століть*. До 1911 року в Новому Орлеані оформився загальновизнаний стиль, у якім значну роль відіграли як «чорні», так і «білі» музиканти, і який можна було виконувати в різних інструментальних аранжуваннях. Цей стиль стали називати словом «джаз» (jazz, іноді jass), ймовірно, у силу легкої манери гри, відсутності нотного запису й асоціацій із музикантами зі Сторивілля. Незважаючи на найвищу майстерність багатьох виконавців, це була популярна легка музика без претензій на щось більше, ніж проста розвага. Головною фігурою новоорлеанского джазу того часу став сурмач Джо "Кинг" Оливер (1865-1938 рр.).

*Вихід джазу у світову музичну спільноту*. Перший джазовий запис з'явився в 1917 році у виконанні Ніка Ла Рокка (1889-1961 рр.). Після запису нотами в лютому 1917 року п'єс "Livery Stable Blues" і "Dixieland Jass Band One-Step", його оркестр "Original Dixieland Jass Band" придбав всесвітню популярність. Через кілька місяців про нову музику довідалася і Європа, більше того, джаз заволодів розумами навіть професійних класичних музикантів. Диригент Эрнст Ансермет згадує про той захват, який викликала в нього гра Сіднея Бекета (1897-1959 рр.), що гастролював у Європі в 1919 році [21].

*Потреба у професійних кадрах*. В 1917 р. відбулася ще одна знаменна подія в історії джазу. Стурбоване тим, що військові моряки приділяють клубам Сторивилля більше часу й сил, чому бойовій підготовці, командування ВМФ США добилося закриття розважальних закладів, внаслідок чого багато музикантів залишилися без роботи. Утім, пошуки кращих нових місць тривали недовго – так, наприклад, на пароплавах, що курсували по Міссісіпі, вакансій для музикантів було достатньо. Окремі музиканти осіли в Чикаго, який незабаром став центром творчої діяльності колишніх новоорлеанських джазистів.

У 20-ті ХХ століття роки джаз стрімко розвивається, стає експресивнішим. Узявши свої витоки з новоорлеанської традиції, музиканти збиралися в ансамблі, що виступали вже в постійному складі. Особливу роль у цьому зіграв Джеллі Ролл Мортон (1890-1941 рр.), який чимало зусиль приклав до того, щоб його джаз-бенд нарешті став згуртованим і самобутнім колективом. Мабуть, найважливішим нововведенням 20-х років був розвиток сольної імпровізації, саме вона стала найважливішим компонентом джазової експресії. Багато музикантів внесли свою лепту, але найпомітнішою фігурою став, безумовно, Луи Армстронг (1900-1971 рр.). Замолоду йому довелось провести кілька років у притулку для «кольорових» безпритульників за стрілянину в громадському місці. Там він навчився професійно грати на кларнеті, і незабаром став виступати на професійній сцені. Якийсь час він був солістом в оркестрі Кинга Олівера в Чикаго, але в середині 20-х років зібрав свій ансамбль, який називався "Hot Five", а пізніше – "Hot Seven".

Майстерно використовуючи ритмічну гнучкість джазу, Армстронг створював унікальні за силою впливу здобутки. Крім тих речей, які в середині 20-х років він записав зі своїми групами, що виступали в новоорлеанському стилі, в 1928 році музикант випустив кілька пластинок із піаністом Эрлом Хайнсом (1903-1983 рр.). Ця музика не залишила байдужим жодного слухача. В одній з п'єс – "West End Blues" – звучала сольна партія, що настільки заворожувала, що, здавалося, начебто час зупинявся.

Крім Армстронга було чимало й інших яскравих індивідуальностей, завдяки яким стилістика джазу стала все експресивнішою. Представником вишуканого новоорлеанського стилю був Сідней Бекет, що волів сопрано-ссаксофоном. Цей інструмент був більше розповсюдженим у той час, ніж кларнет. У ніжній і ліричній, але аж ніяк не менше виразній манері грав великий сурмач і кларнетист Бікс Бейдербек (1903-1931 рр.).

Ще одне нововведення, за допомогою якого "зоряні" солісти джазу намагалися підсилити виразність своєї музики, полягало в розширенні музичної фразеології. У контексті джазу це означало пошук нових, несподіваніших гармоній, чому не відповідали досить прості традиційні акорди новоорлеанскої школи [10, c. 16].

Лідером цього руху був Коулман Хокінс (1904-1969 рр.). Він грав на тенор-саксофоні – головному інструментові будь-якого оркестру, що був одним із головних, але звучав проте, занадто важкувато, щоб вписатися в легкий ритм новоорлеанського стилю. У джаз-бендах частіше використовували його "молодших братів" тенори – альт і сопрано. Поте Хокінс винайшов спосіб гри, заснований на здатності тенора легко передавати арпеджовані акорди, тобто швидко чергувати ноти замість того, щоб грати кілька нот одночасно. Ця техніка розкрила найбагатший потенціал для пошуку нового звучання. Експе-риментуючи зі звуком тенор-саксофона в пошуках потрібного йому звучання, Хокінс ішов по шляху, уторованому джазистами ще з 90-х років XIX ст.

*Нововведення 30-х років ХХ століття*. Для 30-х років XX століття характерний наполегливий пошук нових форм музичного самовираження, що відобразив прагнення багатьох популярних виконавців винайти власне "фірмове" звучання. Стали з'являтися нові інструменти – наприклад, ударна установка як курйозний гібрид усіх інструментів оркестру, що спрямовує рух музики [26, c. 111].

Проте деякі майстри виконували джаз на інструментах, не властивих цьому стилю: Джо Венуті (1903-1978 рр.) – на скрипці, Ред Норво – на ксилофоні й віброфоні, а багато винаходили своє унікальне звучання на духових інструментах. Такий творчий пошук відбувався на тлі тенденції до укрупнення джазових ансамблів. Одним із перших традиційні інструментальні рамки спробував розширити аранжирувальник Флетчер Хендерсон (1897-1952 рр.). Окремим музикантам, як, наприклад, "Дюку" Еллінгтону (1899-1974 рр.), який керував у 20-х роках декількома оркестрами Нью-Йорка, вдавалося знайти досить митецькі методи керування більшими оркестрами.

Чудовий талант Еллінгтона полягав не лише в його унікальних здатностях музичного стиліста й виконавця сольних партій, але й в умінні додати своєму ансамблю неповторний музичний колорит. Ще на ранніх етапах своєї діяльності він чудово використовував майстерне вміння Баббера Майлі (1903-1932 рр.) варіювати сурдини, і віртуозну гру на тромбоні "Трикі" Сема Нантона (1904-1946 рр.). Протягом 30-х років Еллінгтон виробляв унікальне звучання свого оркестру, а в 40-х успішно гастролював із ним по всій Америці.

Тріумф " бігнбендiв". В 30х роках важливим елементом джазу стають "бигебенди", тобто більші оркестри, що володіють об'ємним і поліфонічним звуком. У музичному плані найбільш помітним колективом після оркестру Еллінгтона був ансамбль Вільяма "Каунта" Бейси (1904-1984 рр.). Його техніка гри й аранжування відпрацьовувалися в Канзасан-Сіті, де був популярний легкий, витончений свінг. Групи інструментів відіграли повторювані ритміко-мелодійні елементи ("рифи") або по черзі, або акомпануючи сольної партії [34, c. 300].

Проте найуспішнішими комерційно виявилися оркестри під керуванням білих музикантів, як, наприклад, ансамбль Бенні Гудмена (1909-1986 рр.), що виконували джаз у стилі "свінг", білі бигенбенди іноді дотримувалися традиційних елементів джазової експресії (Бенні Гудмен), а часом схилялися до більш м'якої варіації (Гленн Міллер (1904-1944 рр.)).

*Широкий вихід джазу на європейський контин*ент. У 30-ті роки армія адептів джазу була величезною. Деякі виконавці намагалися зберегти чиказьку школу джазу зразка 20-х років, інші відправлялися освоювати нові музичні простори за кордон. Наприклад, Коулман Хокинс із 1934 по 1939 рік працював у Європі, де користувався величезною популярністю та зробив багато записів разом із визначним бельгійським гітаристом циганського походження Джанго Рейнхардтом, автором унікального стилю, що мав безліч послідовників. В Україні джаз почав поширюватися в 30-40-роки в дуже складних для нього умовах.

До кінця 1930-х років джаз як і раніше вважався "клубною" музикою, що не мала великого комерційного потенціалу. Проте, він породив безліч геніальних музикантів, чиї імена вписані в музичну скарбницю XX століття. Виступу таких великих виконавців, як Біллі Холідей (1915-1959 рр.), особливо під акомпанемент музикантів калібру Лестера Янга, - це не лише музичний шедевр, але й прониклива розповідь про долю «кольорових» у тодішньому расистському й сегригованому американському суспільстві, здатний зворушити саме черстве серце. Тому не дивно, що любов багатьох музикантів і співаків до джазу зробила цей стиль міжнародною музичною мовою музикантів [24].

Таким чином, використовуючи герменевтичний підхід до проблеми походження джазової музики, ми можемо прийти до наступного висновку, що джаз є мистецтвом, яке має кілька витоків: по-перше, це традиційна африкансько-обрядова й релігійна музика, по-друге, "білий фолк", завезеного емігрантів зі Старого Світу, по-третє, танці французів-креолів, по-четверте, значну роль відіграли й музичні вплетіння індіанського фольклору, по-п’яте, ірландські ритмічні награні. І нарешті, це оброки й нововведення професійних джазових музикантів 20-30-х років ХХ століття, які перетворили джаз із «клубового» в професійне мистецтво.

**1.2.  Джаз як явище сучасної культури та його вплив на різні види мистецтва**

Джаз у культурному просторі XX століття розвивався в двох напрямах. Перший розвивалося в руслі комерційної індустрії розваг, усередині якої джаз існує і сьогодні; другий напрям – як самостійне мистецтво, незалежне від комерційної популярної музики. Ці два напрями дозволили визначити шлях розвитку джазу від явища масової культури до елітарного мистецтва.

