

ЛІ ШУАЙ, Ю. ЛОШКОВ

ДЖАЗ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ

Монографія

Харків, 2019

УДК

Рекомендовано до видання
Вченою радою Харківської державної академії культури
(протокол № 2 від 27.09.2019 р.)

Рецензенти:

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Мартинюк Т. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичного виховання і хореографії ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» імені Г. С. Сковороди

Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище. — Харків, 2019. — 183 с.

У монографії на підставі аналітичного осмислення фактології здійснено комплексне дослідження джазу як системної складової професійного музичного мистецтва. На матеріалах української виконавської практики розглядається, як співвідношення системних ознак джазу забезпечує його потенційну можливість функціонування в різних сферах сучасного музичного виконавства. Монографія може використовуватися як навчальний посібник для розділів «Теорія джазу» та «Джазове виконавство України».

УДК

ПЕРЕДМОВА

Джаз є одним із важливих сегментів сучасної культури, у зверненні до якого науковці вбачають можливість збереження та мистецького відтворення самобутнього музичного феномену, що виник наприкінці XIX ст. на стику різних культур. На сучасному етапі джаз став універсальною мовою, яка сприяє міжкультурному діалогу. В Україні джаз має свою особливу історію, будучи невід'ємною складовою національної культури. Зокрема, джазова музика інтенсивно репрезентується в українському мистецькому просторі в останні десятиліття, що пов'язано, з одного боку, з визнанням джазу своєрідним напрямом художньої творчості, в контексті чого джазове виконавство фактично інтегрувалось в академічну галузь професійного музичного мистецтва; з іншого, він залишається помітною рушійною силою творчої самореалізації молоді у сфері музики.

Подібна функціональна специфіка джазу, який за достатньо короткий історичний період еволюціонував від локального різновиду музикування до визнаного в усьому світі своєрідного напрямку професійної музики, привертає нині значну увагу дослідників — музикознавців, культурологів, соціологів тощо. Утім, значна кількість публікацій, присвячених різноманітним аспектам джазового мистецтва, не вичерпує коло проблемних питань. Так, В. Романко в дисертаційному дослідженні специфіки функціонування джазу в Україні (2001 р.) назвав визначення його статусу в структурі системи культури однією з найважливіших наукових проблем сучасного музикознавства та наголосив, що сучасний український джаз не аналізується на науково-дослідницькому рівні, зокрема поза увагою перебувають трансформаційні процеси, які супроводжують джазові рефлексії в сучасному професійному виконавстві [222, с. 21].

Інший український джазовий піаніст і публіцист Т. Полянський зазначав, що серед представників джазової науки немає єдності думок з низки серйозних питань, пов'язаних з історією, теорією та естетикою джазу [212]. Так, І. Кириченко в статті «Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації» (Луцьк, 2010), характеризуючи сучасний джаз як феномен, здатний до постійного та блискавичного оновлення, перебуваючи під впливом глобальних акультураційних і національних інкультураційних тенденцій, визначає джаз в Україні як явище нечисельне та елітарне. Незважаючи на це твердження, С. Безпала наголошує, що джазу належить одне з важливих місць у сучасній українській музичній культурі, свідченням чого є сформована в країні інфраструктура, спрямована на забезпечення оптимального функціонування джазової творчості: джаз-клуби, різні за статусом

фестивалі, «трирівнева» система джазової освіти (початкова, середня, вища) і, як наслідок, — зростання зацікавленості щодо цього жанру з боку музичних критиків та науковців [30].

Висловимо думку про те, що наукове дослідження трансформаційних процесів у межах будь-якого явища не може бути об'єктивним і повним без осмислення самого явища як системи. Лише систематизація й структуризація джазового виконавства в статистиці та динаміці може дати можливість виявити і охарактеризувати певні трансформації в межах конкретних проявів джазової творчості, в свою чергу, системно осмислених.

Музичне виконавство, існуючи в множинності втілень, з одного боку, акумулює зв'язок різних періодів світової культури, а з іншого, репрезентує індивіда як носія різноманітних стилістичних проявів музики. Осмислення сутності та специфіки форм репрезентації джазу зумовило з'ясування пріоритетних напрямів такого дослідження в сучасному науковому дискурсі та звернення до джерел, відзначених розм'яттям проблематики.

У процесі визначення стратегії дослідження джазового виконавства як системного явища опрацьовано методологічні постулати визнаних науковців ХХ ст. Застосування системного підходу здійснювалося на базі положень, висунутих М. Каганом у монографії «Системний підхід і гуманітарні знання» (Ленінград, 1991, с. 21). Науковець наголошував на необхідності вирішення двох взаємозумовлених завдань: виявлення елементів системи, що вивчається, та з'ясування специфіки зв'язку між цими елементами. Осмислення джазового виконавства як системного явища здійснювалося на основі обґрунтування логічної структури поняття «система» та системно-діяльнісного підходу, викладеного в методологічних працях відомого радянського філософа й методолога Г. Щедровицького [263].

Теоретичну базу дослідження становлять авторитетні праці в галузі джазознавства, різноманітна тематика яких стосується питань історії, філософсько-естетичних засад, соціокультурної специфіки, стилістики та її проявів, естетики джазу, що розглянута в межах у вигляді історико-публіцистичних нарисів, музичних характеристик стилів і їх зіставлення, творчих портретів видатних джазменів тощо.

Специфіка нинішнього медіа-простору, який поступово нівелює роль друкованих видань інформаційного спрямування, зумовлює наявність в історіографії певного відсотка матеріалів з мережі Інтернет. Зокрема, матеріалом для дослідження стали численні інформаційні та критичні нотатки, інтерв'ю, аудіо та відеозаписи, матеріали з джазових порталів і персональних сайтів джазменів тощо.

Розділ 1

СИСТЕМНІ ОЗНАКИ ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ

Серед існуючих нині тлумачень поняття «джаз» найточніше, на нашу думку, належить відомому російському музикознавцеві В. Фейєртагу, який визначив джаз як «рід професійного музичного мистецтва» [248], що має власні видову класифікацію, жанрові ознаки тощо [222, с. 7], тобто є системним. Обґрунтування цієї точки зору стає можливим у процесі зіставлення ознак джазу із системним зображенням професійного музичного мистецтва як форми відтворення культурної традиції, що генетично відгалузилася від фольклору.

Екстраполюючи аналітичні виклади Г. Щедровицького стосовно професійної сфери діяльності індивіда як процесу на музичну діяльність, «професійне музичне мистецтво» постає як різновид художньої творчості на основі застосування специфічної «системи норм репрезентації культурної традиції» [155, с. 16]. У цьому контексті нормами є як елементи статичності, так і динаміки («об'єктивний склад та структура діяльності»), що розмежовуються Г. Щедровицьким на «природні» і «штучні». Основним фактором впливу на специфіку «природного» процесу репрезентації музики є умови існування людини в навколишньому середовищі; «штучного» — певні норми та зв'язки, котрі створюються й реалізуються через систему виховання та організації виконавської діяльності. Як відзначав російський музичний теоретик Є. Назайкінський у праці «Про психологію музичного сприйняття» (1972, с. 17), важливу роль у нормотворенні відіграє музична творча практика, яка «наділяє інтонації, ритмічні формули, гармонічні звороти, типи фактури певними, іноді конкретними, частіше узагальненими значеннями, котрі закріплюються за ними в суспільній музичній свідомості та живуть особливим життям». Тобто саме в контексті аналізу еволюції виконавства виявляється базовий фактор диференціації фольклорної та професійної сфер музичної творчості — застосування різних типів відтворення культурної традиції: в першій — здебільшого «природний», в другій — здебільшого «штучний» [155, с. 38–39].

Специфіка цієї диференціації зумовлює системний розподіл музичної творчості загалом на дві складові: фольклор і професійне музичне мистецтво. Так, російський музикознавець Г. Головинський, визначаючи професійну музику і фольклор як дві системи художнього мислення, по-перше, окреслював естетичну основу диференціації («задоволення певних духовних потреб суспільства», «життєве призначення»), по-друге, вказував на відмінність структурних елементів («семантика мови професійної європейської музики», «засоби виразності» тощо) [67, с. 50].

Основними складовими системи норм професійного музичного мистецтва є: музичний текст як об'єкт репрезентації, музичний інструментарій як засіб відтворення тексту, виконавська техніка та засоби виразності як спосіб відтворення тексту, музична теорія як форма створення, систематизації, збереження й передачі текстів, а також естетика виконання, основана на взаємозв'язку «виконавець — публіка» (місце виконання, поведінка на сцені, зовнішній вигляд тощо) [155, с. 16].

По суті, розглядаючи систему норм репрезентації професійного музичного мистецтва, ідеться про музичну стилістику, оскільки, за авторитетним визначенням відомого російського музикознавця К. Царьової в «Музичній енциклопедії» (1981, с. 281–289), поняття «стиль» осмислюється як сукупність музично-виразних засобів, що застосовується в контексті закономірностей музично-історичного процесу. На підставі цього в монографії джазова стилістика пропонується саме як специфічна система репрезентативних норм, яку становлять: музичний текст як об'єкт джазової репрезентації, джазова лексика як комплекс засобів відтворення тексту, джазова теорія та джазова виконавська естетика.

З'ясування особливостей функціонування «системи норм репрезентації культурної традиції» дозволяє виявити, з одного боку, специфіку джазової стилістики; з іншого, спільні ознаки джазу як складової професійного музичного мистецтва. Водночас необхідність вивчення джазу як статично-динамічного системного явища актуалізує з'ясування специфіки формування репрезентативних норм джазового виконавства на різних етапах його становлення, що сприятиме науковому осмисленню джазу як структурного елементу музичної культури.

Етимологія джазової стилістики

Твердження, що еволюція джазу як різновиду професійного музичного мистецтва зумовлена формуванням та вдосконаленням відповідної «системи норм репрезентації культурної традиції», зумовлює дослідження динаміки становлення джазової стилістики в мистецькому просторі.

В наявних нині періодизаціях становлення джазового мистецтва певна частина хронологій починається з ХХ ст. [149, с. 43; 273, с. 56]. Утім, автор одного з перших теоретичних досліджень джазу У. Сарджент наполягав, що походження більшості найважливіших елементів цього жанру належить до значно ранішого періоду й пов'язано зокрема з найранішими менестрельними шоу та народними негритянськими виставами епохи рабства [231, с. 28–29]. У зв'язку з цим, видатний радянський мистецтвознавець В. Дж. Конен приділяла значну

увагу так званому передджазовому періоду [139, с. 47], зазначаючи, що афро-американська музика до середини XIX ст. «наполегливо ховалася в глибинних шарах підґрунтя культури США» [139, с. 5], а її еволюція залежала від національних і соціальних умов, в які потрапляли колишні африканці, та «залишалася або більш-менш недоторканою, або схрещувалася з місцевими фольклорними видами» [139, с. 9]. Періодизацію В. Конен застосовує російський музикознавець С. Беліченко, вказуючи хронологічні межі передджазової епохи – XVII – початок XX ст. [32, с. 23]. Акцентуємо на тому, що, хоча В. Конен і визначила межею «предджазової» та «джазової» епох кінець Першої світової війни, зумовлюючи її чіткими ознаками духовної дисгармонії «втраченого покоління» [139, с. 261], фольклорний етап становлення афро-американської музики митець обмежила серединою XIX ст.

Таку специфіку покладено в основу інших періодизацій історії джазу. Зокрема, В. Озеров наводить термін «архаїчний (ранній) джаз», який застосовується до найстаріших, традиційних типів джазу (наприклад, негритянських і креольських духових оркестрів), що побутували з середини XIX ст. в деяких південних штатах США [134, с. 357]. Т. Полянський виокремлює архаїчний, або ранній джаз, як період (з середини XIX ст. до кінця 1890-х рр.), зумовлюючи співіснуванням найрізноманітніших форм музикування і жанрів, які ґрунтуються на синтезі афро-американської та існуючих у США європейських традицій [213, с. 14]. Специфіка такого синтезу узагальнюється у висловленнях В. Конен про те, що окремі з цих форм були «майже джазом», а інші – «вже джазом» [138, с. 51], та російського критика й теоретика Ю. Барбана, який охарактеризував праджазову або доджазову музику як гібридну та напівфольклорну [26, с. 15].

Характерною ознакою періоду, який передує джазовій епосі, є кристалізація специфічних для джазу норм репрезентативної творчості. Цей процес відбувався в контексті еволюції форм і жанрів афро-американської музики, серед яких уорк-сонгс (трудові пісні), культову музику, шоу американських менестрелів, духовні піснеспіви (спіричуелс), блюз і регтайм дослідники визначають як витoki джазу. Так, Д. Евен уточнював, що формування джазу відбувалося в процесі взаємодії художніх традицій рабів, яке проявилось у вокальних формах афро-американської музики (трудові пісні, балади, спіричуелс та блюзи) [270, с. 36]. М. Стернс, наводячи спогади Ч. Лайелла, який у другій чверті XIX ст. спостерігав «дивні й дикі пісні» негритянських веслярів, коли спочатку один з них виконував мелодію, імпровізуючи текст, потім до нього долучався хор інших веслярів, повторюючи ті ж самі слова, констатував

наявність традиції застосування системи «оклик-відповідь», тобто респонсорного або антифонного співу, та, особливо, імпровізаційної природи виконання: «Слова точно, а музика — ймовірно, були тут створені експромтом» [165, с. 49].

У процесі еволюції трудової пісні формувався як різновид афро-американського фольклору сільський блюз [137, с. 38]. Про фольклорну специфіку функціонування сільського блюзу свідчать твердження про те, що перші виконавці блюзів самі робили музичні інструменти з підручних матеріалів, а низька якість їх звучання органічно вписувалася в ладову систему блюзу з притаманним їй детонуванням деяких щаблів [63], зокрема зниженням третього та сьомого ступенів натурального мажору [200, с. 14]. Щодо самого «блюзового звукоряду», то У. Сарджент наголошував: схильність до порушення інтонаційної стабільності натурального ступені в бік пониження, яка відчувається не лише в блюзі, а й у спіричуелсі, притаманна інтонаціям негритянської мови, коли той, хто говорить, перебуває в стані емоційного збудження, і є однією з первісних ознак негритянського типу музичної експресії [231, с. 126], тобто має суто фольклорні витоки і становить приклад застосування «природних» норм.

Загалом дослідники відзначають пріоритетність специфіки співу в джазовому мисленні. Згідно з Ю. Панасьє, негритянські оркестрові музиканти, виконуючи європейський репертуар, підсвідомо відтворювали на музичному інструменті глісандо, вібрато та інші особливості негритянської вокальної техніки [200, с. 16–17]. М. Стернс, зауважуючи, що афро-американські піонери джазу будь-який інструмент розглядали як продовження людського голосу, наводив, як класичний приклад, запис Бессі Сміт «*Empty Bed Blues*», в якому тромбоніст Чарлі «Біг» Грін акомпанував «горісній жалобі» Бессі інструментальною інтерпретацією крику та стогонів у манері «граул». Там же американський джазолог робить припущення, що широко застосовуваний як у вокальному, так і інструментальному джазі прийом «брейк фальцетом» (музикант «підстьобує» свою музику електризуючими вигуками фальцетом або «гиканням»), прийшов з традиційної музики Західної Африки [165, с. 7–8].

Отже, певні ознаки джазової лексики еволюціонували від «природних» для афро-американського фольклору засобів виразу емоцій, через культивування, опрацювання та вдосконалення у виконавській практиці, до «штучних» норм репрезентації джазу.

З іншого боку, еволюційною особливістю музичного фольклору США є те, що представники африканської культури потрапляли в суспільство з «людей різних рас, націй, етнічних груп, носіїв найрізнома-

нітніших культурних традицій» [213, с. 13]. Більше того, як зазначала В. Конен, фольклор, народжений у негритянському середовищі, вливався в річище, прокладене американськими музикантами європейського походження [139, с. 30], тобто репрезентантами європейської культури. У цьому контексті У. Сарджент робив припущення, що формування афро-американської музики відбувалося в результаті асиміляції африканських звукорядів у європейську музичну систему: оскільки в африканських негрів відсутня музична гармонія в європейському сенсі, організуючою основою стає європейський звукоряд з гармонічно зумовленими властивостями [231, с. 127].