Проте навіть як самостійний феномен джаз мав достатньо сильний уплив на інші види мистецтва, бо на початку епохи модернізму від задавав загальний тон кінематографу, естраді, живопису й навіть академічній музиці.

У нашому дослідженні значна увага в дослідженні приділена взаємопроникненню і взаємовпливу джазу та інших видів мистецтв, таких, як академічна музика, література, мистецтво джазового плакату й дизайну конвертів, фотографія, кінематограф. Симбіоз танцю і джазу призвів до виникнення степу, джаз-танцю, і вплинув на танцювальне мистецтво XX століття. Джаз став основою нових форм в мистецтві – мюзиклу, кіномюзиклу, музичного фільму, фільму-ревю, шоу-програм [47, c. 5].

Джаз перших десятиліть XX століття активно впроваджувався в інші види мистецтва (живопис, літературу, академічну музику, хореографію) і в усі сфери соціального життя. Вплив джазу не оминуло:

– академічну музику. «Дитя йчари» М. Равеля, його фортепіанні концерти, «Створення світу» Д. Мійо, «Історія солдата», «Регтайм для одинадцяти інструментів» І. Стравінського, «Джонні награє» Е. Кшенека, музика К. Вайля для постановок Б. Брехта у всіх цих творах відчувається вплив джазу;

- літературу. Так у 1938 році була опублікована новела про джаз «Юнак із трубою» («Young Man With a Horn») Дороті Бейкер. Активними, бурхливими, творчими пристрастями були наповнені твори поетів і письменників епохи «Гарлемського Відродження», що виявило нових авторів. Одним із пізніх творів про джаз є роман Джека Керуока «На дорозі», написаний в дусі прохолодного джазу. Найсильніший вплив джазу проявилося серед негритянських літераторів. Віршовані твори Л. Хьюза нагадують тексти блюзових пісень. Мистецтво джазового плакату і дизайн конвертів платівок розвивалися разом з цією музикою. В культуру впроваджувалося нове музичне мистецтво і новий живопис, адже часто на лицьовій частині конверта містилося абстрактно-стилізоване зображення складу музикантів або робота сучасного художника.

– фотографію, адже величезна кількість інформації про джаз зберігається в світовому фото-архіві: портрети, моменти гри, реакція глядачів, музиканти поза сценою.

– кінематограф, де все розпочалася 6 жовтня 1927 року зі виходу першого музичного звукового фільму «Співак джазу». І далі, в 30-ті роки виходять кінофільми за участю виконавиці блюзів Б. Сміт, оркестрів Ф. Хендерсона, Д. Еллінгтона, Б. Гудмена, Д. Крупи, Т. Дорсі, К. Келлоуея і багатьох інших. Протягом воєнних років (в 40-ті роки) біг-бенди Г. Міллера і Д. Дорсі залучалися до зйомок фільмів для підйому бойового духу військовослужбовців. танці, які нерозривні в творчому з-розвитку з джазом, особливо в період 30-х років. У середині 30-х років термін «джаз-танець» позначає різні види танців під свінгову музику. Артисти розкрили широкі можливості сценічного танцю, демонструючи акробатичні фігури і «човгання» ногами (або чечотку) [47, c. 7].

Період 1930-1940-ті роки, названий «Золотим століттям степу», представив глядачам цілу плеяду талановитих джазових танцюристів. Популярність степу значно зростає, танець переходить на кіноекрани. Нове покоління майстрів чечітки зросла на боперовскіх ритмах. Поступово сформувався хореографічний образ джазу. Майстри чечітки витонченою артистичністю, блискучим професіоналізмом виховували і прищеплювали смак глядачам. Танцювальні групи пластикою, акробатикою і новаторськими знахідками формували майбутню хореографію, тісно пов'язану з джазом, яка прекрасно вписувалася в енергійний свінг [51, c. 98].

Джаз є невід'ємною складовою сучасної культури і його умовно можна уявити, саме він складається із рівнів. Самий верхній рівень – це музичне мистецтво істинного джазу і його творіння, гібридний джаз і похідні комерційної музики, створюваної під впливом джазу. Це нове музичне мистецтво органічно вписалося в мозаїчне панно культури, надавши вплив і на інші види мистецтва. Окремий рівень займають «творці джазу» - композитори, інструменталісти, вокалісти, аранжувальники і шанувальники та цінителі цього мистецтва. Між ними існують налагоджені зв'язки і відносини, в основі яких знаходиться музична творчість, пошуки, досягнення.

Внутрішні зв'язки виконавців, які грають в ансамблях, оркестрах, комбо, засновані на тонкому взаєморозуміння, єдності ритміки, почуттів. Джаз – це спосіб життя. До «нижньому» рівню світу джазу ми відносимо його особливу субкультуру, заховану в складних взаємозв'язках музикантів і «навколоджазової» публіки. Різноманітні форми умовного «нижнього» рівня цього мистецтва або цілком належать джазу, або є частиною модних молодіжних субкультур (хіпстера, зутіс, тедді-бойз, карибського стилю та ін.) Досить вузьке привілейований «стан» джазових музикантів, все-таки, є інтернаціональним братством, спільнотою людей, об'єднаних єдиною естетикою джазової музики і спілкування.

Найсильніший уплив джазове мистецтво мало на естрадну музику. У ці часи навіть з’являється такий професійний термін як «джазово-естрадний» спів і спеціалізація «джазово-естрадне мистецтво», що є підтвердженням практичного злиття цих жанрів для надання освітніх послуг майбутнім співакам-професіоналам.

Аналіз всього окресленого нами вище дозволив зробити висновок про те, що джаз еволюціонував упродовж XX століття, накладаючи відбиток на весь культурний простір, і в першу чергу на живопис, кінематограф, поезію, академічний вокал, фотографію, естраду, музичну освіту. Тобто, джаз, певною мірою, ми можемо вважати укладом європейського життя.

**1.3. Історіографія дослідження джазу в українській естрадній музиці**

Історично так склалося, що те, що ми сьогодні виявляємо компоненти джазу в українській естраді, було обумовлене стилем життя Європи ХХ століття. Для нашого дослідження ми обрали зокрема той період (друга половина ХХ – початок ХХІ століття), коли а радянську епоху на джаз упливали чинники ідеологічної системи Радянського Союзу. І все-одно елементи джазу сюди проникали. У добу вільної України, коли навчання джазовому співу набрало професійного вигляду, у накладах середньої і вищої мистецької освіти студенти стали проходити академічний вокал, що підняло їхнє виконання на принципово новий рівень. Отже, джазово-естрадне мистецтво детального аналізу своїх витоків.

До сьогодення відшліфовувалася вітчизняна традиція теперішнього часу склалася певна традиція у дослідженні естрадно-джазового співу, що містить стилістику джазової музики означеного періоду. Підгрунттям для нашої праці послужив матеріал, із таких галузей науки, як культурологія, мистецтвознавство, соціологія, музикознавство, а також дослідження багаточинникового характеру, який висвітлює історіографію питання.

Ми класифікували досліджені праці на два великі напрями – зарубіжний і вітчизняний, що дає можливість порівняти думку західноєвропейських і російських науковців з вітчизняною думкою.

*Зарубіжний напрям*. Важливими для вивчення виявилися праці російських учених - С. Іконникової з історії культури і перспективи майбутнього розвитку культури [5]; В. Большакова про зміни в змістовому наповненні джазу, його розвитку, про його культурні цінності; В. Лелеко, що присвячені естетиці та культурі джазу в повсякденному житті [14], Н. Суворова про елітарну і масову свідомості, про джазову культуру постмодернізму, Г. Скотнікова про художні стилі та культурну спадкоємність естради пострадянського простору від джазу [40; 38].

У працях зарубіжних вчених Дж. Ньютона, С. Фінкельстайн, Фр. Бержеро розглядаються проблеми наступності поколінь, особливості різних субкультур, відмінних від загальної культури суспільства, розвитку та становлення нової естради та її безпосереднього зв’язку з джазом у світовій культурі [51; 26; 2].

Основні етапи розвитку джазу періодів 20-30-х років і 40-50-х рр. досліджені Дж. Е. Хассе і подальше детальніше вивчення творчого процесу в становленні джазу було здійснено Дж. Саймоном, Д. Кларком [34]. Досить значними для осмислення «ери свінгу» і модерн-джазу стали публікації Дж. Хеммонд, B. Конeнa, Фейертага в періодичних виданнях 30-40-х років: журналах «Метроном» і «Даун-біт» [11; 124 46].

Проблемам джазової імпровізації та імпровізації в сучасній естраді, присвячені роботи І. Бриля, Ю. Чугунова, які були опубліковані наприкінці XX століття. Починаючи з 1990-х років було захищено понад 20 дисертаційних досліджень, присвячених джазовій музиці. Були досліджені проблеми музичної мови Д. Брубека (А. Галицький), імпровізація і композиція в джазі (Ю. Кінус), теоретичні проблеми стилю в джазовій музиці (О. Коваленко), феномен імпровізації в джазі (Д. Лівшиць) [16]; вплив джазу на професійну композиторську творчість естрадних композиторів Західної Європи XX століття (М. Матюхіна) [22].

В одному з фундаментальних довідкових видань «Оксфордська енциклопедія джазу» (2000 р.) дається докладний опис всіх історичних періодів джазу, стилів, напрямів, творчість інструменталістів, вокалістів, висвітлено особливості джазової сцени, поширення джазу в різних країнах [51]. Низка розділів в «Оксфордської енциклопедії джазу» присвячена джазу 20-30-х років, і далі 40-50-х років. У той же час 30-40-і роки, представлені недостатньо: так, наприклад, відсутні порівняльні характеристики джазових інструменталістів цього періоду.

*Вітчизняний напрям.* Проблема з елементами джазу в українській поп-музиці не була системним явищем. Лише на початку ХХ століття. В. Романко, автор дисертації про розвиток джазу в нашій країні [31, с. 21], визначив стан джазу в структурі системи національної культури як одне з основоположних питань, що потребують вирішення. уточнення й осмислення. Ця актуальність обумовлена тим, що саме визначення системних особливостей джазу дозволяє оптимально відобразити роль і місце джазу в контексті обраного нами етапу музичної культури України (друга половина XX – початок XXI століття).

У наукових статтях, що ґрунтується на вивченні сучасного українського естрадного співу в контексті історичних дискурсів [8; 13; 15; 30; 35] і визначення жанрової стилістики українського розмаїття [28; 32; 33; 39], джаз не розглядали в якості систематичної складової українського мистецтва [48, с.133].

Чимало праць присвячено проблемі становлення джазового виконавства. У тому рахунку Д. Нізяєв показує приклад гармонії е - f1 – a2 – c3, яка в навчальній гармонії класифікується як великий endecimacord з пропущеними третьоє і п’ятою ступенями», а в джазі вона розуміється як акорд фа можор з басом соль, що викликає подібні й наступні поривання до імпровізації, особливості процесу відтворення джазового тексту, коли« немає часу для тривалої переробки», тому використовуються короткі замітки, які «показують лише приналежність акорду до певного класу, і остаточний дизайн, включаючи прохідні тони» , що «виробляються безпосередньо під час презентації. Таким чином, специфічні особливості джазових елементів в естраді проявляються на акордовому рівні [48, с. 135].

Дж. Коллиер [10, стр. 97], аналізуючи формування джазу в українській естраді, виявив такі особливості джазової гармонії, як широке використання септ і неузгодженості між ними, а також домінування різного роду повторень, і В. Сарджент [36, с. 125, 131] вказував, що джаз характеризується тенденцією не лише до звичайного використання понижених III і VII ступенів на основному звукоряді, але також до порушень в області між природними і зменшеними гармоніями; застосовуючи певний тип послідовності акордів - «гармонії оперування» [11, с. 254] підкреслює специфіку «підірваного» тону як характерної риси джазової мелодії, і Дж. Коллиер [10, с. 95-96] в цьому контексті виділяв посилання на так звані. блюзові тони. Отже ці науковці виявили особливості українського естрадного ритму, зокрема створення напруги і розрядки тільки за допомогою ритму як одного з основоположних чинників музичної структури і визначальне значення синкоп [36, с. 191], періодичних порушень, безперервно зміщення акценту і застосування багатовекторної поліметрії [11, с. 246, 343] і перехресних ритмів [10, с. 19; 11, стр. 246], порівнюючи або протиставляючи двосторонні і тристоронні позиції [10, стр. 19], 3-х і 4-хдольного ритму [36, с. 58-59] тощо

Особливості джазових елементів проявляються в українській естраді на етапі групового відтворення музичноїгармонії. У цей період систематично розвивається джазовий оркестр з його різновидами в галузі інструментування. У середині 1960-х років для естрадних оркестрів і ансамблів в СРСР були видані посібники, де окремий розділ був присвячений особливостям естрадно-джазового виконання. Укладники матеріалу відзначають, що однією з найбільш яскравих особливостей джазової аранжування є та гармонізація, що полягала в частому використанні записів, септакордів всіх різновидів та їхніх чередувань і послідовностей хроматичних акордів, однієї зі зразкових технологій української естрадної гармонії [48, 136]. Беручи за основу ритмічну структуру з численними синкопами, пунктирами, полімертією, автори-науковці намагалися пояснити принцип свінгу: в процесі виконання непритомності і точкового ритму в деякій мірі згладжується різкі переходи від одного звуку до іншого тощо [15, с. 177].

Поява в нашій країні навчальної професійної системи для естрадних артистів в наприкінці ХХ століття стимулює теоретичне розуміння специфіки естрадного співу. Так, В. Конончук зазначав, що естрадна освіта в Київських музичних школах спочатку базуваласяна поєднанні засвоєння естрадних виконавських навичок на практичних заняттях, імпровізацією в джазовому ансамблі з вивченням елементарної теорії музики.

При характеристиці на початку XXI століття варіантів інтерпретації цього естрадного напряму В. Романко припустив, що характеристика відомого російського популяризатора В. Фейертага [46], що визначає його як «жанр професійної поп-музики», котрий має свою специфічну класифікацію, жанрові характеристики, є більше доречно [31, с. 7], тобто тут прослідковується системність. Обгрунтування цієї точки зору можливо в процесі порівняння характеристик української естради та джазу з систематичним зображенням вітчизняної естрадної сцени як засобу и відтворення національної традиції, що з плином часу відхилилася від українського фольклору. Таке бачення запропонував український дослідник Ю. Лошковна початку ХХ ст.

Ю. Лошков [17, с. 15] визначає «професійну різноманітність» як форму художньої творчості, засновану на застосуванні певної «системи норм культурної традиції», що формується в процесі еволюції професійного музичного навчання та діяльності. У той же час українська сцена, поряд із фольклором, є однією з двох складових музичної творчості в цілому. Визначаючи естраду та її різноманітність жанрів як систему художнього мислення, дослідник-науковець Г. Головінський [4, с. 49] виявив основні критерії визначення спільного та відмінного: подібні вектори орієнтації на духовні потреби суспільства; 2) різні структурні компоненти («семантика мови у професійній європейській музиці», «виразні засоби» тощо) [48, с. 139].

Це пов'язано зі специфікою становлення і розвитку джазу в Україні. Таким чином, за словами дослідниці В. Тормахова, українська естрада сформувалася в умовах Радянського Союзу, відповідно до реалій того часу. Протягом першої третини ХХ століття весь радянський джаз зосередився на кращих американських і європейських досягнення в різних стилях джазу, використовуючи досвід видатних джазових музикантів з затримкою на 20-30 років. Це сталося через відсутність спеціальної освіти й відносно невеликої кількості друкованого музичного матеріалу (особливо професійних партитур для великих джазових оркестрів). У середині двадцятого століття вперше українські естрадні співаки почали застосовувати національний фольклор, але це не було звичайним явищем. Тільки в останній третині двадцятого століття українська естрада зазнала деяких якісних змін завдяки її поєднанню з національним фольклором і джазом.

З огляду на особливості розвитку поп-музики 1960-х рр. На сьогоднішній день дослідниця В. Тормахова зазначає, що протягом свого становлення і розвитку українська поп-музика подолала два важливих етапи: виникнення джазу і рок-н-ролу під впливом Заходу (в 1960-і роки) і формування більш мирного мистецтво (в середині 1980-х). Створення рок-клубів і організація музичних фестивалів в Києві, Львові та інших містах країни відіграли значну роль у формуванні української сцени [44, с. 12]. Як і в роки становлення й розвитку, так і в наш час, українська поп-музика має два основних напрямки: імітація західних традицій і створення власних музичних напрямків на основі фольклору.

За словами Д. Житомирського, особливості сучасної поп-музики в Україні проявляються у специфіці сучасного естрадного мистецтва. Дотаких належать: 1) орієнтування на хітові стандарти, що виражаються в мелодії, гармонії, структурі, інструментальній композиції, аранжуванні і способі виконання українськихестрадних пісень; 2) потяг до синтезу різних стилів (наприклад, входження джазових стилів в рок, року – в українську естраду); 3) формування нових стильових тенденцій на основі поєднання кількох старих (зазвичай на основі їх ритмічних функцій); 4) повернення до джазового стилю народів світу (найпоширеніше в стилі світової музики), 6) розповсюджене використання електронних інструментів і сучасних комп'ютерних програм для експериментами зі звуком, що призводить до різних вражаючих комбінацій, електронної обробки на звучання вокаліста. У цілому тенденції подальшого розвитку української естрадної музики полягають в посиленні джазової та національної специфіки з виходом на світовий музичний рівень виконання.

Таким чином, не зважаючи на достатнє коло праць, охарактеризованих вище, які торкаються різних аспектів феномену джазу та його впливу на інші види мистецтва й світову культуру в цілому, практично немає досліджень, присвячених культурологічному аналізу впливу джазу на українську естраду в контексті сучасної епохи та естрадного виконавства, а також виявленню складових субкультур в українській естраді.

**Висновки до розділу 1.**

Таким чином, використання історико-генетичного підходу до проблеми у дослідженні походження джазової музики допомогло зробити наступний висновок, що джаз є мистецтвом, яке має кілька витоків традиційна африкансько-обрядова й релігійна музика, «білий фолк», завезеного мистецтва емігрантів зі Старого Світу, танці французів-креолів, значну роль відіграли й музичні вплетіння індіанського фольклору, ірландські ритмічні народні награні; оброки й нововведення професійних джазових музикантів 20-30-х років ХХ століття, які перетворили джаз із «клубового» в професійне мистецтво.

Нами були проаналізовані всі напрями наукових праць з означеної пролеми, проте, не зважаючи на достатнє коло праць, охарактеризованих вище, які торкаються різних аспектів феномену джазу та його впливу на інші види мистецтва й світову культуру в цілому, практично немає таких досліджень, що присвячені культурологічному аналізу впливу джазу на українську естраду в контексті сучасної епохи (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) та естрадного виконавства, а також виявленню багатьох синкретичних нашарувань (складових субкультур) в українській естраді.

Незважаючи на те, що джаз ХХ століть уявляв собою стиль західного життя й мав значний улив на всі види мистецтва – академічну музику, кінематограф, літературу, фотографію, найсильніший він виразився в джазовому впливі на естрадну музику. У ці часи навіть з’являється такий професійний термін як «джазово-естрадний» спів і спеціалізація «джазово-естрадне мистецтво», що є підтвердженням практичного злиття цих жанрів для надання освітніх послуг майбутнім співакам-професіоналам.

Від 20-х років ХХ століття джазове мистецтво починає поступово проникати й у країни Радянського Союзу, в тому рахунку – у в Україну.