Слід зазначити, що в час взаємодії в США з африканським фольклором у європейській культурі вже давно системно існували обидві складові музичної творчості — фольклор та професійне музичне мистецтво в усіх своїх проявах. Так, з наведеного Т. Полянським переліку національних культурних традицій, з якими стикалися вихідці з африканського континенту [213, с. 13], іспанська народна музика та англійська лірична балада належать до фольклорної традиції; німецька органна і поліфонічна музика, італійські опера й концерт, французька «багата школа виконавства на духових інструментах» — до професійного музичного мистецтва академічного рівня; французькі водевіль та фарс, принаймні з кінця XVIII ст., — до розважальної сфери професійної творчості.

Отже, на формування афро-американського фольклору вплинула специфіка всіх трьох визначених В. Конен пластів музичного мистецтва: народна творчість, професійна музика й третій пласт, що виник поступово в процесі еволюції розважальних жанрів [140, с. 9–10]. Так, спіричуелс як «афроамериканська форма музичного виконавства» сформувався в процесі схрещування окремих елементів обрядових танців і пісень тропічної Африки з хоровим протестантським гімном та народною англо-кельтською баладою [139, с. 40]. Зокрема, перевага мажорного пентатонічного звукоряду в спіричуелсі та надалі його широкое застосування в *sweet*-джазі зумовлено спільністю пентатоніки для африканської музики та англо-кельтської релігійної пісні [231, с. 129].

Інші витoki джазу — шоу американських менестрелів, міський блюз і регтайм, невід'ємні від самостійної сфери розвитку «масового музичного професіоналізму» в США — легкожанрового комедійного театру в його естрадних різновидах [139, с. 41]. Шоу менестрелів як «синтетичний тип американського мистецтва XIX ст.», з яким деякі дослідники пов'язують формування шоу-бізнесу в США з 1840-х рр. [274, с. 67], ґрунтується на поєднанні афро-американської ритміки та європейської

мелодико-гармонічної традиції, складалося з так званих малих форм, зокрема різноманітних фольклорних текстів.

Утім, В. Конен зазначала, що негритянський фольклор на менестрельній сцені був вже не народною музикою, а «вторинним» продуктом, професійним театралізованим варіантом [139, с. 92]. Тобто шоу менестрелів є різновидом не фольклорної, а професійної творчості. Про це, зокрема, свідчать: 1) діяльнісна диференціація в межах «хвилі негритянської менестрельної естради» (наприклад, професія «чорного ентертейнера» – естрадного актора-музиканта [213, с. 37]), 2) віртуозна майстерність та демонстративний естрадний блиск як «найважливіші вимоги професіоналізму всієї інструментально-джазової культури ХХ ст.», 3) формування на ґрунті поєднання негритянського фольклору з музикою легкожанрового театру специфічної системи музичної виразності на основі поліритмії [139, с. 128]. Зокрема, така специфіка мистецтва американських менестрелів відіграла важливу роль у перетворенні сільського блюзу в його міський різновид та сприяла зародженню регтайму [139, с. 41].

Регтайм як жанр, витоки якого дослідники віднаходять у поєднанні вокальних, танцювальних і ранніх інструментальних форм афро-американського походження та характерної для ХІХ ст. європейської популярної музики [213, с. 66], можна з впевненістю віднести до сфери професійного музичного мистецтва неакадемічного типу. Як зазначає Т. Полянський, в американській легкожанровій музичній індустрії працювала значна кількість музикантів, які грали регтайм [213, с. 76]. Більше того, ще раніше в закладах типу «баррел-хауз» і «хонкі-тонк» (шинок) працювали піаністи [227, с. 19], що стало для дослідників підставою виокремлення в межах витоків джазу сольних форм фортепіанної музики, зокрема *honky-tonk* та *barrelhouse* [134, с. 358]. Як зазначала В. Конен, «кубля й публічні будинки в ХІХ ст. були єдиною можливою професійною сферою застосування музичної талановитості північно-американських негрів» [139, с. 47]. Отже, принаймні з другої половини ХІХ ст., репрезентація музики на фортепіано в розважальних закладах була професією, оскільки найталановитіші музиканти завдяки самовдосконаленню ставали популярними та затребуваними, відповідно, й мали змогу отримувати матеріальну винагороду.

З середини ХІХ ст. кристалізуються колективні форми музикування, з якими пов'язано формування джазової специфіки: сільські ансамблі, спазм-бенди, духові оркестри тощо [269, с. 39]. Якщо сільських музикантів, спільне музикування яких є «природним» процесом репрезентації музики із застосуванням фольклорних інструментів як

«природних» норм, можна безсумнівно віднести до традиційної культури, то інші форми відтворення музичного тексту, функціонуючи здебільшого в містах, професіоналізувалися.

Так, численні вуличні спазм-бенди (*spasm band*) як колективи виконавців (від підлітків до дорослих) на примітивних інструментах (ушборд, джаг, казу, саморобні гітари, барабани тощо) на межі XIX–XX ст. виступали в Новому Орлеані та інших великих містах США, отримуючи за це заробіток. На основі аналізу прослуханих звукозаписів таких колективів Т. Полянський констатував: «виконавці на пральних дошках справжні майстри своєї справи» [213, с. 64]. Отже, ставлення до музикування як до професії, за наявності конкуренції, сприяло самовдосконаленню виконавця, яке, водночас, стимулювало формування, на основі трансформації «природних», «штучних» репрезентативних норм: техніки та прийомів гри на інструменті, оригінальних засобів виразності тощо.

У галузі репрезентації регтайму відзначається чітка тенденція до професіоналізації, пов'язана, передусім, з появою фахово обізнаних митців. Так, Скот Джоплін (1868–1917) протягом 1878–1883 рр. навчався в професора музики, іммігранта з Німеччини Джуліуса Вайса, який прищепив учню любов до класичної музики [213, с. 37]. Певна кількість музичних текстів ще одного із засновників регтайму, піаніста і композитора Томаса «*Million*» Джона Терпіна (1873–1922) за технічною складністю могла бути виконана далеко не всіма, хто вмів грати на фортепіано, тобто потребувала певного рівня професійної майстерності. Така специфіка зумовила переважання серед виконавців і композиторів раннього регтайму білих музично освічених піаністів [213, с. 76–78].

Отже, принаймні з кінця XIX ст., простежується професіоналізація музичної діяльності в контексті залучення витоків джазу у сферу розважальної індустрії, що позначається практично на всіх складових «системи норм репрезентації культурної традиції» джазового виконавства.

Так, контакти з професійною музичною сферою зумовили специфіку ставлення до музичного тексту в середовищі афро-американських музикантів XIX ст. У поширених з 1860–1870-х рр. негритянських духових оркестрах, у зв'язку з відсутністю нотного матеріалу, музиканти достатньо вільно поводитися з відомими мелодіями, які вони, зібравшись разом, намагалися виконувати [213, с. 94–95]. Тобто музичний текст сприймався не за європейськими академічними канонами, а в межах фольклорної традиції — прагнення відтворити знайому на слух, але не засвоєну досконально музику, що стимулювало усно-імпровізаційну творчість.

Водночас, зацікавленість афро-американською музикою в певних колах американського суспільства стимулювала застосування системи фіксації музики як «штучної» норми європейського професійного музичного мистецтва. Зокрема, з 1860-х рр. почали видавати спіричуелси для голосу в супроводі європейських інструментів [213, с. 23]. Поступово практика фіксації музичних текстів та їхнього видавництва зумовлює появу авторських друківаних блюзів і регтаймів, що не притаманно фольклорній традиції. Більше того, з поширенням друківаних текстів регтаймів пов'язаний інтерес до «синкопованої музики американських негрів» серед європейських музикантів академічної традиції, зокрема французьких композиторів «Шістки» [213, с. 79].

Поширення друківаних текстів вплинуло й на естетику виконання. Зокрема, формування на початку ХХ ст. «софістичізованого» типу спіричуелсів, який відрізняється від фольклорних зразків застосуванням у процесі фіксації музичного тексту темперованої гами, що нівелює розмаїття інтонаційних, тембрових та ритмічних відтінків, притаманних безпосередній репрезентації у фольклорі, витонченістю та складністю [213, с. 23], тобто є професіоналізованим у результаті впровадження «штучних» норм відтворення культурної традиції, пов'язано з концертною виконавською практикою відтворення спіричуелсів як друківаних музичних текстів, зафіксованих європейською системою фіксації музики. М. Стернс, наголошуючи на популярності вже до початку 1900 р. регтайму в США, а потім у Європі завдяки корпорації нотних видавництв «*Tin Pan Alley*», констатував, що в друківаному варіанті характер музики регтайму «був неминуче пом'якшено порівняно з оригіналом» [165, с. 74].

Уже в межах шоу менестрелів починається професіоналізація музичного інструментарію. Так, банджо як інструмент, який найбільше гармонізував з панівною системою образів менестрелів, в межах цього шоу еволюціонував від народного саморобного інструмента до його промислового виробництва [139, с. 113] та завдяки своїй багатофункціональності став основою інструментального ансамблю, який не має ні аналогій, ні чітко видимих витоків в інструментальній культурі Європи [139, с. 109]. У той же період простежується трансформація інструментального складу менестрельного ансамблю — за виразом В. Конен, «джаз-оркестру ХІХ ст.» [139, с. 130]. Якщо на початковому етапі існування в менестрельному ансамблі використовували традиційні для афро-американського сільського середовища інструменти (банджо, скрипка та різноманітні екзотичні ударно-шумові інструменти), то надалі почали залучати європейський професійний інструментарій, притаманний побуту міста — акордеон, корнет, бас, фортепіано [213, с. 38].

В інструментальному складі ансамблю шоу менестрелів починає формуватися специфічний функціональний розподіл: скрипка та надалі акордеон виконували мелодійну функцію, різноманітні ударні (тамбурин, кості тощо) — функцію ритмічної основи, а однією з функцій банджо було створення ефекту синкопування [139, с. 123]. Якщо перші дві функції традиційні для будь-якого типу ансамблів, то функція забезпечення поліритмії притаманна саме джазу.

Кристалізувалася функціональна специфіка і в процесі еволюції духових оркестрів афро-американців (*brass band, street band*), які поширилися в південних штатах США в другій половині XIX ст. завдяки дешево-му розпродажу старого інструментарію військових оркестрів після закінчення громадянської війни 1861–1865 рр. [213, с. 97]. Інструментальний склад таких колективів налічував флюгельгорни, мелофони, тромбони, кларнети, сузафон і ударні та часто був подвійним, що зумовлювало розподіл функцій між голосами, кожен з яких мав свою мелодичну лінію. Поступово від різноманітного інструментарію залишилося типове для класичного джазу духове «тріо» — корнет (або труба), тромбон, кларнет та ритмічна група (туба й ударні) [213, с. 98].

З інструментарієм, що застосовувався для репрезентації музики у витоках джазу, дослідники пов'язують кристалізацію певних засобів виразності та музичних технік, які надалі стали нормами джазового виконавства. Зокрема, У. Сарджент висловлював припущення, що хроматична основа так званої «перукарської гармонії» (*«barbershop-harmony»*) за своїм походженням опосередковано пов'язана з можливостями акомпануючих інструментів типу банджо й гітари, конструкція яких дозволяє застосовувати три- та більш звучні акорди за допомогою певного розташування пальців лівої руки, тобто аплікатури, переміщення якої по грифу інструмента, часто без змін, надає можливості видобувати такий же, або дещо змінений акорд на півтону вище чи нижче [231, с. 163]. Зі сферою регтайму пов'язують формування техніки фортепіанного супроводу мелодії (*stride*), специфіка якої полягає в складності партії лівої руки, що забезпечує акомпанемент, граючи як басові звуки, так і акорди, постійно переміщуючись через одну-дві октави [134, с. 373].

Кристалізації системи специфічних засобів виразності сприяла професіоналізація в галузі репрезентації регтайму. с. Джоплін «ушляхетнив» регтайм, поєднавши синкоповану ритміку афро-американської національної музики з європейським романтизмом [268, с. 245]. У. Сарджент стверджував, що регтайм періоду свого розквіту надав найскладнішу та найцікавішу ритміку, яка коли-небудь була представлена у виданнях популярної музики, а творці регтаймів уже до початку XX ст.

опанували майже всі види синкопування, трансформації фраз і ритмічних циклів [231, с. 118]. За твердженнями дослідників, Т. Терпін надав регтайму класично строгої форми з чотирьох різних, часто контрастуючих за рисунком і настроєм частин, що логічно поєднуються одна з одною та утворюють завершене композиційне ціле [213, с. 77]. Особлива форма метроритмічної пульсації — реггування (реггінг — синкопована манера гри в стилі регтайм) стала притаманною для застосування в репрезентації традиційного для духових оркестрів репертуару: маршів, польок, кадрилів, галопів тощо [213, с. 99], що зумовлено традиційною для негритянського середовища виконавською манерою в процесі відтворення європейської фіксованої музики [200, с. 16–17]. Також у практиці виконавців на духових інструментах формується хот-інтонація, специфічними ознаками якої стали збудженість, тверде звуковидобування та гострий перехід до наступного звука, застосування вібрато, блюзових нот, глісандо тощо [125, с. 5].

Отже, ставлення до музикування як до професії, за наявності конкуренції, спричиняло самовдосконалення, яке, в свою чергу, стимулювало професіоналізацію в джазі. У цьому контексті сформувалися специфічні джазові норми відтворення тексту як основа джазової лексики. Так, Дж. Коллієр, розглядаючи становлення джазу, наголошував на таких особливостях джазової гармонії, як широке застосування септ- і нонакордів та домінування плагальних обертів [134, с. 98], а У. Сарджент відзначав характерні для джазу схильність не лише до звичайного використання понижених III і VII ступенів мажорної гами, а й зміщення в межах зони між натуральною та пониженою ступенями [231, с. 126]. В. Конен наголошувала на специфічності «детонованої» темперації [138, с. 255] як характерній особливості джазової мелодики, а Дж. Коллієр у цьому контексті вирізняв базування на так званих блюзових тонах [134, с. 96–97].

Ці ж дослідники визначали й специфічні ознаки джазової ритміки, зокрема створення напруження й розрядки лише засобами ритму як одного з основних принципів музичної структури та формоутворюючу роль синкопованого ритму [231, с. 191], порушення періодичності, безперервне зміщення акцентів та застосування багатопланової поліритмії [138, с. 247, 344] і перехресних ритмів [134, с. 19; 132, с. 246], зіставлення чи протиставлення 2-дольного та 3-дольного [134, с. 20], 3-дольного й 4-дольного ритмів [231, с. 58–59] тощо.

Отже, можна констатувати, що до початку XX ст. відбувалася кристалізація специфічних норм відтворення тексту, які покладено в основу формування джазової стилістики, конструктивно-виразними детермінантами [79] якої стали практика сольного (блюз, спіричуелс, регтайм)

і колективного (менестрельні ансамблі, спазм-бенди, духові оркестри) музикування в процесі трансформації витоків джазу. До джазових норм, етимологічно пов'язаних з африканським фольклором, належать порушення інтонаційної стабільності натуральних ступенів та поліритмія. Кристалізація інших складових джазової лексики відбувалася в контексті впливу на різновиди афро-американської музики трьох пластів європейського музичного мистецтва та поступової адаптації витоків джазу в американській індустрії розваг.

Динаміку самореалізації джазу у сфері професійного музичного мистецтва розважальної спрямованості забезпечувала професіоналізація, в процесі якої трансформувалися та формувалися певні ознаки: культивування європейської системи фіксації музики у сферу фольклорного сприйняття музичного тексту; застосування європейського професійного інструментарію та осмислення принципів його поєднання в колективному музикуванні в контексті забезпечення основних функцій (мелодійної, ритмічної та поліритмічної); кристалізація специфічних засобів виразності та музичних технік, які зрештою стали основою системи репрезентативних норм традиційного джазу.