**РОЗДІЛ 2. ДЖАЗ У СИНКРЕТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

**УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ**

**2.1. Джаз і професійне українське естрадне мистецтво**

Основні компоненти професійної музичної системи в Україні представляють різноманітні українські художні твори у: музичний текст як об’єкт представлення, музичні інструменти як метод відтворення тексту, виконавський стиль та засоби вираження як способи відтворення тексту, та музична теорія як форма створення тексту, організація, зберігання та передача, а також естетика музикування, заснована на взаємозв'язку між виконавецем і аудиторією (місце проведення, вистава, сценічна поведінка, зовнішній вигляд тощо) [18, с. 33). Досліджуючи роботу «Основи репрезентації культурних традицій», можна визначити загальні та специфічні особливості української естради як складової різноманітних місцевих компонентів.

Музичний текст із його смисловою та знаковою структурою, намірами, відмінністю та культурно-історичними межами виступає як сигнал, який передає інформацію у тимчасовому просторовому контексті. Він є важливою складовою процесу «музики» [6, с. 77], тобто загальні для всіх сфер та форм подання та подання музики. Диференціація відбувається в межах розуміння музичного тексту, або як система чітко закріпленого авторського задуму (текст, ноти), або організованого поля значень, досягнутого в процесі звучання, певним чином (8, с. 303].

Музичний текст у мистецтві джазу, заснований на імпровізації та завданнях, в першу чергу, базується на другому етапі, що не викликає візуалізації джазу в академічній галузі, принаймні в контексті розуміння, оскільки наукові інструменти музикології, що формуються на основі музики, «науки про музичну науку», «краса та музика». Відсутність в українській музиці джазової музикології була відчутна в кінці ХХ століття, насамперед, в науці про музику для заздалегідь визначених суміжних пристроїв, що пропонують всесвітньо відому музику.

A. Цукер застосовує у науковому аналізі неакадемічних галузей музичного представлення методи, розробленіу фольклорі [47, с. 5], оскільки у фольклорі, що характеризується імпровізацією та контрастом, музичний текст спрацьовує і в другій іпостасі.

Слід зазначити, що в різних формах джазового представлення існують специфічні методи використання імпровізації. Якщо у виконанні джазового колективу використовується суцільна імпровізація [46, стор. 57] У джазовому оркестрі музичний текст містить переваги для обох підходів. Таким чином, енциклопедія великого ансамблю - це оформлення музичного тексту як суміші складів, упорядкованих з імпровізаціями для солістів [37, с. 38], що відображає розуміння музичного тексту, з одного боку, як «сенсу, реалізованого в процесі звучання», з іншого - як утвердження конкретного творчого плану [48, с. 140].

Якщо ми подивимось на активність великих українських гуртів, розуміння та ставлення до музичного тексту можна розглядати як більш помітну музичну ноту. По-перше, нинішні джазові оркестри у всіх сферах роботи включають музикантів - плейлистів, співаків, аранжувальників, які отримали або отримують професійну музичну освіту, тобто вони розуміють музичний текст як систему чітко продемонструвати наміри автора. По-друге, рівень професіоналізму у великому ансамблі визначається, принаймні, на пострадянському просторі, не наявністю оригіналу, який був створений у конкретному колективному боєприпасі, а якістю аранжувань провідних артистів світового рівня у галузі джазового оркестру (зараз , Наприклад, це книги С.). , К. Джонс, Г. Гудвін та ін.).

Звичайно, якість виконання є показником відповідност тексту клонованої музики порівняно з початковим текстом, а головне завдання фіксації – надати прямим представникам музичного тексту максимальну кількість фіксованої інформації з метою адекватного відтворення її під час групової гри. Важливо, що в сучасній практиці великих українських банди індивідуальна імпровізація часто записується за допомогою музичного тексту. Тому, підбиваючи підсумки Харківського фестивалю біг-бенду 2013 року за участю шести відомих професійних джазових оркестрів, із таких міст, як Харків, Донецьк, Миколаїв, Дніпропетровськ та Білгород (Росія), рецензент назвав "сольний виступ прямих імпровізаторів (неписаних)" як відмітну колективну особливість Біг-бенду Big Band, Харківський національний університет літератури Котляревського [48, с. 139].

У джазі, як і в інших сферах музичного представлення, використовуються всі засоби відтворення звуку, однак, це здебільшого засіб професійного представлення музики, який перетворився від популярної музики до складних зразків, що використовуються лише у професійній галузі. Так, науковці, які визначають особливості текстури та функціональності інструментів, особливо гітарних, у джазі, підкреслюють чіткість функціонального призначення гітари як незамінного інструменту, „який зміг поєднати можливості гармонійного супроводу та мелодичного звучання” (11, с. 37), ритмічна група, що відіграє важливу роль у джазі [11, с. 112).

Більше того, дослідники, спрямовані на "gypsyjazz", кажуть, що нова гітара, довша, ніж зазвичай, зі специфічним розташуванням струн, була створена спеціально для гри в цьому жанрі, "роблячи мелодію все голоснішою та голоснішою". Тому професійні засоби відтворення звуку, що входять до джазу, використовуються в контексті їх адаптації до конфіденційності джазу.

Відзначимо, що джаз, як і в інших формах музичного виконання, виконується в груповій, індивідуальній та індивідуальній формах. Однак у розвитку джазового виконання викристалізувались лише категорії джазу, наприклад, великі гурти.

Джаз як лексика та стиль та виконання вираження формувався та вдосконалювався в процесі вироблення ставлення до джазового тексту. У ході пошуку джазових музикантів у сорокових роках минулого століття в пошуках нових виступів та засобів вираження, які відомий американський музикознавець С. Фінкельштейн називав "пробійними та крутими" "бебопом" та "експериментальною лабораторією" [51, с. 123], це збагатилося. , І навіть синтезуючи джаз із принципами професійного композитора, він побачив стимул надати музиці можливість "знову оживати, змінюватися та експериментувати" [51, с. 157-158].

Джаз ("словниковий запас" (стиль та виконання вираження) формувався та вдосконалювався в процесі вироблення ставлення до джазового тексту. У ході пошуку джазових музикантів у сорокових роках минулого століття в пошуках нових виступів та засобів вираження, які відомий американський музикознавець С. Фінкельштейн називав "пробійними та крутими" "бебопом" та "експериментальною лабораторією" [51, с. 124]. , І навіть синтезуючи джаз із принципами професійного композитора, він побачив стимул надати музиці можливість "знову оживати, змінюватися та експериментувати" [51, с. 158-159].

С.С. Фінкельштейн вивчає джазову проблематику в контексті своєї самобутньої американської музичної культури в середині ХХ століття. - Період перетворень у джазі «словниковий», що є важливим для американського джазу, проблема зв’язку між джазом та академічною музикою реалізується наприкінці двадцять першого століття при погляді на національну складову українського джазу. Так, про використання джазу як засобу вираження у творах палати сучасних українських композиторів М. Скорика, І. Тараненка, С. Зубицького, дослідника О. Берегова [1, с. 11), велика кількість дипломної роботи була присвячена «Джазовій складовій» у композиторських стилях В. Романко. Зокрема, він детально пояснює елементи джазу для виконавської техніки та експресії у конкретних творах М. Скорика, Й. Колодуба, В. Зубицького, О. Козаренка, Ю. Верещагіна, І. Тараненка [31, с. 129-148]. Однак С. Романко [31, с. 149] зроблено висновок, що використання джазової музики "лексики" не робить цих творів по суті джазовими. Так, аналізуючи компоненти джазу у М. Скоріка з Бурлеска, дослідник стверджує: «Цей склад не можна вважати суто джазовим твором, і він, очевидно, не мислиться таким» [31, с. 131].

На нашу думку, використання джазової лексики композитором під час написання музичного твору не може бути еталоном для його джазового складу. Це пов’язано з контрастом специфіки джазу, в першу чергу щодо естетики композитора - процес відтворення музичного тексту в джазі ґрунтується на безпосередній творчості - імпровізації, імпровізації, що значною мірою компенсує авторство автора, задум автора. Це означає, що виконання музичного твору, насичене технікою виконання джазу та засобами вираження, за концептуальними кодами, сформованими на естетичній основі академічного музичного мистецтва, суперечить примітивній основі джазу [48, с. 138].

Саме використання техніки джазового виконання та експресії в академічній музиці вчені вважають вдалою сумішшю двох провідних традицій, визначаючи «спроби освічених композиторів записати використання джазу» як слабкі та недосконалі, оскільки ці твори не передають безпосередньо «дух» [27, с. 43; 31, с. 117].

У традиційному розумінні теорія музики - це область, яка охоплює істотні елементи музики (включаючи гармонію, ритм, мелодію та інструменти («Музикологія», 1976), пов’язану з підготовкою, організацією, зберіганням та передачею музичних текстів. Європейська система запису музики, спільна для всіх галузей професійного музичного мистецтва, проте З одного боку, деякі модифікації установки акорду пов’язані з тим, що джаз, рок та поп-музика відбулися в середовищі неосвічених музикантів, які не знали звукозаписної музики, помітним прикладом цього є свідчення В. Манілова (1988), який використовує т. Зв. За "буквено-цифровим позначенням" о Гармонія Так, Д. Нізаєв наводить приклад гармонії е - f1 – a2 – c3, який класифікується в класичній гармонії як "великий септакорд, як "тризвук Фа з соль у басу", Через те, що "читання - це знову ж таки імпровізована конфіденційність процесу джазового сценарію, коли немає "часу діяти за різних умов", тому короткі повідомлення із зазначенням" рядок належить лише певній категорії, і використовується остаточний дизайн, включаючи тони. Додаткові, не струнні звуки, під час презентації безпосередньо перевертаються. Таким чином, специфічні характеристики джазу активно відображаються на рівні гармонії сучасної джазової музики [48, с. 141].

Так, Дж. Колліер [10, с. 98], дивлячись на появу джазової музики, наголошував на особливостях джазової гармонії, таких як широке використання суботи та не-канатів та засилля плагіату, зазначив він. Саргент (1987, с. 126, 132) вказував на тенденцію джазу не тільки до звичайного використання антагоністів. Третій і сьомий класи мають широке поширення, але також переміщення в межах області між нормальним і нижчим регістрами; застосування певного типу музичних послідовностей - "імпровізаційних форматів". Ф. Кунен [11, с. 254] Він підкреслював особливість настрою "бомбардування" як відмітну особливість джазової мелодії та Дж. Коллієра [10, с. 96-97] У цьому контексті розмежування роблять т. Зв. Мелодії блюзу.

Саме ці дослідники визначили специфічні риси джазового ритму, зокрема, створюючи напругу та спорожняючи лише ритм як один із фундаментальних принципів музичної структури та роль формуючого ритму, що блокується [36, с. 191], періодичні порушення, постійне зміщення акцентів та застосування багатогранних аритмій [11, с. 24] Двобічне та тристороннє порівняння чи контраст [10, с. 20], 3-х та 4-дольні ритми [36, 1987, с. 57-58]

Специфічні особливості джазу проявляються і на рівні масового відтворення музичного тексту. Джазовий оркестр з його різновидами систематично розвивався в галузі машинознавства. У середині 60-х років СРСР опублікував набір інструментів для різних оркестрів та музичних колективів, окремий розділ, присвячений особливостям аранжування джазової музики [48, с. 141]. Автори відзначають, що однією з найяскравіших особливостей аранжування джазової музики є характерне вирівнювання, яке полягає в частому використанні не-канатів, детальному бар’єрі всіх етапів, по черзі по-різному, і називається хроматичною послідовністю акордів, характерною для джазу. Визначаючи важливість ритмічної структури з безліччю непритомностей, ритмічних ритмів, частих аритмій серця, автори посібника намагалися пояснити принцип коливань: у процесі реалізації ритму та пунктирного ритму «дещо згладжують інтенсивність переходу від одного звуку до іншого» [16, с. . 150).

Формування системи професійної підготовки джазових музикантів в Україні в останній чверті ХХ століття. Стимулююче теоретичне розуміння властивостей джазу. Зокрема, В. Конончук зазначає, що викладання джазу в Київській музичній школі спочатку базувалося на поєднанні оволодіння виконавськими навичками під час практичних занять зі спеціалізації та імпровізації та групі естрадної музики з вивченням теоретичних джазових тем.

Естетика джазового виконання залежить від специфіки усвідомлення музичного тексту. Зокрема, прискіпливе ставленнядо музичного тексту закладає естетичну основу для творчості джазової музики, яка, за словами А. Шнітке, «звільняє мислення музикантів від давніх вірувань та форм і розкриває багато горизонтів, і дозволяє, ніби ми призвели до різних пошуків, знайомих змін» [23, П. 68]. [31, с. 78] Ця якість пояснює особливий статус джазового актора, враховуючи характер композиції джазу, завдання виконавця джазу - це не лише не багато пояснень, а виробництво безпосередньо в процесі відтворення музичного тексту нових музичних ідей [48, с. 142].

У цьому контексті джаз урегулює первинне академічне мистецтво автора та перекладача [41, стор. 31], а характеристики джазового актора - виняткова індивідуальність, яка лежить в основі принципу "не які тони чи акорди він грає, а те, як він грає" [10, с. 14], відкритість, пристрасть і чуттєвість [10, с. 197), поспішайте та підкреслюйте індивідуалізм у стилі (36, с. 212, 215].

На основі аналізу в основному американських джазових практик В. Шаргента x36, с. Визначте естетичну особливість джазу, яку цей тип прямої творчості вимагає від слухача не спостереження чи схвалення, а участі, тобто специфічного спілкування. З цим погоджуються й українські дослідники, наголошуючи на практиці українського джазу у другій половині ХХ століття. Принцип неформальної комунікації зі слухачами [31, с. 36; 36, c. 44].

Однак ця естетична особливість тепер є рисою ситуації, деджазова музика представлена в неакадемічній галузі. Яскравий приклад - відомий український джазовий промоутер Олексій Коган "Тема з варіаціями". Mubasher, яка є низкою регулярних клубних джазових вечірок. Такі особливості, як відмова від розваг, прикладних функцій та спрямування на серйозний джаз, які відповідають інтерпретації поняття «джазовий концерт» [10, с. 366), проект українського гітариста Ігоря Закоса "Jazz Kolo", характеризується програмами, в яких джазові пісні представлені у вигляді концертів із традиційною дистанцією таких подій між музикантами та аудиторією. У цьому контексті сучасний стан естетики джазу в Україні можна охарактеризувати як період самоідентифікації українського джазу, який характеризується, з одного боку, прагненням артистів, для яких музична діяльність є професією, до матеріальної самодостатності як каталізатора репрезентативної діяльності у рекреаційних закладах; З іншого боку, створюючи презентації на класичній концертній сцені, щоб визнати джаз як високохудожню форму, здатну виконувати навчальну функцію і, таким чином, бути рівноправним компонентом професійного музичного мистецтва на академічному рівні.

Таким чином, аналіз української пісні та джазу свідчить про їхнє провідне у професійному мистецтві України сьогодні. Простежуються певні відмінності, пов’язані зі специфікою функціонування естрадного мистецтва в Україні. Зокрема це проявляється в: ставленні до музичного тексту у сфері джазових оркестрів, значенні якості інструментознавства в адаптації українського джазового музиканта, усвідомленні взаємодії джазового йкласичного мистецтва в навально-виховному процесі, специфіці естетичного сценічного виконання української пісні.

**2.2. Риси джазу в українській естрадній музиці та місце в них джазу**

Для глибокого розуміння вагомості змістової джазу в українській естраді, необхідно усвідомити її субкультури, тобто ті нагромаджувачі, що формують пласти сучасної вітчизняної музики та можливі тенденції її розвитку. Отже, враховуючи основні напрями в сучасній українській естраді, ми прийшли висновку, що до неї ввійшли наступні субкультури:

Африканський фольклор відіграє важливу роль у формуванні сучасного стилю української естради. Під час розвитку людства в європейській культурі відбувся поділ на різні види мистецтва, але африканські народні традиції залишилися у своєму первісному злитті. Функції, притаманні африканському фольклору, включають інструментальну вокальну музику, чуйні стилі співу, продумане мислення, яке відповідає характеристикам мови, та різні інструменти з поширенням ударних. Це вплинуло на формування американського джазу. , С. 11].

Фундамент українського фольклору, який впливає на вітчизняну поп-музику. Це можна прослідкувати за допомогою інтонаційних мотивів, метроритмічних, вокальних, структурних, поліфонічних характеристик типу та інших особливостей українського фольклору. Це протилежність європейському фольклору, особливо в Європі, де африканський фольклор ґрунтується на ритмічній різноманітності, що регулює походження мелодії. Але в африканському фольклорі джаз через загальні музичні особливості (імпровізація, архаїчна інтонація, архаїчна сфера, діаметрально симетрична структура (часто швидка пісня), деякі загальні типи голосу) І гармонійна композиція фонової музики.

Розрізняють такі типи відносин: 1) Обробка приватних пісень. 2) Цитати на музичні та народні матеріали. 3) Оригінальна композиція на основі фольклору - створення інтонацій, звуків, текстів та методів гри. 4) Національний спосіб сплаву для виконання у фольклорі (використовується в джазовій та поп-музиці). Вищезазначені типи стосунків визначають наступний спосіб розвитку музичного матеріалу, який сприяє взаємодії між фольклором та естрадною музикою. 1) Повторне введення фольклору (джаз, рок, поп). 2) Проникнення в інтонаційну область та метод виконання від фольклору до джазу, року та попу. Взаємодія між естрадною музикою та фольклором характеризується такими ігровими прийомами: 1) Використання народних інструментів або реальний спосіб їх відтворення (використовується в джазовій та рок-музиці). 2) Відтворення повноцінних народних пісень із мелодійними лініями та поліфонічними шарами (використовується в джазі, рок та попсі) [44, с. 10].

*Європейська музична традиція.* Під впливом африканської та європейської музичної культури формувалися жанри, що формували витоки джазу, такі як блюз, духовний та регтайм. Духовні духовні гімни вплинули на багатьох рок-поп-артистів, а також на джазових композиторів. Ragtime впливає на формування певних стилів ударних (запроваджених афро-американцями та отриманих від використання певних інструментів тону), джазових (бугі) стилів, рок-музики (рокабілі) тощо для гри на фортепіано Це було. Але найбільший вплив на формування стилю джазової та рок-музики мав блюз. Завдяки своїй соціальній тематиці, виразним методам гри, характеристикам музичної форми (відповідальний склад змінних фраз: голос-інструмент), мелодії та гармонії, він має багато видів рок-н-ролу, ритму, блюзу Я знайшов зміну.

*Основа українського джазу в радянський період.* Український джаз формувався в умовах Радянського Союзу, відповідно до тогочасної реальності. У першій третині 20 ст. Весь радянський джаз зосередився на найкращих досягненнях Америки та Європи з різними стилями джазу, використовуючи досвід відмінного джазового гравця із затримкою 20-30 років. Це сталося за відсутності спеціальної джазової освіти та невеликої кількості друкованого музичного матеріалу, особливо великих партитур джазового оркестру. Середина 20 століття. Радянські джазмени вперше почали експериментувати з народними казками в різних радянських республіках, але це було нечасто. Лише в останній третині 20 ст. Український джаз зазнав певних якісних змін завдяки інтеграції з національним фольклором.

Хіт як основа поп-музики. Українській різноманітності притаманні особливості поп-музики, а саме її залежність від усталених моделей, однією з яких є популярна хіт-пісня. Хіт-функції: 1) Легко запам’ятовується інтонаційна мелодія. 2) Проста гармонія. 3) формат куплетів; 4) метод виконання, що відповідає характеристикам спрямованості стилів. Популярне походження популярних естрадних пісень можна побачити у складі номерів пісень американських естрадних естрад початку 20 століття, особливо бродвейських мюзиклів. Це мало великий вплив на становлення сучасної американської поп-та рок-музики, а згодом (з рок-н-ролу) на формування світової поп-музики, в тому числі й України. Сучасна українська поп-музика починає застосовувати ці принципи і намагається адаптувати їх до національних інтонаційних осередків [44, с. 11].