Стилістика традиційного джазового виконавства

На межі XIX–XX ст. в США основною сферою репрезентації афро-американської музики, не лише сольної, а й колективної, стають розважальні заклади: різноманітні клуби, мюзик-холи, танцювальні зали, гральні будинки тощо. До того ж, певний час джаз не сприймався як окремий різновид музичної творчості. Як зазначав Ю. Панасьє, «публіка, знайомлячись із джазом у дансингу, майже не звертала на нього уваги. Для неї джаз був новою танцювальною музикою, не більше: уан-степи, фокстроти й шиммі прийшли на зміну вальсам і полькам, ось і все» [200, с. 21]. Зауважимо, що і в середовищі джазових музикантів джаз не осмислювався в його конкретних характеристиках. Ознакою цього є загальновідома «туманність» відповідей культових джазменів, тих же Фетса Уоллера та Луї Армстронга, на запитання: «Що таке джаз?». Утім, саме в таких умовах викристалізовувалася та вдосконалювалася специфічна лексика як комплекс репрезентативних норм джазу.

Специфіка цього процесу стала основою періодизації становлення джазового виконавства до середини XX ст. Так, період з кінця XIX — початку XX ст. до 1930-х рр. дослідники визначають як класичний [32, с. 23; 134, с. 366], або традиційний джаз [275, с. 112; 122, с. 145]. В. Озеров, ототожнюючи ці два терміни, вказував, що в межах «класичного/традиційного» джазу об'єднано кілька стилів: новоорлеанський

(представлений негритянським і креольським напрямками), новоорлеансько-чиказький (що виник у Чикаго після 1917 р. у зв'язку з переїздом сюди більшої частини провідних негритянських джазменів Нового Орлеану), диксиленд (у його новоорлеанському й чиказькому різновиді), ціла низка різновидів фортепіанного джазу (*barrel-house*, *boogie-woogie* тощо) та джазові напрямки, що виникли в той же період у деяких інших містах Півдня й Середнього Заходу США [134, с. 366].

Наступний етап становлення джазового виконавства (1930-ті — середина 1940-х рр.) дістав назву «доба свінгу» [32, с. 23], або «свінгова музика» [122, с. 145]. Він співпав з періодом суспільно-економічного підйому 1930-х рр. у США та характеризується поширенням у цій країні біг-бендів, що викликано масовим прагненням до розваг і легкої музики [188, с. 199]. В. Озеров, називаючи цей період «класичним свінгом», зазначав, що він є вищим ступенем розвитку раннього свінгу, або чиказького стилю [134, с. 367], тобто колективного музикування. На спадкоємності наголошував і один з перших дослідників джазу Ю. Панасьє, зазначаючи, що два періоди джазу першої половини ХХ ст. відрізняються за формою, а не за змістом [200, с. 60]. Відзначимо: назви цих етапів — нью-орлеанський (1900–1930 рр.) та свінгу (після 1930 до 1946 р.) ґрунтуються саме на специфіці функціонування колективного виконавства, що для Ю. Панасьє стає основним критерієм етапізації того періоду джазової історії. Це дозволяє визначити процес становлення, удосконалення та оптимізації нормативної системи в галузі колективного музикування як спільну ознаку джазового виконавства першої половини ХХ ст.

Стрімкі еволюційні процеси в галузі колективного джазового виконавства зумовлені комерційним успіхом танцювальної музики, що викликало небувалий попит у розважальних закладах на музикантів [134, с. 46]. Це, водночас, стимулювало появу в містах на Півдні США значної кількості оркестрів, що призводило до своєрідних музичних «баталій», які мали рекламну мету, оскільки «саме той оркестр, який задовольнить повсюдний натовп, люди прийдуть слухати в ту чи іншу танцювальну залу» [255, с. 33].

Тобто, наявність конкуренції активізувала професіоналізацію музикантів, що значною мірою відбувалося на тлі взаємовпливу негритянського і креольського напрямків, істотні розбіжності між якими полягали в специфіці професійного становлення репрезентантів музики. Музичне виховання та професійна підготовка за європейськими традиціями, притаманні креольському середовищу, зумовлювали культивування академічної виконавської стилістики, зокрема — традиційну практику відтворення фіксованого музичного тексту, професійний

підхід до аранжування, впровадження «сумлінних репетицій», чистоту інтонування, дотримання мелодичної лінії тощо [134, с. 57]. Звичайно, репрезентантами цієї ж традиції були й самі музиканти — вихідці з Європи. Так, спільною ознакою європейських і креольських дансинг-бендів того часу (як і європейської професійної музики академічного типу) була майже повна відсутність імпровізації під час репрезентації музичного тексту [132].

Музична неграмотність переважної більшості негритянських музикантів, які грали «на слух», негативно впливала на якість і чистоту колективного виконання, утім сприяла розвитку джазової імпровізації [134, с. 46]. Їхнє професійне становлення відбувалося на практиці в процесі безпосереднього спільного музикування та спостереження за вправнішими репрезентантами. Певне уявлення про специфіку самонавчання негритянських музикантів у процесі спостереження опосередковано надає приклад з механічним піаніно як «важливим засобом навчання молодих виконавців», коли піаністи-початківці відпрацьовували свою техніку, спостерігаючи за клавішами, приведеними до руху вмонтованим у механічне піаніно спеціальним пристроєм [134, с. 46].

Отже, простежується принципова різниця підходів до формування виконавської майстерності та самореалізації музикантів у джазі. Основуючись на традиціях європейського академічного виховання, учень прагне настільки оволодіти інструментом, щоб формально вміти виконати будь-який зафіксований нотами музичний текст, а негритянський музикант оволодіває технічними прийомами та засобами, необхідними для відтворення музики, яка подобається [134, с. 31]. У першому випадку самореалізація здійснюється в результаті осмислення необхідності досягнення певного рівня володіння професійними навичками та знаннями для того, щоб займатись мистецтвом, що формує діалектику підходу — «професійна підготовка → творчість». Другий підхід має протилежну спрямованість — оволодіння професійними навичками та знаннями в процесі занять улюбленою справою — «творчість → професійне самовдосконалення». Позитивність такої специфіки формування джазового музиканта підкреслював Дж. Колліер, відзначаючи, що безпосередня участь в процесі музикування відіграє важливішу роль, ніж «формальне навчання» [134, с. 31]. Ю. Панасьє зазначав, що гра без нот тренувала та набагато краще розвивала музичну пам'ять і винятковий природний слух негритянських музикантів [200, с. 17].

Таким чином, креоли та вихідці з Європи культивували елементи європейської професійної музичної традиції, а афро-американці надавали перевагу музиці, насиченій рег-ритмами та синкопами, близькими

до їхнього рідного фольклору [213, с. 110]. Взаємовплив цих двох підходів до відтворення музичного тексту надав якісні наслідки у творчості кращих джазових оркестрів 1930-х рр. Так, характеризуючи один з найвідоміших біг-бендів тих часів — нью-йоркський оркестр Джиммі Лансфорда, Ю. Панасьє, зокрема, акцентував увагу на витонченості та складності письмових аранжувань, замислених так, щоб оркестр мав змогу максимально свінгувати, а музика зберігала притаманну їй стиxийність [200, с. 52].

Загалом межове ставлення до музичного тексту визначає естетичну основу джазової творчості, яка, за А. Шнітке, «вивільняє мислення музикантів від закостенілих догм і шаблонів <...> багато що відкриває і дозволяє, ніби підштовхуючи нас до різних пошуків, змін звичного» [235, с. 68]. В. Романко пояснює таку специфіку особливим статусом репрезентанта джазу, що зумовлено характером створення джазової композиції, а завданням джазового виконавця є не лише і не слише інтерпретація, а продукування безпосередньо в процесі відтворення музичного тексту нових музичних ідей [222, с. 78]. Саме у зв'язку з цим у джазі нівельовано базові для академічного музичного мистецтва іпостасі автора та виконавця-інтерпретатора [231, с. 31], а ознаками джазового репрезентанта є виняткова індивідуалізованість, в основі якої — принцип важливості «не того, які тони чи акорди він грає, а те, як він їх грає» [134, с. 14], відкритість, емоційність і чуттєвість [134, с. 197], імпульсивність та індивідуальність стилю [231, с. 212, 215].

Професійне становлення за підходом «творчість → професійна підготовка» є основою однієї з характерних ознак джазової стилістики — індивідуалізованості. Так, Дж. Коллієр наголошував, що «неформальна освіта виховувала в джазмені потребу самовираження і <...> щоб він не робив, це завжди віддзеркалювало його особисту пристрасть до музики» [134, с. 31]. Індивідуалізованість безпосередньої репрезентації джазу зумовлює твердження його дослідників щодо неможливості адекватного аналізу й осмислення джазової музики «по нотах», тобто за фіксованим нотним текстом [200, с. 22], а єдиний вихід, для тих, хто хоче навчитися грати джаз, — слухати та прагнути його відтворити [134, с. 31]. Ю. Кінус відзначає своєрідне уявлення про звуковий ідеал, поширене в середовищі джазменів: «у джазі виконавець прагне до максимальної індивідуалізації саунда, тобто звучання; тому кожний з них бажає створити свій особливий і притаманний лише йому спосіб звуковидобування» [124, с. 16].

Специфіка функціонування музичного тексту в джазовому виконавстві також суттєво впливає на проблему «композиторства». Так,

Ю. Панасьє, називаючи «відомих авторів джазової музики» першої половини ХХ ст. (піаністи Віллі Сміт «Лев», Джеймс П. Джонсон, Фетс Уоллер, Флетчер Хендерсон, Дюк Еллінгтон [200, с. 34–37], наполягав, що Еллінгтона не можна вважати композитором у класичному розумінні цього феномену. Своє твердження французький дослідник обґрунтував тим, що, хоча Еллінгтон і є автором кількох концертних творів на джазовій основі (наприклад, «*Black, Brown and Beige*», «*Perfume Suite*» та ін.), котрі слід розцінювати як виняток у творчості видатного музиканта, значна кількість його оркестровок була усними аранжуваннями [200, с. 42], а, отже, музичні тексти, автором яких є Дюк Еллінгтон, у репрезентації інших колективів могли змінюватися як вертикально (специфіка аранжування гармонії), так і горизонтально (сольні імпровізації, кількість хорусів), залежно від наявного інструментального складу та майстерності виконавців.

У цьому контексті Ю. Кінус, наголошуючи на рівноправності в джазі імпровізації та композиції, доводив, що поняття «композиція» в джазі найчастіше навіть перебуває в протиріччі з традиційним значенням цього терміна, котрий виник у результаті розмежування з імпровізацією. Визначаючи джазовою композиційною основою єдність музичного задуму, аранжування, імпровізації та виконання, дослідник обґрунтовує доречність застосування в джазі поняття «імпровізаційна композиція» [123].

Примітним, на нашу думку, є визнання в джазі авторства стосовно конкретних музичних текстів, зафіксованих передусім щодо теми та її гармонізації, в пам'яті, як популярних, тобто знайомих усім джазменам, що вможливило їхнє застосування в процесі колективної імпровізації, щойно кимось запропонованих, без попередніх репетицій. Зокрема, такі музичні тексти належать до джазових стандартів, або так званих евергрінів (*evergreen*) [68, с. 115].

Формування інструментального складу джазового оркестру зумовлено специфікою репрезентації джазу в галузі індустрії розваг, яка на той час також перебувала на стадії формування. Так, закріплення фортепіано в основному складі ритм-групи зумовлюється переходом репрезентантів джазу в стаціонарні умови [213, с. 95], заміна корнета, туби й банджо трубою, контрабасом і гітарою — застосуванням звукопідсилюючої апаратури та звукозапису [23, с. 40–41]; введення саксофона, який ішов до визнання у професійному колективному виконавстві в результаті поступового впровадження в притаманні європейській музиці духові, оперні та симфонічні оркестри [50], до постійного складу джаз-бенду — необхідністю «переробки вокальних “мелодій” у приємну

танцювальну музику» [231, с. 117]; поява видатних джазових співаків — активним застосуванням у виконавській практиці джазових колективів певного репертуару [227, с. 329].

Слід зазначити, що в джазі, як і в інших сферах репрезентації музики, застосовуються всі засоби відтворення звука, утім це, переважно засоби професійної репрезентації музики, які еволюціонували від складової народної музичної творчості до вдосконалених зразків, що використовуються лише в професійній сфері. Так, науковці, визначаючи особливості фактури та функціональності інструментів, зокрема гітари, в джазі виокремлюють чіткість функціонального призначення гітари як обов'язкового інструмента, що «зумів поєднати можливості гармонічного акомпанементу й мелодичного голосоведіння» [137, с. 37], ритм-групи, яка відіграє в джазі надзвичайну роль [138, с. 255]. Більше того, дослідники напряму «*gypsy-jazz*» зазначають: спеціально для гри в цьому жанрі створена нова гітара, довша, ніж звичайна, зі специфічним розміщенням струн, «завдяки чому мелодія звучить гучніше та дзвінкіше» [166]. Отже, використання в джазі існуючих професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їхнього пристосування до джазової стилістики.

Протягом періоду «класичного/традиційного» джазу відбувалася трансформація джазових колективів ансамблевого типу в оркестри. Слід зазначити, що більшість джазологів використовує традиційне в джазовому середовищі формулювання (робочу назву) «оркестр» для всіх джазових колективів, незалежно від якісно-функціональних й кількісних параметрів. Наприклад, Ю. Панасьє, пишучи про те що, Луї Армстронг з 1917 р. був учасником колективу з п'яти виконавців (Л. Армстронг / корнет, Кід Орі / тромбон, Джоні Сен-Сір / банджо й гітара, Попс Фостер / контрабас, Бейбі Доддс / ударні), називає його оркестром [200, с. 28]; М. Стернс відносить групу видатного піаніста Джеллі Ролла Мортгона «*Red Hot Peppers*» з семи музикантів (Джордж Мітчелл / труба, Омер Саймен / кларнет, Кід Орі / тромбон, Джоні Сен-Сір / гітара, Джон Ліндсей / контрабас, Томмі Бенфорд / ударні) до оркестрового джазу [165, с. 78]. Утім, саме якісно-функціональні та кількісні параметри є принциповою основою змістовного розмежування термінів «оркестр» та «ансамбль» в академічній традиції, яку можна вважати ще й універсальною стосовно класифікації форм колективного виконавства [215, с. 33]. Таке поняттєве розмежування «оркестру» та «ансамблю» в еволюції джазового виконавства необхідне, на нашу думку, ще й у визначенні специфіки становлення його форм.

Так, Т. Полянський пов'язує функціональну зміну репрезентації джазової музики з перетворенням маршируючих оркестрів (стріг-бенди) на

стаціонарні (дансинг-бенди) [213, с. 120]. Однак означена спадкоємність не корелюється з твердженням Дж. Коллієра, що кількісний склад маршируючих оркестрів досягав кількох десятків музикантів, що зумовлено їхнім генетичним зв'язком з традиційним інструментальним складом духового оркестру як продукту європейського професійного музичного мистецтва, а новоорлеанські негритянські та креольські колективи виступали на свіжому повітрі в складі: корнет, тромбон, один-два мідні духові інструменти типу валторни, кларнет, флейта-піколо та ритм-група (барабан, контрабас і туба), а під час гри в приміщенні до цього складу додавалися скрипка, банджо, фортепіано та виключалася туба [134, с. 42]. Тобто, долучалися до подібної виконавської практики інструменти, спроможні виконувати специфічні функції під час репрезентації джазу, які зазвичай не дублювалися, ймовірно, і з матеріальної причини – оплата здійснювалася за безпосередню репрезентацію, а не за кількість музикантів у колективі.