Тому можна визначити тенденції розвитку української поп-музики з урахуванням особливостей розвитку естрадної музики з 1960-х до сьогодні. У процесі розвитку української поп-музики було подолано два важливі кроки. У 60-х роках XX ст. ) Менш обмежувальне мистецтвознавство (в середині 80-х років XX ст.). Створення рок-клубів та організація музичних фестивалів у Києві, Львові та інших містах відіграли важливу роль у становленні українського року. В українській поп-музиці є дві основні тенденції, як за останні кілька років розвитку, так і наш час. Наслідування західної традиції та створення власного музичного твору на основі народних казок та джазу.

У особливо сучасній поп-музиці України стало зрозумілим наступне. 1) Орієнтація на досягнення стандартів у мелодії, гармонії, структурі, композиції інструментів, аранжуваннях та тому, як відтворюються сучасні пісні. 2) Звернення до стилістичного синтезу (наприклад, проникнення замків джазового столу та навпаки). 3) Формування нового стилю на основі поєднання кількох старих (як правило, заснованих на танцювальних функціях). 4) Використання архаїчного вітчизняного фольклору в якості основи для створення естрадної композиції та звернення до автентичних вокальних чоловіків-виконавців, застосування народних інструментів, її тон, особливо тих, що вітаються. 5) світовий фольклор (максимальний розподіл у світовій музиці, орієнтованій на стиль), 6) сучасні комп’ютерні розминки електронних музичних інструментів з обробкою звуку, що створюють різні комбінації тембрової акустоелектроніки, голосової електронної обробки Подальша тенденція розвитку поп-музики українцями при широкому використанні полягає у вирішенні вихідних даних та деталей кантрі на світовому рівні музики [44, с. 12].

Цитуючи музичний фольклор, що джазовий матеріал «масової» музики (рок, поп-музика, джаз) допоміг знайти причину явища в різних цитатах в Україні. 1) словесні текстові цитати (при створенні авторських мелодій та аранжувань виконання можна виконати справжнім голосом); 2) цитувати пісню як інструментну тему (аранжування зазвичай є авторською темою) 3) Цитування народної мелодії з тексту (авторський матеріал - це метод аранжування та голосового виконання, але найточніша цитата, яку можна автентично використати для відтворення звуку справжнього фольклору); 4) Група Цитати фольклорних мелодій у поєднанні з авторським текстом чи іншим Віконавімом (у більшості випадків фольклорна тема цитується гармонійно, але гармонія автора рідкісна. 5) Цитати матеріалу народного інструменту (завжди використовуйте відомі національні інструменти або їх тембри, методи їх гри)

.Усі вищенаведені цитати узгоджуються з джазовою лексикою. Для джазової музики - Е. Ізмайлов, для рок-музики - групи "Блюз Блюз", "Брати Гадюкіни", "ВВ", для попс-групи Dat, M. Бурумаки тощо.

Як показує аналіз, цитати розглядалися на різних рівнях: просто цитування для ілюстрації та з наміром створення майбутньої форми.

Композиція “Ivana Kupala Day” джазової групи “Garbooz trio” написана на народний текст купальской пісні, що описує обряд пускання вінків по водіЗадяки багатьом порівнянням можна зробити наступні висновки про її орієнтацію на фольклор: 1) Тема та образ пісні відповідають пісні українського язичницького свята. 2) Мелодія пісні нагадує пізнішу ліричну пісню, сформовану під впливом міської романтики. 3). Відповідно до цього було побудовано її частину.

*80-ті рокі 20 століття*. У Європі та Україні наприкінці 90-х використовуються стильові тенденції світової музики, такі як джаз, рок та естрада, традиції різних етнічних груп з усього світу. Особливо використовуються народні шотландські, ірландські, африканські та азіатські пісні. Прикладом естрадної групи, яка створює композицію в цьому напрямку, є група Дат. Дебютний альбом "Стінг" (1999) містить флос та випущені треки, що дозволяють простежити перетин побутового та стилю.

Однією з українських рок-груп є злиття українського фольклору та рок-музики, київського колективу «Воплі Відоплясова». Прикладом твору, що поєднує традиції українського фольклору та рок-музики, є пісня “Hop” гурту “BB” альбому “Wave Cupid”. Композиція цього комічного танцю - це 1) ознака стилю рок-музики, такої як хеві-метал, панк-рок, рок-н-рол, інструментальна композиція, використання відмітних шанувальників та унікальні звучалі постановки та вокал Інтонаційна технологія. 2) Співочі мелодії будуються за гуцульською системою з характерним ступенем співу. 3) Офіційне використання коломозного ритму в голосі. 4) Застосування античної блюзової гармонічної послідовності. 5) Використання блюзі-принципів питань і відповідей при чергуванні висловлювань та інструментальних епізодів. 6) Для імпровізації вокалу.

Унікальний музикант, який використовує у своїй творчості всілякі фольклорні та джазові взаємозв'язки, - гітарист кримськотатарського мистецтва Ембер Ізмайлов. Музика Е. Ізмайлова, як і інші етнічні групи в Чорному морі, на Балканах та на Близькому Сході, поєднує в собі елементи імпровізації з початком імпровізації як кримськотатарського народу, до якого він належить. Імітація стародавніх народних інструментів, таких як узбецький дутар, турецька УД та древня лютня - його винахід. Е. Ізмайлов використовує електронні ефекти та накладки (імітуючи чотири гітари), реконструює весь інструмент (імітує ситар) та грає зі скляними скляними пляшками (сталеві та гавайські тремтіння) Багато інших нестандартних методів отримання звуку (схожих на звук) вишикуються під струною хустки.

Його творчість не може відрізнити джазові течії від народних, але головне, що Е. Ізмайлов не наслідує. Він не має інсталяції в музичних органах світу джазової, поп-та рок-музики. Багато творів Є. Ізмайлова складаються з пісень на татарській, узбецькій, болгарській, турецькій, молдавській та українській мовах, але його стиль наповнений елементами татарського фольклору . Насправді Е. Основним методом розвитку музичного матеріалу Ізмайлова є джазова імпровізація шляхом злиття фольклорної різноманітності з імпровізацією сучасної електронної музики, включаючи рок-музику. Прикладом такого ефекту є Е. П'єса "Біля джерела" (з альбому "Мінарет"), яку зіграла тріо Ізмайлова.

Джаз і рок народилися від злиття чорної та європейської культури, а на мікромасштабі - твір Ізмайлова відобразив той же сплав. Це відображено в наступних особливостях розглянутої композиції. 1) Введення вільного джазу на вступний розділ. 2) Використання характерних рис стилю Vibop у побудові та презентації мелодійних ліній. 3) Застосування фольклорного джазового мажорного пентатоніку в імпровізації флейти. 4) Використання принципу Q & A в імпровізації. 5) Ознаки фольклору проявляються у модальних коливаннях (спів стійкості за допомогою природних мажорів та чергування лідійсько-міксолідійних систем, четвертинної мерисматики) та використанні тактових змінних та змішаних розмірів [37, с. 38].

Отже, ми проаналізували взаємодію української сучасної попси та справжнього фольклору та джазу. Я знайшов стилі джаз, рок та поп, які ідеально підходять для взаємопроникнення з різними українськими субкультурами, джаз-рок, вільний джаз, альтернативна музика, рок-н-рол, блюз-рок, трип-хоп, поп-балада, диско-музика. Характеристиками обробки фольклорних матеріалів (побутових та африканських) є, перш за все, звернення до традиційного фольклорного шару, метод виконання (виражений справжнім співом), використання народних інструментів чи їхніх тонів. Залежно від жанру, який створив джаз, рок та поп-групи, композицію можна поділити на народні пісні та оригінальні композиції на основі фольклору. Популярна музика цитує народний та джазовий матеріал поп-музики.

**Висновки до розділу 2.**

Отже, ми з’ясували, що особливості сучасної естрадної музики Українивиявляються сьогодні в специфічних рисах сучасної української музики. До них відносяться такі як: орієнтація на стандарти хіта, які виявляються у мелодиці, гармонії, структурі, інструментальному та манері виконання сучасних пісень; тяжіння до стильового складі, аранжуванні синтезу (наприклад, проникнення джазових стилів в рок- і навпаки); утворення нових стильових напрямів на базі поєднання декількох старих (як правило, з опорою на їх танцювальні функції); е в стильовому напрямку World music), широке використання електронних інструментів та сучасних комп`ютерних програм з обробки звуку, що призводить до різноманітних комбінацій акустичних та електронних тембрів, електронних обробок вокалу. Загалом, тенденції подальшого розвитку естрадної музики України полягають у посиленні національної специфіки разом з виходом на світовий музичний рівень.

На взаємодію сучасної української музики з автентичним фольклором і джазом вказують синкретичні плани при аналізі естрадної пісні. Виявлення цих пластів (субкультур) в українській естраді та стильові напрями джазової музики, що найбільш пристосовані для взаємопроникнення, такі як: джаз-рок, фрі-джаз, альтернативна музика, рок-н-рол, блюз-рок, тріп-хоп, поп-балада, диско-музика, є зараз досить поулярними. Особливості опрацювання фольклорного матеріалу (вітчизняного й африканського) полягають, насамперед, у зверненні до архаїчних пластів фольклору, у передачі виконавської манери (вираженої в автентичному співі), використанні народних інструментів або їх тембрів і прийомів гри на них. За жанрами створені джазовими, рок- і поп-групами композиції розподіляються на обробки народних пісень та оригінальні композиції на фольклорній основі. Також у естрадній музиці широко розповсюджене цитування фольклорного та джазового матеріалу.

**РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ПІСНІ.**

Музика як вид мистецтва безпосередньо пов'язана з певною процедурою. На відміну від картин, де художні твори з’являються у зрілому та повному вигляді, у джазової музики є такі важливі елементи, як виконання, тому звук шкіри час від часу змінюється.