Утім, подібний склад музичного колективу не відповідає, за європейською теорією, принципу побудови оркестру (на основі взаємодії оркестрових груп, в межах яких два або більше виконавців грають одну партію), оскільки кожний інструмент виконував окрему партію, відповідно до функціонального розподілу. З переходом у стаціонарні умови інструментальний склад таких колективів оптимізувався, зменшившись до 6–7 інструментів (мелодійна група: корнет/труба, кларнет, тромбон і ритм-секція), однією з причин чого стала трансформація репертуару від традиційних для духових оркестрів маршів, польок, вальсів, кадрили до блюзів, регтаймів тощо.

Дж. Коллієр, характеризуючи специфіку спільного музикування «досконалого зразка класичного новоорлеанського джазового оркестру» [134, с. 58] – «*King Oliver's Creole Jazz Band*» (Кінг Олівер та Луї Армстронг – 1 і 2 корнети, Джоні Доддс – кларнет, Оноре Дютре – тромбон, Ліл Хардін – фортепіано, Біл Джонс – контрабас, Уорен «Бєбі» Доддс – барабани) початку 1920-х рр., визначав музику цього колективу як поліфонічну, уточнюючи: «Олівер веде тему; Армстронг, граючи нижче основної мелодії, розцвічує її або, рідше, коротко підкреслює гармонію; Доддс “плетє” найтонші візерунки; Дютре <...> грає в басу послідовності цілих тривалостей, які складають гармонічну основу п'єси; ритм-група забезпечує чіткий граунд-біт» [134, с. 51].

Функціональний розподіл схематизував Ю. Панасьє: основну партію виконував трубач; кларнетист, завдяки можливостям верхнього регістру, варіював партію труби; тромбоніст виконував партію баса, підкреслюючи фрази інших інструментів. Ритм-групі притаманна

поліфункціональна специфіка, оскільки лише ударник виконує суто ритмічну функцію, фортепіано та гітара забезпечують гармонічний фундамент для імпровізацій солістів, а контрабас підтримує їх базовим тоном [200, с. 17–18]. Тобто, кожний інструмент мелодійної групи та ритм-секції не просто грав окрему партію, а виконував специфічну функцію (або підфункцію), що притаманно принципу ансамблевості [215, с. 33]. На цьому основана характерна ознака новоорлеанського джазу – колективна імпровізація, яка передбачає: імпровізаційний супровід, подигрування соло, паралельне соло, часткову імпровізацію ключових хорусів [124, с. 34].

Функціональна специфіка становить основу колективного джазу першої чверті ХХ ст., яку репрезентували новоорлеанські (негритянські) колективи та диксиленди, де грали білі музиканти. Традиційно новоорлеанський джаз та «диксиленд» визначають як стильові різновиди класичного джазу, не типологізуючи існуючі на той час колективи за функціонально-системними ознаками. Розгляд форм відтворення музичного тексту в традиційному джазі в контексті функціональної специфіки інструментального складу дозволяє узагальнити думки джазологів стосовно цієї проблематики. Так, переважна більшість пострадянських довідникових видань базується на визначеннях двох авторитетних знавців джазу – В. Ю. Озерова та В. С. Симоненка. Обидва, наголошуючи на спільності манери виконання та інструментального складу колективів з чорних і білих музикантів, висловлювали різні думки стосовно стилістичних відзнак. Так, В. Озеров зазначав, що на початковому етапі діяльність диксилендів «обмежувалася сліпим наслідуванням новоорлеанського стилю та була непродуктивною» і лише у 1920-х рр. диксиленди засвоїли основні виражальні засоби негритянського джазу (імпровізацію, офф-біт, «блюзовий звукоряд», хот-інтонацію тощо), що усунуло розбіжності між ними і новоорлеанським стилем [134, с. 246]. Водночас В. Симоненко наголошував, що «спочатку такі ансамблі не відрізнялись від негритянських як за манерою виконання, так і за інструментальним складом» і лише пізніше в диксилендах «змінилась манера звуковидобування» [68, с. 115]. Додамо, що ці думки фактологічно не обґрунтовуються означеними джазологами.

На фоні такої неузгодженості суттєвим аргументом на користь типологічної єдності колективів з чорних і білих музикантів є спільна функціональна специфіка інструментального складу, що простежується в процесі аналізу фактологічного матеріалу, широко застосовуваного в працях з історії джазу. Водночас феномен відродження в середині ХХ ст. новоорлеанського класичного стилю дістав назву «новоорлеан-

ський ренесанс» або «диксиленд-ривайвл» [231, с. 228–229], що свідчить про ототожнення новоорлеанських (негритянських) колективів і диксилендів у контексті функціональної взаємодії інструментів в ансамблі. На цій підставі в монографії в подальшому джазовий колектив з чітко окресленим функціональним розмежуванням на мелодійну групу з музикантів-солістів та ритм-секцію класифікуватиметься як «ансамбль диксилендового типу».

Якщо в джазових ансамблях перших десятиліть ХХ ст. іноді могли застосувати два однорідні інструменти, наприклад, корнети [134, с. 42; 200, с. 20], то формування оркестрового складу біг-бендів ґрунтується на активному дублюванні інструментів у групі язичкових (саксофони/кларнети) інструментів та брас-секції. Г. Постой пояснює цей процес тим, що до кінця 1920-х рр. джазові колективи грали в невеликих за розмірами залах, сцени яких не вмщали більше п'яти-семи виконавців, а завершення економічної кризи сприяло появі великих концертно-танцювальних майданчиків, отже, й виникненню попиту на великі оркестри [216]. Тобто, процес формування великих за кількістю виконавців музичних колективів зумовлений відсутністю на той час практики одночасного застосування на концертній естраді кількох мікрофонів (використовувався лише один для конферансу і соліста-співака), а необхідність суттєвого збільшення потужності звучання музичного колективу відбувалося за допомогою дублювання інструментів та їхнього об'єднання на функціональній основі.

Так, перехід колективу Дюка Еллінгтона в 1927 р. у «*The Cotton Club*» з великою залою зумовив збільшення інструментального складу за рахунок застосування двох труб і трьох кларнетів/саксофонів. На початку 1929 р. були ще додані труба і тромбон, а в 1932 р. брас-секцію оркестру склали три труби, три тромбони; група язичкових інструментів налічувала чотири кларнети/саксофони [200, с. 40–41]. З початку 1930-х рр., завдяки творчості одного з найвидатніших джазових виконавців на тенор-саксофоні того часу Коулмена Хокінса [200, с. 45], група язичкових інструментів починає структуруватися на родові та видові інструменти, що є ознакою оркестрової групи.

У цих умовах відбувався перехід від лінійного (горизонтального), притаманного ансамблю, до гармонічного (вертикального) осмислення процесу відтворення джазового тексту. Музичний критик Г. Гіддінгс у документальній стрічці «Джаз» (частина 4) зазначає, що функціональна взаємодія групи язичкових та брас-секції повторює ідею діалогу «запитання-відповідь» у баптистській церкві, тобто базується на принципі антифону. В. Фейертаг наголошував, що застосування потрійного скла-

ду (дві труби, один тромбон, три саксофони/кларнети) сприяло якісному звучанню перекличок інструментальних груп і потужності тутійних епізодів [251, с. 49]. Солююча функція групи язичкових інструментів, яку традиційно складають альтовий, теноровий та баритоновий різновиди саксофона, розширювалася завдяки можливості виконавців групи грати, окрім цих інструментів, на кларнеті, флейті та саксофоні сопрано [51]. Слід зазначити, що формування інструментального складу біг-бенда відбувалося на основі традиційного функціонального розподілу на солюючі та акомпануючі інструменти [216].

Остаточне формування музичного складу джазового оркестру (біг-бенду) на основі взаємодії трьох оркестрових груп (секцій) завершилося в 1930-х рр. Про це свідчить детальний опис виконавської специфіки кожної з інструментальних груп, здійснений У. Сарджентом у праці, яка вийшла друком у 1938 р. Зокрема, автор наголошував, що в традиційному розподілі на три групи відображені розбіжності трьох специфічних типів імпровізаційної техніки [231, с. 77]. Утім, хоча в межах цих груп інструменти виконують персональні партії, їхній зміст підпорядкований відтворенню гармонічної (вертикальної), а не мелодійної специфіки тексту [172].

Становлення інструментального складу біг-бенду, де взаємодія інструментів однієї групи ґрунтується на принципі *гармонічного (вертикального) мислення*, зумовило усвідомлення необхідності фіксації музичного тексту, передусім, в тутійних епізодах з метою досягнення якості спільного звучання гармонії. Формою такої фіксації та репрезентативною нормою в колективному джазі стає джазова оркестровка або аранжування.

Висловлена стосовно цієї ситуації Ю. Панасьє думка про те, що колективну імпровізацію як один з основних елементів нью-орлеанського стилю в біг-бендах замінили ансамблевими аранжуваннями [200, с. 45], потребує уточнення. Так звана колективна імпровізація застосовувалася в процесі одночасної гри трьох-чотирьох інструментів у межах чітко розподілених між музикантами функцій, що є специфікою ансамблевого виконавства. Застосування ж принципу оркестрових груп стало відправною точкою поширення в джазі з кінця 1920-х рр. аранжування, або «джазової оркестровки» як специфічної техніки фіксації тексту, спрямованої на втілення «ідей джазового мистецтва» [231, с. 179]. Це підтверджує і думка В. Овчинникова про те, що перші біг-бенди, які розробляли стиль свінг, йшли шляхом, наміченим розширеними джазовими ансамблями, упорядковуючи виконання за допомогою аранжування музичного тексту [187, с. 51].

Окрім побудови інструментального складу біг-бенду за принципом оркестрових груп, на формування джазового аранжування вплинуло й остаточне осмислення типів бекграунду (*background*) – супроводу партії соліста [134, с. 243]. Одним з таких типів є рифф – традиційний у джазовій репрезентації принцип постійного повтору короткої, простої та легкої для запам'ятовування музичної фрази тривалістю двачотири такти, за специфікою пов'язаний із негритянським музичним темпераментом і африканською музикою, тобто генетично походить з фольклорної традиції. Риффи широко використовуються в джазовому колективному виконавстві і як самостійні епізоди, і як супровід соліста [200, с. 50], що зумовлює застосування чіткої фіксації музичного тексту як ознаки професіоналізму.

Формування колективного (хорового та оркестрового) виконавства в європейському професійному музичному мистецтві супроводжувалося поступовим обмеженням виконавських свобод, зокрема нівелюванням імпровізаційності [228, с. 56]. Становлення джазового оркестру як чіткої функціонально-діяльної системи також зумовило трансформації способів та ступеня фіксації музичного тексту. Якщо в практиці ансамблів, де кожний виконавець мав змогу імпровізувати, органічним було усне аранжування («аранжування з голови», «мислення»), то з формуванням інструментального складу біг-бенду простежується й розширення меж текстової фіксації від ще усного «аранжування-скелету» чи «схематичного аранжування», через «аранжування-основу» як універсальну систему фіксації музичного тексту для відтворення будь-яким складом, а отже, й відповідаючу певним доволі жорстким вимогам, до «спеціального аранжування», написаного для конкретного музичного колективу з урахуванням індивідуальних особливостей та можливостей виконавців [123]. Тобто, з одного боку, формування біг-бенду на основі функціонального об'єднання інструментів в оркестрові групи відповідає загальним принципам побудови оркестру; з іншого – актуалізація індивідуальних особливостей виконавців колективу є специфічною ознакою джазової оркестровки на протигагу європейській академічній традиції.

Для періоду свінгу характерні як усні, так і фіксовані аранжування. У колективах, основою репертуару яких була «комерційна» музика, наприклад, оркестрах Бенні Гудмена та Глена Міллера, застосовувалися фіксовані аранжування. У колективах, що репрезентували передусім джазову стилістику, превальовали усні аранжування. Так, в одному з найвідоміших біг-бендів – джазовому оркестрі Каунта Бейсі аранжування риффів не фіксувалися, готувалися під час репетицій, а іноді

навіть імпровізувалися [200, с. 50]. Значна кількість оркестровок Дюка Еллінгтона була усними аранжуваннями, а специфіка їхнього відтворення полягала у виконанні музикантами партій, запропонованих аранжувальником кожному виконавцю під час репетицій. Більше того, не лише аранжувальник, а й музиканти колективу мали змогу вносити корективи як у процесі створення, так і під час виконання композиції, що уможливило висновок про колективний, певною мірою стихійний характер процесу створення в джазі музичного тексту, коли творчий підхід набуває відображення не лише в сольній імпровізації, а й в ансамблевій грі [200, с. 42].

Отже, в процесі еволюції джазового виконавства викристалізувалися специфічно джазовий оркестровий різновид — біг-банд, інструментальний склад якого поділяється на групи: мелодичну, до якої входять групи саксофонів/кларнетів (*reeds*) і мідних духових інструментів (*brass*), та ритм-секцію, що складаються з традиційного для професійного музичного виконавства інструментарію, утім їхній специфічний функціональний поділ базується на поєднанні характерних лише для джазу норм, серед яких: своєрідна техніка ансамблевої гри (поєднання аранжованих розділів з імпровізаціями солістів), застосування особливих типів оркестрового супроводу (бекграунд, риффи), метроритмічної пульсації, зміщення тембрів тощо [134, с. 358].

Слід зазначити, що за відсутності теоретичних розробок щодо «музичної мови» джазу пошуки у сфері джазової оркестровки (аранжування) відбувалися на основі європейської музичної теорії, яку джазмени ще періоду свінгу засвоювали здебільшого на практиці [134, с. 56]. Тобто, специфіка фіксації тексту в джазі осмислювалася в контексті зіставлення й асимілювання теоретичних основ за європейською традицією та практики репрезентації джазової музики. У цьому сенсі знаковою є поява в 1938 р. книги американця, вихованого за європейськими стандартами оркестрового виконавця на скрипці, музичного критика, у полі зору якого було класичне музичне надбання, композиторська музика XX ст., виконавське мистецтво, музичний театр, Уінтропа Сарджента (1903–1986) «*Jazz: Hot and Hybrid*», де автор не лише розглядав історичні питання, а й досліджував як «аналітик і систематизатор» музичну мову та естетику цього напрямку, започаткувавши теоретичне осмислення джазу [231, с. 3–4].

Джазова виконавська техніка та засоби виразності відшліфовувалися в процесі взаємовпливу музичних колективів з афро-американських та білих музикантів. Хоча інструментальний склад і репертуар білих та негритянських бендів був однаковим, репрезентанти європейських

виконавських традицій виконували так звану світ-музику — комерційні розважальні й танцювальні тексти сентиментального, наспівно-ліричного характеру [134, с. 255]. Негритянські ж колективи, копіюючи музику білих, додавали до неї елементи, властиві афро-американському фольклору: високу експресивність, емоційну збудженість, прерогативу ритмічної та інтонаційної мелодичної виразності над композиційною і гармонічною логікою, прагнення до максимальної імпровізаційної свободи, що лягло в основу поняття хот-виконання [134, с. 258].

Протягом перших десятиліть ХХ ст. велися пошуки реалізації технічних і виражальних можливостей інструментів у джазовому музикованні. Притаманний джазу пошук на інструменті способів звуковидобування, спрямованих на імітацію характерних ознак людського голосу [200, с. 18], зумовлює формування специфічних ефектів, які застосовуються як у вокальному, так і інструментальному джазі (дьорті-тон, скет, офф-пітч, граул-ефекти тощо). У цьому ж контексті формується так званий вокалізований характер звучання інструмента [200, с. 97]. Зокрема, використання сурдин та інших пристосувань значно розширило виконавський спектр, надавши можливості джазменам виконувати «слизькі переходи-глісандо, вібрато, використовувати співучий та хриплий, ніжний та грубий звуки, піанісимо, подібне до шепоту, фортисимо, подібне до зойку розпачу, ненависті, реготу, стогону, плачу» [164, с. 128].

Якщо на початковому етапі фортепіано, закріплюючись у складі ритм-секції, застосовувалося передусім як гармонічно-ритмічний інструмент, який підкреслював тактові долі акордами (ліва рука — аналогічно басу й великому барабану, а права — аналогічно банджо або гітарі), то подальші експерименти зумовлюють формування різноманітних технологічних стилів: страйд-піано, стomp-піано, фортепіанний стиль труби, стиль «зв'язаних» рук [125, с. 6]. Зокрема, наприкінці 1910-х — початку 1920-х рр. на основі синтезу пізнього регтайму та виразних засобів блюзу сформувався Гарлем-страйд-стиль, основними ознаками якого стали офф-бітове фразування, посилене синкопування, підкреслена спонтанність музичного виконання варіаційної техніки, котра мелодично, гармонічно й ритмічно видозмінила основну лінію та вже належала до сфери імпровізації [125, с. 46–49]. Тобто, завдяки своїм можливостям, фортепіано функціонально еволюціювало в джазі від інструмента, що забезпечує гармонічно-ритмічну основу соло, до виходу мелодичної функції, якщо й не на провідну в оркестровому виконавстві, то на рівноправну з іншими функціями [125, с. 6].

Однією з характерних стилістичних ознак джазової музики є метро-ритмічна пульсація — поліритмія, специфіка опрацювання якої в джазі

зумовила формування «свінгу», оснований на постійних випереджаючих або таких, що запізнюються, відхиленнях ритму від опорних долей граунд-біту, створюючи ефект «розгойдування» звукової маси, розхитування метричної основи [134, с. 254]. Пояснюючи роль свінгу в джазі, Ю. Панасьє, основувшись на колективному принципі оркестрового виконавства загалом, наголошував, що, на відміну від симфонічного оркестру, джазмени під час імпровізації самі створюють музичний матеріал, якість якого визначається ступенем інтенсивності й правильності розстановки ритмічних акцентів, тобто спільного свінгування [200, с. 17].

Якісною відмінністю свінгу від полїритмії за логікою європейської класичної музики є його тлумачення як особливого характеру, психічного стану репрезентації джазового тексту. Останні дослідження приводять до розуміння свінгу як інтегральної за своєю суттю категорії, яка, по-перше, є «імовірнісною», а, по-друге, «результативною», залежною від комплексу музичних і позамузичних параметрів: артикуляція, тембр, вібрато, атака, інтонування, темп, характер музики, з одного боку, а з іншого — настрої джазмена, стан інструмента, реакція слухачів тощо [241]. У межах джазової естетики і поетики, «свінгування є певним відчуттям часу в джазі, де ми маємо справу не лише з виконанням необхідної ноти в конкретний час, але і з тим, як цей час переживається та заповнюється музикантом поміж звуками» [145].

Така специфіка свінгу зумовлює його поняттєву дуалістичність: з одного боку, він трактується як період у джазовій історії, з іншого — як джазовий стиль. На цьому рівні свінг значною мірою пов'язаний з іншою стилістичною ознакою джазової музики — імпровізацією; він концентрує та об'єднує елементи джазової імпровізації; однією з безсумнівних стилістичних ознак джазу є незалежність імпровізації від граунд-біту («*off-beat*») [241].

На початку ХХ ст. джазмени не створювали нові мелодії в межах заданої гармонічної схеми й тональності, а просто варіювали чи прикрашали первинну музичну фразу [213, с. 102]. Спочатку ансамблісти разом виконували тему в основному вигляді з акомпанементом, потім музиканти по черзі грали соло: імпровізатор, володіючи певним набором мелодичних оборотів, користувався ними, комбінуючи їх відповідно до гармонізації теми [122, с. 46]. Колективне варіювання або орнаментальна імпровізація мелодії притаманна раннім джазовим формам до кінця 1910-х рр. і пояснюється джазологами обмеженою інструментальною технікою музикантів. Стрімке зростання ж індивідуальних творчих здібностей імпровізаторів завдяки постійній виконавській практиці в танцювальних оркестрах у першій половині 1920-х рр. стимулювало вдосконалення колективної імпровізації, а з кінця 1920-х рр.

її трансформацію з колективної в індивідуальну. Завдяки зацікавленості свінгових музикантів законами функціональної гармонії вдосконалюється вільна імпровізація в контексті осмислення взаємодії мелодії з основними гармонічними функціями та поступово формується хорусна імпровізація або імпровізація на гармонічну послідовність [123].

Основою на стихійно-інтуїтивній практиці імпровізаційного музикування, у джазі почали культивуватися різні типи ансамблів, існуючих за принципами: 1) гнучкого сполучення вокальної та інструментальної складових, які взаємодоповнюють одна одну та 2) танцювальної основи ритміки [266, с. 21]. Якщо в ансамблевому джазовому виконавстві використовується суцільна імпровізація [250], то в оркестровому джазі музичний текст має ознаки обох підходів. Так, енциклопедичною ознакою біг-бенду є оформлення музичного тексту як поєднання аранжованих розділів з імпровізаціями солістів [232], що відображає розуміння музичного тексту, з одного боку, як «смислу, актуалізованого в акті звучання», з іншого — як фіксацію конкретного творчого задуму.

Отже, в означений період відкрystalізувався конструктивно-виражальний фактор джазової стилістики, який склали музичний текст і засоби та форми його репрезентації. Водночас формувалася й естетика джазового виконавства, основою якої стали ознаки популярної (прикладний характер, певною мірою поверховість художніх образів, зовнішня привабливість музичного матеріалу та його «обробка», «комерціалізованість», тенденція до стандартизації), академічної (від засобів виразності до виконавської майстерності інструменталістів) музики та специфічні якості, пов'язані з безпосереднім відтворенням музичного тексту (дух здорового експериментаторства, особлива емоційна насиченість, прагнення самовираження) [231, с. 12].

У галузі музичної поетики стилістика традиційного джазу стала своєрідним конгломератом ознак інших пластів — фольклору і академічної музики, до того ж поза межами європейської традиції, яка на початок ХХ ст. була основною та єдиною в професійній музиці [266, с. 22]. Традиційний джаз як явище «третього пласту» засвідчив, що академічний риторичний тип творчості, оснований на упорядкованості, типізованості й дотриманні правил-канонів [173], не є єдиною детермінантою прогресу музики як різновиду художньо-естетичної діяльності. Так, Е. Денисов наголошував на тому, що академічна музика, зазнаючи ускладнення та витончення ритму, що спричиняє нездатність пересічного слухача сприймати внутрішню логіку творів сучасної музики, втрачає на цьому шляху «імпульсивний і динамічний накал», стає «ритмічно аморфною». Джаз же показує один із можливих шляхів більш

багатомірної організації музичної матерії, повертаючи музичному ритму його первинну функцію організації руху, жести, пластики тіла в їхньому синтетичному музично-танцювальному втіленні [79].

Окрім того, до трьох естетичних змінних за європейською академічною музикою (мелодія, гармонія та ритм) у джазі додається ще одна категорія — тембр, який в академічній музиці є константою: для кожного інструмента існує звуковий еталон, відхилення від котрого розцінюється як «брудне», неякісне звуковидобування. Для джазового ж музиканта варіювання тембру звучання інструмента є природним [145].

Порівнюючи джаз як імпровізаційне мистецтво «третього пласту» зі старовинною практикою європейських музикантів-ремесників XV–XVII ст. у ренесансному місті, з притаманною йому, за виразом В. Асаф'єва, суспільною відкритістю й доступністю, німецький філософ, соціолог і музикознавець Т. Адорно наголошував на «естетичному роздвоєнні» джазу, суміщенні в ньому вільних творчості та ремесла, що спричинило «комерціалізацію», існуючу у вигляді рекламних форм і засобів, які забезпечують попит публіки [4]. Тобто, з джазовою естетикою тісно пов'язана комунікаційна детермінанта. Так, рушійною силою стилістичного формування джазу стали зміни в сприйнятті музики. Е. Денисов, зазначаючи, що в епоху романтизму слухач був прихильником елегічності музичного висловлювання, а з XX ст. необхідними умовами комунікабельності стали активність та імпульсивність, чому відповідають стилістичні ознаки джазу, зокрема загострені, зміщені ритми, зіставлення немовби аритмічної імпровізації з пульсацією основного ритму, підсумовував: «зацікавленість масової публіки джазом є свідченням еволюції функцій музики в суспільстві, з одного боку, та зміною нашого ставлення до тих чи інших її компонентів, з іншого» [79].

«Третьопластова» специфіка традиційного джазу зумовлює первинність системи «попит-пропозиція» в комунікації музиканта й публіки. Зокрема, активне спілкування з публікою виходить за межі звичайного конферансу та стає невід'ємною складовою процесу джазової репрезентації, оскільки спілкування з публікою здійснювали самі репрезентанти, здебільшого керівник колективу — банд-лідер, виступаючи водночас як виконавець і конферансьє. Непересічну роль такого спілкування відзначала В. Конен, наголошуючи, що від контакту з аудиторією залежали характер і тривалість п'єси [140, с. 145]. Спрямованість на задоволення потреб аудиторії для музики «третього» пласту завжди була і залишається первинною в контексті ідейно-художнього змісту і відповідного йому комплексу виражально-конструктивних засобів, що застосовуються в процесі репрезентації тексту [266, с. 21]. Більше того,

естетика епохи свінгу створила навіть своєрідну сценічну моду, за якою музиканти біг-бендів одягались в однакові представницькі костюми та виглядали бездоганно, створюючи надакуратний образ успішної людини [144].

Саме спрямованість традиційного джазу на задоволення потреб аудиторії перебуває в основі комунікативно-стилістичних розбіжностей з академічною музикою, «внутрішньо-пластовими» ознаками якої є «майже виключне панування піднесеного начала як естетичної домінанти» та, «як невід'ємний елемент композиторської практики, надскладний професіоналізм, що постійно розвивається» [140, с. 75–76], що зумовлює позачасовий, над-реалістичний характер творчості в межах академічної системи репрезентативних норм. На противагу цьому, А. Соловійов виокремлює традиційно- і конвенціонально-реалістичні парадигми як вихідні для джазу. У традиційно-реалістичній моделі комунікації естетична дія продовжує та доповнює дію практичну (побутову, культову, святкову тощо), що свідчить про спільність «естетичної реальності» для фольклорного і джазового музикування. Конвенціонально-реалістична парадигма відображається в джазових репрезентативних нормах, що застосовуються митцем, котрий «може відчувати себе хазяїном естетичної дійсності та, частково, її творцем» [237].

Отже, в першій половині ХХ ст. сформувалася стилістика традиційного джазу, детермінантами якої стали конструктивно-виражальні, естетичні та комунікаційні фактори.

«Комерціалізація» джазу стає стимулом формування інфраструктури, так чи інакше пов'язаної з джазовим виконавством. По-перше, як уже зазначалося, змінюється та узвичаюється сфера репрезентації джазової музики — розважальні заклади. Цей процес відбувався протягом перших десятиліть ХХ ст. Якщо для 1900–1910-х рр., коли провідним центром джазового виконавства був Нью-Орлеан, характерна поширеність стріт-бендів, оскільки їхньою функцією було обслуговування традиційних на той час парадів, процесій, вуличних ход, то в Чикаго, як «столиці джазу» з кінця Першої світової війни до кінця 1920-х рр., вуличних оркестрів вже не було; «джаз стає приналежністю нічних кафе, кабачків, барів, дансінгів» [200, с. 24]. За твердженням Дж. Колліера, саме попит на танцювальні оркестри, який певний час навіть перевищував пропозицію, звернув на музичну сферу увагу підприємців та посприяв формуванню «музичного бізнесу» [134, с. 68].

І саме увага підприємців стала чинником поширення у сфері джазового виконавства звукозапису, що стало основою формування комунікаційної системи розповсюдження джазу, яку надалі поповнятимуть

радіо, кіно, телебачення, відеозапис тощо. Відзначаючи переваги звукозапису, коли фіксується не лише музичний текст, а й процес його репрезентації, Ю. Панасьє проголошував на виході джазу на початку 1920-х рр. з «передісторичного» періоду, оскільки з'явилась можливість, завдяки звуковим документам, «простежити крок за кроком розвиток» цього різновиду музичної творчості [200, с. 22].

І. Яркіна зазначала, що зафіксовані джазові тексти стають імпровізаційними лише потенційно, оскільки записи дозволяють аналізувати та виявляти стильові особливості таких текстів [266, с. 24]. Саме це зумовило важливість звукозапису і на початковому етапі формування біблотеки. За спогадами кларнетиста Тоні Скотта, лише після того, як Чарлі Паркер та Діззі Гіллеспі зробили запис своєї музики, інші змогли хоча б імітувати їхню техніку та манеру виконання [165, с. 100].

Окрім того, специфіка тогочасного звукозапису потребувала від музикантів своєрідного пристосування. Якщо під час виступу на естраді тривалість композиції не мала значення та не впливала на творчу свободу музикантів, то обмеженість звучання однієї сторони грамофонної платівки 3 хвилинами 20 секундами змушувала попередньо продумувати зміст та специфіку виконання [200, с. 37], тобто осмислювати процес репрезентації.

З поширенням системи звукозапису з'являються спеціально створені з джазових «зірок» виконавські колективи, що не функціонували в постійній виконавській практиці. Багато з кращих джазових платівок записані такими колективами (1925–1928 — *Louis Armstrong «Hot Five»* та *«Hot Seven»*, 1937–1940 — ансамблі Ліонеля Хемптона; у 1953–1957 рр. студійні колективи записали чудову серію *«Buck Clayton Jam sessions»*) [213, с. 23].

Необхідність реалізації значної кількості платівок з джазовою музикою, які упаковувалися в конверти, стимулює виникнення професії дизайнера конвертів грамплатівок, а надалі — джазового плаката, фотографії [144].

М. Стернс зазначав, що з 1935 по 1945 р. свінгова музика поширювалася по всій країні за значного сприяння всіх сучасних засобів реклами [165, с. 110]. Увага публіки приверталася до джазу й за допомогою засобів масової інформації — преси, кіно, радіо [216]. Якщо до 1920-х рр. джазова музика піддавалася обструкції офіційною пресою за її безпосередній зв'язок з життям нижчих верств суспільства [134, с. 75–76], то з кінця 1920-х рр. джаз здобув визнання й серед інтелектуалів, зокрема європейських [134, с. 45]. Так, нью-йоркський музичний журнал «Метроном», заснований в 1885 р., з епохи свінгу почав спеціалізуватися

лише на джазі. З середини 1920-х рр. у Європі виходили такі періодичні видання, як «*Music, le magazine du Jazz*» (Бельгія), «*The Melody Maker and British Metronome*» (Велика Британія), «*Estrad*» (Швеція). У 1934 р. в Чикаго започатковано щомісячний журнал «*Downbeat*» [90]; з 1935 р. у Франції видається спеціалізований журнал «*Jazz Hot*» [185, с. 68]; з 1943 по 1947 р. в Нью-Йорку редагував власний журнал «*The Jazz Records*» Артур Ходес [234, с. 112]. Утім, залучення засобів масової інформації здійснювалося також в контексті функціонування «музичного бізнесу». Так, Ю. Панасьє зазначав, що на радіо та у звуковому кіно, які почали активно входити в побут американців у період економічної кризи з кінця 1929 р., звучав лише «комерційний» джаз [200, с. 44].

З другої чверті ХХ ст. джазове виконавство починає привертати увагу академічних музичних кіл. 12 лютого 1924 р. на сцені нью-йоркського Еоліен-холл оркестр Пола Уайтмена дав джазовий концерт, в якому прозвучали композиції Е. Елгара, Р. Фрімля, Е. МакДоуелла та відбулася прем'єра «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна, а серед публіки були видатні представники академічної музики: художні керівники та диригенти Нью-Йоркського й Філадельфійського симфонічних оркестрів Вальтер Дамрош і Леопольд Стоковський, видатні скрипалі Фріц Крейслер та Яша Хейфец, піаніст і композитор Сергій Рахманінов [165, с. 87].