Цей процес відбивається на явищі виконання та інтерпретації. У джазі специфіка виконання має характеристику принципово відмежування его від іншої неакадемічної музики. Зокрема, вивчення взаємозв'язку між джазовим виконанням та імпровізацією є актуальною проблемою, і відкриття його формує уявлення про суть особливих творінь різних стилів інтерпретацій Барджона.

Проблеми з джазовим виконанням представлені у серії Lovet, яка має великий науковий інтерес у вивченні специфіки явища типографічних особливостей в академічній музиці. Це твори В. Москаренок та В. Толмахое. Особливість джазового виконавського мистецтва, його власна сутність его, тісно пов'язана з імпровізацією та інтерпретацією, і його дослідження привертають увагу таких дослідників, як Е. Бальван, О. Шановний

Музичні твори мають унікальне поєднання стійких та мобільних елементів. З іншого боку, є текст, який ви не винні в зміні, але біг під час шкіри був переглянений, щоб створити нову версію інтерпретації. В. Москаленко, сучасний мистецтвознавець, сказав, що текст "музика" - це повідомлення про музичну інтонаційну програму, створену композитором і прийняту слухачами у нескінченній версії виконавця тощо. Потрібні два етапи діяльності [51, стор. 15] 1) Розуміння музичного твору 2) Інтерпретація Бьорна.

Тому виникають питання, як цей принцип реалізується в українському джазі. Національне джазове мистецтво представлене різними стилями філій та філій. Роль творчого початку виконавця неоднакова. Є сім загальних аспектів. Перш за все, в джазі на перший план виступає особистість музиканта як кар'єри в творчості, і є актором синтетичних персонажів і художньої інформації, тому цей тип творців створює якісно і композитор сам.

Можливо, у вас є базовий "Etalon", специфічний для вас. Це основний текст, який слід інтерпретувати.

Я чітко визнаю, що це був концерт, щоб відбитися не лише у світі музики джазмена Ігоря Сакса, а й в українському домі. Цього разу він та ще п’ятеро музикантів звинувачують їх у випуску нової програми «Коломики». Незалежну композицію «Коломіки» вже чули рано на майданчику в Києві, але така композиція вперше була виконана у концертному залі. Злочинці у відпустці з’явилися на попередньому етапі.

Джазмен виглядав так само колоритно, як і сам музичний дизайн, з джинсами та вишивкою відповідними інструментами. На сцені виходять відомі українські та зарубіжні виконавці: Ігор Закс (база), Денніс Адду (труба). Гуртожиток «Бобін» Олександров (тенор-саксофон), Родіон Іванов (клавіатура), Олександр Павлов (гітара), Олександр Лебеденко (барабан). На жаль, цього разу не було Шарона Мирона Браші. Народний інструмент був замінений на духовий інструмент. Проект «Коломийка» можна назвати видом безпрецедентного українського усного народного мистецтва та джазової музики, який прийшов до нас із США. Мета цього поєднання - спробувати ще раз нагадати українцям, що час і мода не повинні впливати на національну пам’ять.

Українці мають вивчати музичну культуру та пісні предків. Саме тому в репертуарі Коломійока є пісні, відомі всім українцям, які батьки грали під час сімейного застілля. Це "Чому ти не прийшов» до Джацколо", "Сіра Попелюшка", "Челемсіна", "Український Гопак", "Ой у полі колодязі", "Ти до мене" та звичайно коломийки ». Перед початком концерту на головній сцені за лаштунками люди в залі впізнають дитячі пісні (грають з джазовими мотивами та іноді маскуються під авторську імпровізацію), оплесками та співом Закликали підтримати музикантів. З першим звучанням «Коломийок» зал наповнився знайомими піснями Фуруцу. Це знайома людина з класичного мовного твору країни. І я пам’ятаю тебе сім разів на годину [51, с. 16].

Концерт перегукувався з резонансним "Била мене мати", яким глядачі довго захоплювалися. Джаз-коло має намір просувати вітчизняний проект синтезу «Коломики», а також концерти. Після відтворення записи можна придбати на CD та DVD. Виступ в Українському домі стане четвертим концертом проекту Jazzcolo, а сезон виступів закінчиться до вересня. Як розповів ведучий на початку виступу, джазовий «Jazz-kolo» концерт був черговою спробою наблизити українських музикантів до української музики.

Проте, ми спробуємо дати виконавський аналіз авторської пісні Романа Бойчука та Михайла Герца «Чуттєвих нот чарівний сплав», що поєднав у собі авторську композицію, народний фольклор та американський джаз. Вона напрочуд синкретична. Діапазон пісні поміщається в чотири звуки (тритон), проте мелодію аж ніяк не можна назвати бідною чи примітивною. По-перше, в ній відчуваються гуцульські наспіви, по-друге, сучасний джазовий стандарт. Цікавим на м представляється й той факт, що замість звичного подання акордового супроводу, автори подають мелодію. Це говорить про те, що в супроводжуючій гармонії також можуть мати місце різні імпровізації та інтерпретації. А головне – відчувається національний колорит.

Михайл Герц так відізвався про виконавський стан сучасної української музики: «Україна так само могла б успішно представляти власне джазове мистецтво, якби наші джазові музиканти глибше занурювалися у свою етніку. Джазове мистецтво сьогодні – це сплав усіх музичних культур: і класичної, і народної, і рок-культури, і клубної музики. Етніка – це те, що нас відрізняє одне від одного. Її вплив може народити таке поняття, як український джаз. Дехто каже, що він уже є. Я поки що в тому сумніваюся, але він з’явиться, якщо перестануть стріляти й у нас усе буде добре» [50, C. 19].

Таким чином, серед найважливіших методичних особливостей опанування інтерпретації та імпровізації при підготовці джазового вокалу слід вирізняти виконавський аналіз, зокрема джазових стандартів, і накопичення музично-слухового та вокально-імпровізаційного досвіду, які конкретизуються в низці методів і прийомів. Виконавський аналіз має здійснюватися за такими параметрами: визначення жанрово-стильових особливостей твору, характеристика його музичної мови й художніх образів, обов`язковий переклад тексту по рядках і літературний переклад вокальних творів з іноземною мовою, визначення музичної форми та структури твору, аналіз окремих музичних елементів. Накопичення музично-слухового та вокально-імпровізаційного досвіду відбувається у процесі слухання, запису, порівняння й відтворення імпровізацій. Акумуляція досвіду вокально-імпровізаційної діяльності виконавців джазового вокалу відбувається шляхом виконання різноманітних творчих завдань: ритмічної імпровізації за допомогою гармонічного акомпанементу, створення окремих інтонаційно-мелодійних ходів, креація мелодії на основі певної гармонії та різних ладів. Імпровізація базується на закономірностях стилю виконання, а її якість залежить від ступеню володіння відповідними засобами музичної виразності, причому у джазовому вокалі мають значення індивідуальні якості джазового виконавця, зокрема, манера виконання, характерні вокальні тембри, джазове фразування.

**Висновки до розділу 3.**

Таким чином, виконавський аналіз сучасної української джазової пісні виявив синкретичне поєднання в ній фольклорних і джазових мотивів і водночас елементів джазу. Фольклорна його складова в проаналізованому нами творі найбільше тяжіє до коломийки – західноукраїнського жарну.

У результаті володіння виконавським аналізом сучасної української джазової пісні ми маємо розуміти основоположні принципи аналізу музичного твору; складові елементи музичної композиції; властивості музичного твору та специфічні взаємозв'язки з реаліями історико-культурного контексту; основні метро-ритмічні шаблони української естрадно-джазової музики; основні закономірності варіювання і розвитку музично-гармонійної лінії; характерні особливості побудови гармонійної лінії, типові фактурні формули; вміти логічно представляти освоєний знання; проводити змістовний і формальний аналіз різних елементів джазового твору; застосовувати різноманітні методи аналізу джазового твору в практичній і професійної діяльності; самостійно працювати з навчальною і науковою літературою з проблематики аналізу джазового твору; розчленувати музичну фактуру на складові елементи і формотворчих частини музичної композиції; володіти навичками самостійної роботи з навчальної та спеціальною літературою з проблематики дисципліни; прийомами музично-теоретичного аналізу творів різних стилів і жанрів естрадно-джазового мистецтва, виявлення їх художніх особливостей і стилістики; навичками особистого сприйняття і аналізу власних вражень, які залишає музичний твір при прослуховуванні; аналізом нотного тексту; володіти навичками порівняння подібних за виразністю творів, що представляють різні жанри і типи музики (інструментальних - з вокальними).

У цьому й полягає мистецтво виконавського аналізу сучасної української джазової пісні

**ВИСНОВКИ**

У магістерській роботі вирішено наукову проблему впливу джазу на українську естраду, доведено перспективність цієї проблеми в умовах сьогодення, що нам дозволило зробити такі висновки:

1. Завдяки історико-генетичному підходу до проблеми показано витоки джазової музики**.** Використовуючи історико-генетичний підхід до проблеми походження джазової музики, ми можемо прийти до наступного висновку, що джаз є мистецтвом, яке має кілька витоків: по-перше, це традиційна африкансько-обрядова й релігійна музика, по-друге, "білий фолк", завезеного емігрантів зі Старого Світу, по-третє, танці французів-креолів, по-четверте, значну роль відіграли й музичні вплетіння індіанського фольклору, по-п’яте, ірландські ритмічні награні. І нарешті, це оброки й нововведення професійних джазових музикантів 20-30-х років ХХ століття, які перетворили джаз із «клубового» в професійне мистецтво.

2. Розкрито впливфеномену джазу на різні види мистецтва.Аналіз всього окресленого нами вище дозволив зробити висновок про те, що джаз еволюціонував упродовж XX століття, накладаючи відбиток на все культурний простір, і в першу чергу на живопис, кінематограф, поезію, академічний вокал, фотографію, естраду, музичну освіту. Тобто, джаз, певною мірою, ми можемо вважати укладом європейського життя

3. З’ясовано стан дослідженостіпроблеми джазу в історіографії. Доведено, не зважаючи на достатнє коло праць, охарактеризованих вище, які торкаються різних аспектів феномену джазу та його впливу на інші види мистецтва й світову культуру в цілому, практично немає досліджень, присвячених культурологічному аналізу впливу джазу на українську естраду в контексті сучасної епохи та естрадного виконавства, а також виявленню складових субкультур в українській естраді.