Іншим знаковим джазовим публічним заходом став концерт оркестру Бені Гудмена, що відбувся за ініціативи музикознавця та критика Джона Хаммонда 16 січня 1938 р. в одній з найпрестижніших концертних зал для виконавців класичної музики Карнегі-холл (Нью-Йорк), під час якого музиканти оркестру провели джем-сейшн [231, с. 233].

Популярність джазу як танцювальної музики сприяла виникненню суто джазових форумів. Так, першим відкритим джазовим фестивалем вважається «*Carnival of Swing*», який відбувся 29 травня 1938 р. на острові Рандалл (Нью-Йорк). У форумі взяли участь 25 свінгових колективів, зокрема біг-бенди Дюка Еллінгтона, Каунта Бейсі, «*Stuff Smith*». На фестивалі, який тривав майже шість годин, була присутня майже 24 тисячна аудиторія [267], що свідчить про непересічний інтерес на той час до джазової танцювальної музики.

Звернення уваги на джаз представниками наукових кіл зумовлено ставленням *учених до раннього джазу як до фольклорного напрямку*. Зокрема, в 1939 р. на замовлення фольклорного архіву Бібліотеки конгресу США Аланом Ломаксом зроблено серію магнітофонних записів, на яких Джеллі Ролл Мортон не лише грав на фортепіано та співав, а й розповідав про джаз. Саме завдяки записам з групою «*Jelly Roll Morton*

and His Red Hot Peppers» 1926–1930 рр., Мортон став одним з найвідоміших джазових музикантів того періоду [134, с. 56–57].

У Європі джаз починає звучати з 1920-х рр., представляючи, за висловом У. Сарджента, американську культуру [231, с. 14], і не лише знаходить прихильників, а й привертає увагу дослідників. У цьому контексті показовою є діяльність автора книг «Хот джаз» (1934) та «Справжній джаз» (1942) французького популяризатора джазу Ю. Панасьє, який у 1932 р. організував «Французький клуб справжнього джазу», а з 1937 р. читав лекції про джаз у Франції та за кордоном, вів передачі на радіо, виступав в університетах, організував записи платівок видатних джазових музикантів [200, с. 5].

Отже, функціональна стабілізація протягом першої половини ХХ ст. у сфері американської індустрії розваг колективного музикування у формі танцювальних оркестрів, процес репрезентації популярної музики в яких мав специфічні ознаки, зумовлені взаємовпливом афроамериканських та європейських чинників, сприяла остаточному формуванню джазової стилістики, основаної на специфічній системі норм репрезентації культурної традиції.

Формування засад колективного джазового виконавства в першій половині ХХ ст. зумовлено функціональною специфікою діяльності музичних угруповань, що стало основним чинником трансформацій у сфері інструментального складу. Характерними ознаками етапу переходу музичних колективів у стаціонарні умови для виконання танцювального репертуару (початок ХХ ст. — кінець 1920-х рр.) стали:

- оптимізація інструментального складу в контексті поступової заміни корнета, туби й банджо трубою, контрабасом і гітарою, впровадження на постійній основі саксофона та фортепіано, застосування якого, в свою чергу, функціонально еволюціювало від інструмента в складі ритм-секції до рівноправного з іншими солістами презентанта мелодії та імпровізації;
- зменшення кількісного складу традиційних у США з середини ХІХ ст. духових оркестрів європейського зразка до 6–7 інструментів з функціональним розподілом на мелодичну групу і ритм-секцію, де кожний інструмент виконував окрему партію, відповідно до функціонального розподілу, що притаманно принципу ансамблевості.

Для 1930-х рр., коли в США поширилися великі концертно-танцювальні майданчики та актуалізувалася потреба суттєвого збільшення потужності звучання музичного колективу, характерне розширення інструментального складу ансамблю дисксилендового типу на базі дублювання інструментів та формування біг-бенда як оркестрової форми,

основаної на функціональній взаємодії трьох оркестрових груп (група язичкових інструментів, брас- та ритм-секції), що спричинило перехід від лінійного (горизонтального), притаманного ансамблю, до гармонічного (вертикального) осмислення репрезентації джазового тексту.

Формування оркестрового джазового виконавства зумовило трансформацію ставлення до музичного тексту від колективної імпровізації в ансамблях диксилендового типу до нотної фіксації партій, виконуваних музикантами оркестрових груп біг-бенду, з метою досягнення якості спільного звучання гармонії, результатом чого стало формування джазової оркестровки або аранжування, основаної на фіксації джазового тексту із застосуванням як європейської системи фіксації музичного тексту, так і принципів побудови європейської оркестрової партитури.

Пошуки нових засобів реалізації технічних і виражальних можливостей інструментів у джазовому колективному музикуванні зумовлюють:

- застосування специфічних ефектів, притаманних як вокальному, так і інструментальному джазу на основі вокалізованого характеру звучання інструмента;
- осмислення тембру музичного інструмента як однієї з естетичних категорій у джазі;
- еволюцію опрацювання музичної фрази від варіювання чи прикрашання до колективної імпровізації;
- формування «свінгу» як характерного типу метроритмічної пульсації.

Функціонування джазових колективів у розважальних закладах спричинило виникнення специфічної виконавської естетики під впливом:

- а) комерціалізованої сфери розваг, яка потребує зовнішньої привабливості та ефектності не лише музичного матеріалу, а й поведінки та іміджу виконавця;
- б) сформованих у європейській музиці академічних принципів, що проявилися, зокрема, в постійному самовдосконаленні виконавської майстерності джазменів й тяжінні до традицій гармонічних побудов, укріплення групового розподілу інструментів;
- в) специфіки безпосереднього відтворення музичного тексту, основного на експериментаторстві та емоційності.

Початковими складовими інфраструктури, пов'язаної з джазовим виконавством, яка формувалася в контексті «комерціалізації» джазу, стали:

- а) розважальні заклади як сфера репрезентації джазової музики;
- б) система звукозапису, задіяна з метою тиражування та комерційного поширення популярної музики;

- в) фестивалі як системна складова сфери розважально-популяризаційних масових заходів;
- г) сфера збереження та поширення інформації, в межах якої відбувалося формування, з одного боку, джазової критики та спеціалізованих публіцистичних видань, з іншого — дослідницького напрямку.

Трансформація «джазової лексики» в модерн-джазі

До кінця 1940-х рр. джаз стає невід'ємною частиною світової культури, впливаючи на академічну музику, літературу, живопис, кіно, хореографію; формується специфічна слухачька аудиторія [154]. У 1938 р. кореспондент паризького журналу «*Jazz Hot*» наголошував, що джаз — це сила й енергія, котра проявляється в різних галузях [185, с. 69]. Подібна популярність джазу зумовлена його танцювальною спрямованістю. Так, ще в передмові до перевидання 1946 р. У. Сарджент класифікував джаз як популярну музику [231, с. 7].

Утім, економічна криза 1946 р. призвела до розпуску переважної більшості великих оркестрів, що ознаменувало кінець «періоду свінгу» [200, с. 60] та стало поштовхом для активного становлення джазового ансамблевого виконавства, формування принципів якого пов'язують з практикою «джем-сейшн» (*jam sessions*), започаткованою в чиказький період становлення джазу. Специфіку цього явища розкривав Ю. Панасьє, зазначаючи, що музиканти, не маючи можливості достатньо імпровізувати в джазовому оркестрі, після роботи збиралися в нічних кабачках та спільно імпровізували для особистого задоволення: «грали кращі солісти, а за фортепіано й ударними часто були видатні джазмени» [200, с. 27]. Така практика музикування базувалася на сприйнятті та реалізації музичного тексту лише як структурованого поля смислу, актуалізованого в акті звучання [127], що певною мірою суперечило попередньому піввіковому процесу формування оркестрового джазового виконавства на основі культивування системи фіксації музичного тексту.

Окрім того, в практиці джем-сейшнів того часу простежується орієнтація джазменів у музикуванні малими складами на традиційну функціональну специфіку (солюючі інструменти та ритм-група), що свідчить про генетичний зв'язок колективів диксилендового типу початку ХХ ст. з формуванням джазового ансамблевого виконавства.

Формування джазового оркестру на основі дублювання інструментів та, відповідно, збільшення кількісного складу актуалізувало необхідність керівника саме в процесі безпосередньої репрезентації музики як центру уваги всього колективу і стосовно метроритмічного орієнтиру,

і в контексті генерування художніх складових (від темпу, динаміки до настрою) виконання, що відповідає функціям диригента оркестру в європейській традиції. Кількісний же склад та функціональний розподіл в ансамблі періоду класичного джазу свідчить про паритетність усіх музикантів у процесі репрезентації джазу. Так, Дж. Коллієр стосовно «*Original Dixieland Jazz Band*» (1917 р.), який записав першу джазову грамплатівку, писав, що цей колектив з п'яти музикантів (корнет, кларнет, тромбон і ритм-група з фортепіано та барабанів) вважався ансамблем без керівника [134, с. 43].

Такі склади активно задіювалися під час звукозапису. Зокрема, основу студійного колективу кларнетиста Джиммі Нуна «*Jimmy Noone and His Apex Club Orchestra*» становила ритм-секція (ударник Джонні Уеллс, банджоїст Бад Скотт і піаніст Ерл Хайнс), а солюючу функцію, окрім Нуна, виконував альт-саксофоніст Джо «Док» Постон [134, с. 55]. Піаніст Джеллі Ролл Мортон, більшість записів якого складають фортепіанні соло та п'єси в новоорлеанському стилі, також дотримував традицій: запрошуючи до участі в записах відомих солістів (кларнетисти Джоні Доддс, Омер Саймен, тромбоніст Гічі Філдс та ін.), Мортон з ударником перебували в ритм-секції [134, с. 58]. Серія записів «*Louis Armstrong Hot Five*» здійснена в складі трьох солюючих інструментів (корнет, тромбон, кларнет/саксофон) та ритм-секції (банджо, фортепіано, ударні) [200, с. 29–31].

Ця традиція продовжувалася і в наступні десятиліття. Як студійний виник у 1934 р. секстет (труба, кларнет/саксофон, фортепіано, акустична гітара, контрабас, ударні) одного з засновників стилю «страйд-піано» Томаса «Фетса» Уоллера «*Fats Waller and his Rhythm*» [200, с. 54]. Бенні Гудмен виконував основну солюючу функцію в тріо за участі Тедді Уілсона (фортепіано) та Джина Крупи (ударні). Після приєднання Ліонеля Хемптона (вібрафон як другий солюючий інструмент) ансамбль трансформувався в квартет [200, с. 49]. Відомі записи джазової співачки Біллі Холідей і саксофоніста Лестера Янга зроблені за участі повної ритм-секцією [24, с. 262]. Нарешті, студійний запис засновників бі-бопу в листопаді 1945 р. здійснено інструментальним складом: саксофон (Чарлі Паркер), труба (Діззі Гіллеспі та Майлз Девіс) і ритм-секція в складі фортепіано (Діззі Гіллеспі), бас (Кьюрлі Рассел) та ударні (Макс Роуч) [«Джаз», фільм 6].

Утім, починаючи з «періоду свінгу» стає очевидною поступова відмова в ансамблевому музикуванні від традиційних функцій інструментів ритм-секції. Наприкінці 1920-х рр. видатний кларнетист і сопрано-саксофоніст Сідней Беше (1897–1959) записав платівку «*Maple Leaf*

Rag» у групі «*New Orleans Feetwarmers*», до складу якої, окрім Беше, входили трубач Томмі Леднієр і піаніст Хенк Дункан. Такий склад Т. Полянський класифікує як комбо [213, с. 132]. Тобто, на відміну від ансамблю періоду класичного джазу, інструментальний склад якого, окрім солюючих інструментів, налічує функціонально виокремлену ритм-групу, в комбо як джазовому ансамблі прерогативною є ознака музикантів як солістів-імпрровізаторів.

Автори довідників надають неоднозначні тлумачення терміна «комбо». Так, В. Озеров визначав комбо як характерний тип камерного джазового ансамблю в сучасному джазі. Митець наголошує, що комбо — це ансамбль солістів, який імпрровізує в супроводі ритм-групи, утім надалі висловлює доволі неконкретну думку, що «іноді ритмічна функція доручається тут лише одному інструмента або навіть взагалі може бути не відокремленою від сольних партій» [134, с. 249]. У коментарях до перекладу книги У. Сарджента «Джаз. Генеза. Музична мова. Естетика» В. Озеров зазначав, що в комбо ритм-група може бути взагалі відсутня [231, с. 253], тобто роль *ритмічної функції* нівельована. У контексті вищесказаного висловлювання В. Озерова стосовно того, що специфіка комбо пов'язана передусім з розподілом функцій між музикантами [134, с. 249], потребує уточнення — музикантами-солістами.

Стосовно кількісного складу В. Озеров називає комбо «камерним ансамблем» [134, с. 254–255], чисельність музикантів у якому варіюється в межах від 2 до 10–11 осіб і, отже, «не є визначальною ознакою ансамблів цього типу» [231, с. 253]. В. Симоненко обмежує кількісний склад комбо вісьмома музикантами, зазначаючи, в свою чергу, що термін «комбо» застосовується стосовно ансамблів сучасного джазу і виник на межі 1940-х — 1950-х рр. [68, с. 116], тобто в часи формування стилістики бібопу. На основі такого аналізу в монографії як комбо класифікуватимуться джазові ансамблі з солістів-імпрровізаторів без чітко окресленої ритм-групи, а ритмічна функція, за висловом В. Озерова, не відокремлена від солюючих партій.

Отже, в монографії джазові ансамблі розподілені за функціональною специфікою на два типи: «ансамбль диксилендового типу» з чітким функціональним розподілом на мелодичну групу і ритм-секцію та «комбо» — камерний ансамбль солістів-імпрровізаторів, у процесі спільного виконання яких ритмічна функція не виокремлена.

Яскравим прикладом комбо є широковідоме тріо джазового піаніста та співака Нета Кінга Коула (1917–1965), яке виступало в інструментальному складі: фортепіано (Нет Коул), гітара (Оскар Мур) і контрабас (Уеслі Прінс) з кінця 1930-х рр. [147]. «Революційна» ідея Нета

Коула створити тріо з інструментів, які на той час були традиційними для ритм-групи біг-бенду, свідчить про значне зростання професійного рівня виконавської майстерності [25, с. 125]. Подібні склади поширилися в 1940-х рр., зокрема це тріо скрипаля Стаффа Сміта (скрипка, фортепіано, контрабас); тріо контрабасиста Слема Стюарта (фортепіано, гітара, контрабас), яке іноді запрошувало до виступів і записів ударника; найкраще в 1943–1944 рр. тріо піаніста Арта Тейтума (фортепіано, гітара, контрабас) [200, с. 55]. Більш того, деякі дослідники вважають відсутність ритм-групи ознакою стилістики одного з сучасних напрямків — джазу-мануш [177].

На думку дослідників, пошуки нових шляхів розвитку джазової музики з середини ХХ ст. спричинені такими ознаками оркестрового джазового виконавства того часу, як певна вичерпаність стилевих стандартів, звернення до прямого цитування евергрінів, закріплення як штампів інтонаційних і гармонічних зворотів [176]. Музикування в межах джем-сейшнів стало формою творчих пошуків, експериментів, які стимулювали подальший розвиток джазу [254]. За словами піаніста Б. Тейлора, під час джем-сейшнів серед музикантів панувала атмосфера змагання: «... Такі виступи гарні тим, що вони стимулюють і вас, і ваших колег. Якщо людині кинули виклик на сесії, вона не покладається на ... повторення старого, вона більше прагне до створення оригінальних соло» [255, с. 334].

Отже, вільні від дисципліни свінгових оркестрів талановиті джазмени в ансамблевому музикуванні шукали нові шляхи творчого самовираження, з чим пов'язують початок із середини ХХ ст. епохи модерн-джазу [231, с. 262] і зокрема її першої течії, яка стимулювала подальший розвиток джазової музики, — стилю бібоп (*be bop*) [254]. Його зародження пов'язують з Нью-Йорком, який у 1940-і рр. мав репутацію «міста артистичного авангарду й культурних спалахів». Центром ново-джазового руху в місті став Гарлем — район, де сконцентрувалися творчі сили чорного джазу й знаходилася значна кількість закладів, постійно звучав джаз та відбувалися джем-сейшні [33, с. 14]. Саме в контексті пошуку джазовими музикантами 1940-х рр. нової виконавської техніки та засобів виразності, або джазової лексики, відомий американський музикознавець с. Фінкельстайн називав бібоп, прогресив і кул «експериментальною лабораторією» [271, с. 124].

Згідно з дослідниками бібоп був інновацією значного кола музикантів [254]. Примітним є те, що серед ключових фігур стилю, окрім виконавців на традиційних для джазу солюючих інструментах (Ч. Паркер, Д. Гіллеспі) та вже закріпившим за собою цю функцію в 1930-х рр.

фортепіано (Т. Монк, Б. Пауелл, Т. Дамерон), наявні музиканти, інструменти яких у традиційному джазі функціонально належали до ритм-групи: гітарист Ч. Крісчен, контрабасисти Дж. Блентон, О. Петтіфорд, Т. Поттер, ударники К. Кларк, М. Роуч, А. Блейкі та ін. Водночас простежується трансформація в галузі джазової фортепіанної лексики, оскільки поява високотехнічних контрабасистів надала змоги виключити як обов'язкову функцію басового голосу, яку до того традиційно забезпечувала ліва рука піаніста. Таким чином, перед піаністом вже не стояло завдання постійно застосовувати обидві руки для забезпечення діапазону та імітації оркестрового звучання і він концентрувався на швидкій та складній мелодійній лінії правої руки, лівою виконуючи окремі акценти і вставки [165, с. 124].

В основі характеристик бібопу, як і подальших течій у сфері репрезентації джазу, — специфічна лексика. Зокрема, слід відзначити трансформації у сфері джазової мелодики. Так, у процесі виконання боперами мелодичні фрази зміщалися стосовно сильних долей, раптово виникаючи та обриваючись на слабих долях [254]. Така переривчастість руху стимулювала звернення до виконавського штриха стакато [130]. У цьому контексті Ю. Панасьє зазначав, що адепти бібопу виключили зі своєї гри вокалізований характер звучання інструмента [200, с. 20]. Розглядаючи лексичну еволюцію джазу, російська дослідниця А. Фішер указує, що в процесі відтворення мелодичної лінії бопери оминали рівнотривалості побудов [254], спричиняючи поступову відмову від риффу як традиційної основи джазової композиції, пов'язаної з блюзом і спіричуелсом [200, с. 97–98].

Іншим джерелом подолання й розмивання «квадратів» попередніх джазових форм була вільна сольна імпровізація, яка стала головним центром художньої самореалізації на основі експериментів [254]. Ще в жовтні 1939 р. Коулмен Хокінс (саксофон-тенор) записав композицію «Душа й тіло» з двох рефренів, у жодному з яких не прозвучала мелодія; музикант лише імпровізував [24, с. 257].

Слід зазначити, що джазова імпровізація також зазнала суттєвої трансформації в контексті осмислення нових принципів репрезентації музичного тексту. Так, ознаками сольної імпровізації, основаної на дисонантних довготривалих мелодійних лініях, стали переривчатість [130], різкість [233, с. 212], віртуозність, ускладнене синкопування, граничні темпи. У той час виникає вислів «соло в дублі», що означає — гра вдвічі швидше написаного [24, с. 76]. З ім'ям Чарлі Паркера (саксофон-альт) пов'язують започаткування нового способу імпровізувати сольну партію, обігруючи не мелодію, а акорди, котрі її супроводжують [24, с. 194].

Основою мелодичного мислення бопових імпровізаторів стало складне переплетіння гармонії та мелодії [123]. У цьому контексті простежується трансформація імпровізаційного процесу від варіативного опрацювання мелодії до створення звукових послідовностей на основі її гармонічної схеми [189].

Відмова від традиційної для попередніх етапів повторюваності зумовлена й нівелюванням у сфері джазової ритміки значення граундбіту. Позбавлення регулярно акцентованої пульсації ударних, необхідної в танцювальній музиці, спричинило ускладнення ритміки, рушійною силою якої стала винахідливість, примхливість та непередбачуваність, що стимулювало подальший розвиток свінгових за походженням «відхилів» від метроритму [254].

О. Коверза відзначає трансформації у сфері гармонії, де набувають значимості послідовності політональних акордових побудов [130]. Така специфіка зумовлена прагненням боперів відтворювати в гармонії особливості мелоінтонування афро-американського фольклорного співу («блюзові» інтонації, *dirty-tones* — брудні тони), що раніше було прерогативою солістів і майже не відображалося в гармонічній структурі функціонально-акордового змісту тональності [254]. Тобто, можна відзначити активізацію новаторських пошуків і в тембральній сфері. Тембр не просто стає четвертою естетичною категорією, а стимулює зміну акцентів, трансформуючи академічний тривіум «мелодія — гармонія — ритм» у джазовий квадрівіум «ритм — тембр — гармонія — мелодія». Утвердження тембру як естетичної категорії суттєво змінило специфіку організації джазового ансамблю порівняно з академічним ансамблем: однаковий інструментальний склад останнього, в принципі, завжди звучатиме однаково, два джазових — практично завжди різно. На цих засадах у джазі кристалізується функція бендлідера, що не має аналогів в інших музичних культурах, оскільки первинним завданням бендлідера є вибір стилю і створення звучання шляхом підбору музикантів з тією чи іншою манерою звуковидобування [145].

У цьому контексті А. Фішер зазначає, що джерелом свіжих ідей, які ускладнили та збагатили мову джазу, стали як особисті знахідки, так і запозичення здобутків європейської академічної музики ХХ ст. [254]. Таке твердження не нове, оскільки ще У. Сарджент, підкреслюючи важливість цього шляху в процесі інноваційних перетворень гармонії джазу, писав: «Джазовий музикант засвоїв техніку академічної музики» [231, с. 202].

Використання лексики європейської академічної музики в джазі має різні, іноді кардинально, оцінки. Так, доволі часто висловлюється

негативна думка стосовно цього процесу. Ще І. Стравинський зауважував: «коли джаз намагається підпасти під вплив сучасної музики, це — не джаз» [276, с. 211]. Адепт цього переконання В. Коровкін, зазначаючи, що більша частина «прогресивних» джазових експериментів походить саме з механічного перенесення технічних і естетичних новацій європейської музики, попереджає: «У цьому випадку несуттєво, наскільки суб'єктивно успішна була та чи інша конкретна спроба такого роду, важливо, принаймні, в дослідницькій діяльності, завжди пам'ятати, що вона суперечить внутрішній логіці розвитку джазу» [145].

Утім, значна кількість істориків джазу вбачає в цьому процесі позитивні риси. Саме культивування більш вільних і ускладнених гармоній та ритму європейської музики з акцентом на віртуозності Ю. Панасьє називав основною причиною «камернізації жанру й орієнтації на інтелектуальність та елітарність» [200, с. 7]. Ю. Кінус наголошував на тому, що формуванню модального джазу, який базується на лінійному підході до імпровізації, сприяли інфільтрати різних модальних систем, практика яких пов'язана з сучасною академічною музикою [123]. Тобто, представники нового напрямку, з одного боку, формально відмежувалися від європейської традиції чітко структурованого колективного виконавства, а з іншого — стали на шлях модернізації джазової системи репрезентативних норм, культивуючи засоби виразності європейської музики ХХ ст. та нівелюючи джерельні — афро-американські.

З формуванням бібопу суттєвих змін зазнала естетика джазового виконавства. Так, бопери категорично заперечували естетику епохи свінгу в сценічній моді, відкидаючи засади слащавої «прилизаності», однаковості та повторюваності моди старшого покоління [33, с. 90]. Атрибутами зовнішнього вигляду Діззі Гіллеспі були блакитний берет, стильні окуляри в чорній оправі, цапова борідка, вільний костюм, дивна, задерта вгору труба, ексцентрична поведінка на сцені [24, с. 75].

Водночас на протигагу розважальній спрямованості джазу попередніх часів, бібоп був адресований вже специфічній аудиторії, яка не танцювала, а слухала і зналася на джазі. Загалом роль публіки як «співрозмовника» та об'єкта музичного задоволення в бібопі нівелюється. Так, композиції секстету контрабасиста Оскара Петтіфорда, який виступав наприкінці 1940-х рр. у клубі «Клік» на Бродвеї, тривали по 45 хвилин у зв'язку з намаганням музикантів перевершити один одного під час виконання соло й «ніхто ніколи не замислювався про слухаючу публіку» [165, с. 118].

Отже, представники нової течії під час сценічних виступів вже не спілкувалися з публікою, дотримуючи принципів академічності. З кінця

1940-х рр. формується так званий «філармонічний джаз», що зумовлено прагненням представників модерн-джазу виступати на концертних майданчиках, а квартет Дейва Брубeka та «Модерн-джаз квартет», музиканти якого виступали на сцені в строгих костюмах з краватками, стали першими суто концертними джазовими ансамблями. Тобто, орієнтація представників бібопу на інтелектуальність, навіть на рівні ексцентричності, спричинила соціально-естетичну трансформацію джазового виконавства від розважально-прикладного напрямку популярної музики до різновиду елітарного мистецтва.

Як зазначає А. Фішер, у джазових течіях, які виникли після бібопу, відображається розвиток усіх тенденцій, закладених у першому стилі модерн-джазу [254]. Так, на відміну від нестримної імпровізаційності, граничних темпів і нервово-напруженої манери гри представників бібопу, кул-джаз вирізнявся «врівноваженістю, самозаглибленістю, інтелектуалізмом, інколи навіть манірністю» [134, с. 289], відсутністю підкресленого ритму, що пульсує, легкістю, прозорістю фактури, барвистими дисонуючими гармоніями (на основі нони та збільшеної квати) [138, с. 340].

Прерогатива в джазі з середини ХХ ст. ансамблевого музикування стимулювала нові імпульси розвитку колективної імпровізації, зокрема широке застосування інструментальних діалогів («хорус-переслідування» або чейс (*chase, chase chorus*)) [123], поліфонії та експериментів з тональним мисленням, аж до відмови від визначеної тональності [130], модальної техніки, яка стала основою колективної імпровізації фрі-джазу, де нівельовано як акордову основу чи тональність, так і будь-які композиційні обмеження [123]. Водночас індивідуалізованість творчості імпровізаторів, осмислення якої відбувалося протягом 1930–1940-х рр., вийшла в модерн-джазі на провідні позиції, що, разом із новими принципами імпровізації, стимулювало створення індивідуальних і неповторних джазових композицій [189] на основі тотальної або вільної імпровізації без гармонічних і навіть тактових обмежень [123].

Орієнтація на засвоєння сучасної композиторської творчості набула відображення в кул-джазі та творчості майстрів «третьої течії». Так, характерною ознакою «третьої течії», представлені ансамблем «Модерн джаз квартет», колективами Т. Еванса, Г. Шулера, стало прагнення до поєднання «бопу» й «кулу» з іншими жанрами та стилями музичного мистецтва, зокрема з музикою епохи бароко (І. с. Бах, А. Вівальді) [200, с. 8].

Естетичною основою фрі-джазу стала повна свобода — від визначеного метра, ритму, гармонії, тонального мислення, розрізнення консонансу та дисонансу, певним чином темперованого звучання (зокрема у

творчості піаніста Сесіла Тейлора). Разом із зверненням до політональності (наприклад, ув творчості Джона Колтрейна) ці ознаки зумовили формування проблеми подальшого розвитку джазу як власне сфери елітарного музичного мистецтва [130].

Якщо представники модерн-джазу пропагували ускладнення джазової мови та пошук нових засобів виразності, то адепти традиційного джазу розвивали в малих складах принципи «комерційного» джазу, прагнучи залишатися популярними в широких масах. Зокрема, з ім'ям Луї Джордана (саксофон, спів), який виступав з ансамблевим складом: труба, саксофон і ритм-секція (контрабас, рояль, малий барабан із хетом) та продовжував традиції музики епохи свінгу, пов'язують започаткування популярної течії «ритм-енд-блюз» (*rhythm-and-blues*) (фільм «Джаз», частина 6]. З появою ритм-енд-блюзу і формуванням на його основі рокабілі та надалі рок-н-ролу як простої за ритмікою, танцювальної, всім зрозумілої музики, поступово звужується аудиторія танцювальної джазової музики, а біг-бенди як основний різновид джазового оркестрового виконавства з його синкопованими ритмами та свінгом виокремлюються в специфічний напрям, який ґрунтується на збереженні й розвитку традиції колективної репрезентації джазу.

Саме з виходом рок-н-ролу на передові позиції в комерційній розважальній музиці пов'язують остаточне відмежування джазу від сфери масової культури та формування джазової аудиторії на основі сприйнятливішого до музичних цінностей кола людей [231, с. 12]. Так, В. Єгоров зазначав, що бурхливий злет рок-музики на етапі рок-н-ролу як різновиду популярної танцювальної музики, відтінив, зробив рельєфнішими певні артифіціальні ознаки джазу, передусім постійну реалізацію потенції до створення високохудожніх зразків на основі специфічного для джазу принципу спонтанного музикування, який має нонартифіціальну природу [231, с. 11].

Спільними ознаками для більшості різновидів модерн-джазу стали збереження духу імпровізаційності та хот-якості («гаряча» атмосфера). Водночас у зв'язку з необхідністю визначення характерних ознак джазу, У. Сарджент рівноправно з хот-якістю як невід'ємною ознакою джазу ставив гібридність [231, с. 205–206]. Так, ознакою етно-, або фольк-напрямку є опрацювання джазовою лексикою музики різних національних культур. В історії світового джазу широковідомі: джаз-мануш або *gypsy jazz*, який формувався у творчості видатного гітариста Джанго Рейнхардта (1910–1953), шанхайський джаз шидайку, популярний у Китаї в 1930–1940-х рр., ефіопський джаз (*ethiojazz*), який з'явився в 1960-х рр., зрештою, балканський джаз, одним із найактивніших популяризаторів якого є всесвітньвідомий кінорежисер Емір Кустурица.

Поступове введення в середині 1960-х рр. у склад рок-груп духових інструментів та застосування певних виражальних засобів джазу, передусім імпровізації, зумовлює виникнення джаз-року («*Blood, Sweat and Tears*», «*Chicago*», «*Chase*») [123]. Тяжіння до «гібридизації» стимулювало формування напряму джаз-фьюжн, оснований на поєднанні елементів джазу з музикою інших стилів. У зв'язку з цим, американський джазолог характеризує джазове мистецтво загалом як «хот-гібрид» [231, с. 19–20]

Пошуки нових шляхів розвитку здійснювалися і в джазовому оркестровому виконавстві. Як вимушена компенсація відходу «бопу» від традицій джазу, в репертуарі великих оркестрових складів поширюються композиції, написані на основі одного з різновидів блюзового гармонічного квадрата, — так звані блюз-бугі [200, с. 8]. Діззі Гіллеспі, організувавши особистий біг-бенд, намагався трансформувати традиційний свінговий репертуар, створюючи оркестрові композиції з елементами бібопу [81]. Гіл Еванс створив оркестрові версії тем Чарлі Паркера «*Anthropology*» та «*Yardbird Suite*», які виконував оркестр Клода Торнхілла [165, с. 127].

У 1940-х рр. у США формується новий напрям — прогресивний джаз, або «прогресив», концепція якого базувалася на оновленні й удосконаленні свінгових традицій. Характерною ознакою «прогресиву», знаковою фігурою якого став Стен Кентон (1912–1979) з його експериментами з особистим біг-бендом, стали тяжіння до масштабних концертних форм, чим зумовлено застосування засобів виразності симфонічного оркестру [233, с. 214] та розширення інструментального складу біг-бенду за допомогою інструментів симфонічного оркестру, жанрово наближаючись до симфоджазу [180]. Серед інших ознак прогресивного джазу дослідники відзначають уведення в практику композиції останніх досягнень європейського симфонізму у сфері тональності та гармонії, зокрема новітніх композиторських технік (елементів додекафонії) [130], зведення до мінімуму імпровізаційності [178].