4.Виявлено вплив джазу на професійне українське естрадне мистецтво. Дослідження стилів української естрадної музики свідчить про провідне місце джазу у професійному мистецтві української естради. У спільному для світового джазу переліку характерних ознак простежуються певні відмінності, пов’язані зі специфікою естрадного виконавства в Україні. Зокрема це визначається в: 1) ставленні до музичного тексту у сфері джазових оркестрів, 2) ролі якості музичного інструмента в соціалізації українського джазового музиканта, 3) осмисленні взаємодії джазових і академічних традицій у композиторській творчості, 4) специфіці сценічного втілення естетичних ознак джазу.

5. Визначено синкретичні пласти в українській естрадній музиці та місце в них джазу. Ми здійснили аналіз сучасної естрадної музики на Україні та її взаємодії з автентичним фольклором і джазом. Ми виявили субкультури в українській естраді та стильові напрямки джазової, рок і поп-музики, що найбільше пристосовані для взаємопроникнення, такі як: джаз-рок, фрі-джаз, альтернативна музика, рок-н-рол, блюз-рок, тріп-хоп, поп-балада, диско-музика. Особливості опрацювання фольклорного матеріалу (вітчизняного й африканського) полягають, у зверненні до архаїчних пластів фольклору, у передачі виконавської манери (вираженої в автентичному співі), використанні народних інструментів або їх тембрів і прийомів гри на них. За жанрами створені джазовими, рок- і поп-групами композиції розподіляються на обробки народних пісень та оригінальні композиції на фольклорній основі. У естрадній музиці широко розповсюджене цитування фольклорного та джазового матеріалу.

6. Здійснено виконавський аналіз сучасної джазової пісні. Доведено, що виконавський аналіз має здійснюватися за такими параметрами: визначення жанрово-стильових особливостей твору, характеристика його музичної мови й художніх образів, обов`язковий переклад тексту по рядках і літературний переклад вокальних творів з іноземною мовою, визначення музичної форми та структури твору, аналіз окремих музичних елементів.

Дослідження не вичерпується тими працями, що є на сьогоднійшній день. Його перспективи пов’язані з виявленням трансформації системних ознак джазу в Україні та в українській естраді в останні десятиліття, що намалює перспективи визначення місця джазу на сучасній українській сцені.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2000
2. Бержеро Ф. История джаза со времен бопа. М. : АСТ-Астрель, 2003. 160 с.
3. Большаков В.П. Принципы развития современного понимания культуры. *Первый Российский культурологический конгресс* = The First Russian Congress in Cultural Research : прогр., тезисы докл. СПб. : Эйдос, 2006. С. 88-89.
4. Головинский, Г.. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров ХІХ —ХХ веков. Очерки. Москва: Музыка. Губанов, Я. (1986). Джаз як додатковий стильовий елемент в музиці І. Стравінського. *Українське музикознавство.* Київ: Музична Україна. 1981. С. 21, 75–87.
5. Иконникова С. Н. «Массовая культура» и молодежь : вымыслы и реальность / С. Н. Иконникова. М. : б. и., 1979. – 34 с.
6. Карпухина, О. Музыкальный текст как основной модуль понятия «музыка». Общество: философия, история, культура, 2011. С. 1–2, 78–81.
7. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : дис. . канд. искусствоведения : 17.00.02.. Ростов н/Д, 2006. 161 с.
8. Кириченко І. (2010). Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльністьв епоху глобалізації. Музикознавчі студії: збірник наукових праць. С. 5, 302–310.
9. Кирчик И.. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. Музыкальное искусство и наука. Москва: Музыка. Киянов Б.П. и Воскресенский С. И. (1966). Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей (изд. второе). Москва; Ленинград: Музыка. 1987. С. 1, 85–97.
10. Коллиер Дж.. Становление джаза: популярный исторический очерк. Москва: Радуга. 1984. 120 с.
11. Конен В.. Пути американской музыки. Москва: Музыка. 1965. 184 с.
12. Конен В. Блюзы и ХХ век. Москва: Музыка. 1970. 200 с.
13. Конончук В. Естрадно-джазова освіта в Україні: ретро- та перспектива (До 30-річчя відкриття естрадного відділення в Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра). Молодь і ринок, 2011. 11 (82), С. 99–102.
14. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре ; ред. С. Н. Иконникова ; М-во культуры РФ, СПбГУКИ. СПб. : СПбГУКИ, 2002. 320 с.
15. Лензіон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. Молодь і ринок, 2017. 3 (146), 177–181.
16. Лившиц Д.Р. Феномен импровизации в джазе : дис. . канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2003. 176 с. : ил. -Библиогр.: с. 149-158.
17. Лошков Ю. Еволюція професійного музичного мистецтва. В. М. Шейко (Ред.). Культура України: збірник наукових праць, 2008. С.25, 166–177. Харків: ХДАК.
18. Лошков Ю. Профессиональное музыкальное искусство европейского типа. Баканурський, А. та ін.. 13–48. Херсон: ОЛДІ-ПЛЮС, 2017.
19. Мистецтвознавство ХХ століття: хрестоматія-довідник: навчальний посібник К. : НМАУ, 2017. 284 с.
20. Манилов В. Учись аккомпанировать на гитаре. Киев: Музична Україна. 1988. 120 с.
21. Маслюк І. Мануш і LushLife. Шикарная жизнь в стиле джаз. Режим доступу: dzhaz.html
22. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. . канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2003. 199 с. : ил. Библиогр.: с. 148-161.
23. Медведев А. и Медведева, О. Советский джаз. Проблемы События. Мастера: сборник статей. Москва: Советский композитор. 1987. 234 с.
24. Музыковедение. Келдыш, Ю. (Гл. ред.). Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1976, Т. 3, с. 805–830.
25. Низяев, Дм. Джазовая гармония. Взято из http://www.7not.ru/harmony/22. phtml
26. Ньютон Ф. Джазовая сцена.. Новосибирск : Сибирское Университет, изд-во, 2007. - 224 с.
27. Олендарев В. Н. Отечественный джаз и проблемы стиля (Дисс. канд искусствовед.: 17.00.03). Киев, 1995.
28. Панько Т. (2009). Взаємодія джазу та академічної музики як феномен стильової конвергенції. Київське музикознавство: збірник статей, 29 «Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі», Київ: Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2009, С. 38–47.
29. Полтавцева О.. «Big band fest 2013». Джазовый парад планет, или II международный фестиваль биг-бэндов в Харькове, 2013. Джаз, 3 (43), 4–11.
30. Порцев М. Джазове гітарне виконавство у пострадянському культурному просторі: витоки, тенденції, перспективи. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць, Київ: Міленіум. 2013. 23, 215–221.
31. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації (Дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03). Київ, 2001.
32. Романюк Л. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX — початку XXI століття. Режим доступу : http:// int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstvaromanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectvukrayinikncyahh-pochatku-hh-st.html
33. Рось З. сучасної української джазової музики. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2016.1 (34), С. 11–18.
34. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. СПб.: Скифия, 2008. 616 с.
35. Саранчин А. Культурный диалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней. Київське музикознавство: збірник статей. Київ, Дюссельдорф, 2006. С. 37, 183–197
36. Сарджент У.Л. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 88 с.
37. Симоненко В. Лексикон джаза. 2006. Джаз, 2 (2). С. 36–38.
38. Скотникова Г.В. Альберт Швейцер: от музыкознания к философии жизни. *Международный симпозиум, посвященный 125-летию со дня рождения. А. Швейцера*. СПб.: СПбГУКИ, 2000. С. 55-61.
39. Сметана С. Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. Наукові записки КДПУ. Кіровоград: КДПУ імені В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки, 2012. С. 112, 288–296.
40. Суворов Н.Н. Элитарное и массовое сознание в культуре постмодернизма; ред. С. Н. Иконникова ; СПбГУКИ. СПб. : СПбГУ-КИ, 2004. 371 с.
41. Тормахова В. Как создать хит (советы композитору). *Київське музикознавство*. Збірка статей. Київ, 2005. Випуск 17. С.186-191.
42. Тормахова В. Обращение к жанру коломыйки в джазовой, рок- и поп-музыке Украины. *Київське музикознавство*. Збірка статей. Київ, 2004. Випуск 14. С.190-200.
43. Тормахова В.Оптимизация учебного курса джазовой импровизации. *Київське музикознавство*. Збірка статей. Київ, 2002. Випуск 8. С.188-192.
44. Тормахова В. [Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03](https://e-catalog.nlb.by/Record/BY-NLB-br0000032250). 17 с.
45. Фейертаг Б. Джаз на эстраде. Эстрада в России. ХХ век: энциклопедия. Москва: «Олма-Пресс». 2004. с. 188–190
46. Фейертаг В.Б. (1990). Джаз. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990, С. 170.
47. Цукер А. Бытовая музыкальная культура и академическое музыкознание. Бытовая музыкальная культура: история и современность. Ростов-на-Дону: РГК. 1995. С. 4-7.
48. Шуай, Лі. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. Культура України. Випуск 59. 2018. С. 132-145.
49. Щедровицкий Г.П. Избранные труды. А.А. Пископпель и Л.П. Щедровицкий (Ред.-сост.). Москва: Школа Культурной Политики. 1995.
50. Якубович О.М. Коломийка в сучасній українській джазовій музиці. *Київське музикознавство*. Збірка статей. Київ, 2015. Випуск 28. С.15-19.
51. Finkelstein S. W. Jazz: A People's Music. New-York : Citadel Press, 1948. 180 p.
52. Hasse J. E. Jazz: The first century. New York: William Morrow, Harper Collins Publishers, Inc. 1999. 246 p.
53. Wasserberger I. Jazzovy slovnik. Bratislava ; Praha : Statnue hudobue vydavatelstvo, 1966. 375 p