У цьому контексті І. Яркіна визначає притаманні з середини ХХ ст. джазу, який після епохи свінгу втратив стабільність в естетичному плані, дві тенденції:

- 1) до збереження «пластової» природи, а саме організованої імпровізаційності та демократичної спрямованості;
- 2) до ускладнення лексики, відходу від стабільних імпровізацій-варіацій на теми-стандарту в напрямку до звукових технік, що поєднують академічні та неакадемічні музично-парадигмальні установки.

Дослідниця наголошує, що модерн-джаз після *bebop*'у розвивався як у бік академізації, так і в напрямку асиміляції з іншими явищами

поп-арту — рок-, і поп-музикою [266, с. 25]. Ці тенденції вможливлюють розгляд джазу як парадигмально-комунікативної стильової системи, яка зазнає інтонаційних криз.

Інфраструктура, пов'язана з джазовим виконавством, продовжувала функціонувати та розвиватися. Зокрема, продовжує формуватися дослідницький напрям сфери збереження та поширення інформації. Так, на хвилі ривайвл-руху [213, с. 131], або новоорлеанського джазового відродження, яке характеризувалося з кінця 1930-х — початку 1940-х рр. жвавою зацікавленістю музичних теоретиків і практиків дооркестровою формою репрезентації джазу — диксилендами, американський музикант і композитор-модерніст Вільям «Білл» Рассел (1905–1992) в 1944 р. заснував студію звукозапису «Американські музичні звіти» з метою запису музикантів новоорлеанського джазу, а в 1958 р. став співзасновником у Тулейнському університеті (Новий Орлеан) та першим хранителем Джазового Архіву Хогана, де зібрані матеріали, пов'язані з історією раннього джазу [39].

Зацікавленість традиційним джазом зумовила створення в 1950 р. в Копенгагені (Данія) спеціалізованої студії звукозапису «Звіти Сторівілл» та в 1953 р. «Клубу Сторівілл» [196]. У 1946 р. американець Росс Муді Рассел (1909–2000) створив студію звукозапису «Звіти Дисків» з метою запису боперів. За три роки існування (1946–1949) на студії записано Чарлі Паркера, Діззі Гіллеспі, Ерролла Гарнера, Говарда Макгі, Додо Мармероси, Декстера Гордона, Вардела Грея, Ерла Коулмана та ін. [224].

Отже, трансформація джазової лексики з середини ХХ ст. відбулася в контексті експериментальних пошуків нових шляхів творчої самореалізації молодих джазменів на фоні соціально-економічних впливів, які спричинили різке скорочення біг-бендів як основної форми прибуткової професійної діяльності джазових музикантів у розважальній сфері, що стимулювало становлення джазового ансамблевого виконавства. На противагу оркестровому джазовому виконавству, становлення якого відбувалося в контексті культивування європейської системи фіксації музичного тексту, відтворення музики ансамблем солістів-імпровізаторів ґрунтується на поверненні до розуміння всіма учасниками колективу музичного тексту як смислового поля, що актуалізується в процесі звучання.

Смислові орієнтири модерн-джазу стимулювали започаткування нового напрямку розвитку джазу поза межами розважально-прикладного функціонування як різновиду елітарного мистецтва, що зумовило трансформацію як у межах джазової лексики, так і естетики. Пошук

нових засобів виразності відбувався в контексті запозичення лексичних норм інших музичних стилів, пов'язаних, передусім з європейською музикою ХХ ст. Нові естетичні принципи ґрунтувалися, з одного боку, на революційних ідеях відмежування від естетики епохи свінгу, що проявилось не лише в галузі безпосередньої репрезентації музичного тексту, а й в контексті особистісної ідентифікації перед публікою (сценічна мода, ексцентрична поведінка тощо); з іншого — на прагненні маніфестувати джаз не як розважальну, а як серйозну музику, що виявилось в тяжінні до академізму в його європейському розумінні.

Подальший розвиток джазової системи норм репрезентації культурної традиції здійснювався в контексті співіснування двох напрямів — традиційного розважального та елітарного, динаміку трансформацій якого зумовлювала глобалістична сутність джазу.

Розділ 2

СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

Культивування джазової системи репрезентативних норм в українській культурі

Культивування джазу в Україні зумовлене специфікою функціонування української культури за різних соціокультурних обставин. Зокрема, період зародження й становлення українського джазового виконавства (1920–1970-ті рр.) — це так звана радянська епоха, а еволюційні процеси визначаються ставленням ідеологічної системи того часу до джазової музики. Так, Л. Романюк зазначає, що період, упродовж якого відбувалося формування джазу в Україні, не був сприятливим, оскільки «західне походження» цієї музики стало підставою для негативної офіційної реакції в наступні десятиліття [223].

Початок культивування джазу в українській культурі визначають 1920-ми рр. За традиційними ознаками тогочасного джазового виконавства на Заході джаз в Україні поширювався в розважальній сфері у формі танцювальних оркестрів [27, с. 30]. Більше того, у знайомстві з джазовою музикою в Україні та Європі за специфікою і часом є багато спільного. Так, у 1919 р. гастролі ансамблю Луїса Мітчела «Джаз Кінгз» викликали фурор у брюссельської та паризької публіки, з чим пов'язують початок поширення танцювального джазу в Європі. У 1921 р. в Парижі з джазом знайомиться російський поет і танцівник Валентин Парнах (1891–1951), а 1 жовтня 1922 р. відбувся перший концерт «Першого в РСФРР Ексцентричного оркестру — Джаз-Банд Валентина Парнаха» у складі якого були рояль, контрабас, ударні. Під час виступу музиканти «з гріхом навпіл зіграли джазові мелодії» [199]. Через два роки (1924) майбутній фундатор української модерної опери Юлій Мейтус (1903–1997) створив у Харкові при театрі Пролеткульту перший в Україні джазовий ансамбль, який наприкінці 1925 р. виступив з концертом, в програмі якого були представлені «музичні новинки танцюючого Заходу» [64]. У 1926 р. відбулося безпосереднє знайомство української публіки з носіями джазових традицій: в Харкові, Києві та Одесі виступав з концертами диксиленд з музикантів оркестру Луїса Мітчела «*Jazz Kings*» [222, с. 46] у складі: Джон Сміт (корнет), Френк Уітерс (тромбон), Сідней Беше (саксофон-сопрано), Фред Коксіто (саксофон-баритон), Ден Паріш (фортепіано), Бенні Пейтон (ударні) [34].

Тобто між початком поширення джазу в Європі та Україні проміжок часу складає менше десяти років, а специфіка його поширення полягає

в спробах відтворення танцювально-джазового репертуару в колективних формах.

Дослідники визначають три напрямки культивування джазу в СРСР в 1920–1930-х рр. До першого належать колективи, учасники яких, здебільшого аматори, розуміли джаз як ексцентрику, що зумовлювало акцент на ритмічній та тембральній незвичності, широке застосування шумових ефектів, відхід на другорядні позиції музики як такої [251, с. 47]. Такі колективи виступали в театрах, вар'єте, цирках з номерами так званих «малих форм», метою яких є безпосереднє миттєве враження на глядача [66, с. 35]. Другий напрямок співвідноситься з пріоритетом інструментальної танцювальної музики, а до третього належать оркестри з театралізовано-пісенним репертуаром в естрадних програмах [131].

На жаль, дослідники історії українського джазу стосовно 1920–1930-х рр. надають узагальнення здебільшого на російському матеріалі. Так, О. Коверза в статті «Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. XX ст. в Україні» (2015) на фоні подання матеріалу про колективи Л. Утьосова, В. Парнаха, О. Цфасмана, Л. Теплицького та ін. згадує лише харківські колективи Ю. Мейтуса і Бориса Ренського. У статті того ж автора «Джазове мистецтво в Україні (40-і рр. XX ст.) та творча діяльність Леоніда Утьосова» (2016) подається інформація лише про створення в 1946 р. київського джазового оркестру під керівництвом Петра Кесслера. Занадто обмаль фактологічного матеріалу про українські джазові колективи тих часів і в кандидатській дисертації В. Романка. Певним чином з'ясувати специфіку культивування джазового виконавства в другій чверті XX ст. в Україні дозволяє аналіз матеріалів, поданих в енциклопедичній праці В. Симоненка та окремих публікаціях останніх років.

Спрямованість на ексцентрику колективів першого напрямку здебільшого не передбачала визначальної ролі музики у виконуваних естрадних номерах, отже, й не потребувала володіння виконавською майстерністю. Про це опосередковано свідчить перелік за професійною діяльністю ініціаторів «оркестрів-переполохів»: режисери, хореографи, театральні діячі, прихильники нового сучасного (*тобто революційного*) мистецтва [251, с. 47].

Колективи другого й третього напрямків працювали в ресторанах і кінотеатрах, садах і парках, гастролювали на південних курортах. Наприклад, харківський «теа-джаз» під керівництвом Б. Ренського, заснований в 1928 р., активно «гастролював по багатьох містах СРСР», а в 1934 р. переїхав до Москви. Джазовий колектив дніпропетровського

кінотеатру «Рот-Фронт» під керівництвом Леоніда Жуковського, який існував з середини 1930-х рр. до липня 1941 р., часто концертував у різних містах України. Гастрольну діяльність по Україні здійснювали київські джазові колективи Державної естради та кінотресту і Українського радіокомітету, які протягом 1937–1940 рр. очолював Олександр Володарський [234, с. 26–27, 46, 93–94]. Львівський «теа-джаз» під керівництвом Г. Варса наприкінці 1930-х рр. здійснив велике 11-місячне гастрольне турне по Східній Україні та Росії [126].

Подібна специфіка функціонування українських джазових колективів зумовлювала професійний склад музикантів-учасників. Так, трубач Микола Рудий та піаніст Леонід Кауфман під час навчання в Київському музичному училищі в другій половині 1930-х рр. були виконавцями місцевих колективів, зокрема «Мелоджазу» під керівництвом Ігоря Ключарьова та джаз-оркестру під керівництвом Олександра Палія; перший після закінчення училища протягом 1939–1941 рр. грав у Харківському центральному теа-джазі ЦК залізничників доріг Півдня. Випускник вокально-сценічного факультету Київського музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (1923–1927) Петро Каліш працював з 1934 по 1936 р. співаком і банджоїстом теа-джазу під керівництвом Б. Ренського [234, с. 54, 55, 59]. До складу львівського «Джаз-оркестру Яблонського» входили студенти Вищого музичного інституту імені М. Лисенка [126].

Певна кількість освічених музикантів суміщала керівництво джазовими колективами з професійною музичною діяльністю в академічній сфері. Наприклад, Ю. Мейтус після закінчення музичної школи Г. В. Нейгауза по класу фортепіано в Єлизаветграді (1919) працював у 1923–1924 рр. концертмейстером у Харківському оперному театрі, а з 1924 р. створив і керував джазовим колективом, водночас навчаючись у Харківському музично-драматичному інституті по класу композиції с. С. Богатирьова, який закінчив у 1931 р. Відомий український композитор А. Кос-Анатольський, будучи вже освіченим музикантом та займаючись викладацькою діяльністю, до 1941 р. грав на роялі у львівському джаз-оркестрі під керівництвом Л. Яблонського. Випускник Одеської консерваторії по класу скрипки Яків Чернявський після багаторічної професійної діяльності, зокрема капельмейстером оркестру 19-ої Кавказької дивізії (1919–1921), був керівником джазового колективу військового санітарного батальйону в Києві (1934), у 1936–1948 рр. — диригентом оркестру Київського державного цирку та водночас керував ансамблями, що грали в ресторанах і кінотеатрах. Вихованець Київської консерваторії по класах скрипки та диригування

О. Володарський (1909–1976) з другої половини 1930-х рр. очолював джазові колективи Харкова, Києва, Полтави та закінчував професійну діяльність у 1973–1974 рр. як керівник естрадного оркестру Київського об'єднання музичних ансамблів (виступав з ним у вар'єте ресторану «Метро») [234, с. 26, 64, 78, 117].

Для певного відсотка музикантів виконавська практика в джазових колективах сприяла їхній подальшій професійній орієнтації. Зокрема, трубач київського «Мелоджазу» (1936–1939) Михайло Косяков у 1949 р. закінчив Київську консерваторію та надалі викладав у Київській спеціальній музичній школі-десятиріччі імені М. В. Лисенка. І. Ключарьов у період навчання в другій половині 1930-х рр. у Київському музичному училищі як диригент-хормейстер керував джаз-оркестрами «Мелоджаз» та Будинку культури заводу «Більшовик». Кларнетист і саксофоніст Василь Петрусь ще до навчання в Київській консерваторії (закінчив у 1951 р.) набував професійної майстерності: до Другої світової війни грав у Харківському центральному теа-джазі ЦК залізничників доріг Півдня та джаз-оркестрі О. Володарського, в 1945–1946 рр. — джазовому колективі Київського військового училища зв'язку та Державному джаз-оркестрі УРСР, а під час навчання (з 1946 по 1948 р.) керував джазовим колективом кінотеатру «Комсомолец України» [234, с. 58, 65, 89].

Сфери функціонування джазових колективів того часу були зумовлені ставленням більшовицької влади до естрадної розважальної музики, яке відображено зокрема, в тогочасних публікаціях. Так, стаття 1928 р. за підписом Бюро колективу Харківського музичного-драматичного інституту містить наступні рядки: «... В пресі також почали час од часу писати про загрозове розповсюдження цієї музики, що становить найспоживніший крам на музичному ринку, значно впливаючи на смаки міських мас і стережучи їх на кожному кроці, не лише в кіно, ресторані, а й у робітничому клубі...» [48].

В. Романко стверджував, що оголошення джазу зброєю класового ворога мало серйозні наслідки, зокрема припинення існування в другій половині 1920-х рр. нечисленних українських джазових колективів [222, с. 50]. Утім, безпідставність подібної думки та, навпаки, популярність і поширеність таких колективів підтверджується наведеними В. Романком рядками зі статті авторитетного музикознавця того часу Ю. Ткаченка, який у 1931 р. констатував неподоланність на той час «фокстротщини», «джаз-бандів», «теа-джазів», які продовжували «пролазити до нашого культурного будівництва» [222, с. 50]. Про нагальність в ідеологічному контексті проблеми популярності естрадної музики

в українських масах, на нашу думку, свідчить і виконаний В. Романком аналіз висловлювань про джаз під час Міжнародної творчої конференції в справах музики 1934 р., зокрема наведені побоювання одного з учасників форуму: «... як би не сталося так, що галасуванням про непотрібність цуратися джазу ми послабили б і без того ще міцний вплив джазу на робітничий клас і послабили б ще лише розпочатий опір джазові ...» [222, с. 52]. Тобто, розважальна музика та, зокрема, джазові колективи як її репрезентанти мали значний попит у масової публіки, а негативне ставлення представників академічних кіл і державних культурних закладів здебільшого залишалося лише темою активного обговорення в пресі.

На початковому етапі культивування «нової» музики визначалися критерії ставлення до відтворюваного тексту. У цьому контексті цікавим є «Вечір ексцентричного танку й музики» джазового ансамблю Ю. Мейтуса, який відбувся в Харківському державному драматичному театрі імені І. Я. Франка в грудні 1925 р. Остап Вишня у фейлетоні, присвяченому цьому заходу, відзначав, що в першій частині концерту колектив, виконуючи інструментальні номери, «забавляв слухачів голосною музикою, granoю всіма органами людського тіла, головою, ногами, руками і калозами» [60], що свідчить про спрямованість під час відтворення інструментального джазу (в тогочасному розумінні його репрезентантів) на ексцентрику. Прагнення до зовнішньої ефектності спричиняло запровадження в інструментальних номерах різноманітних шумових засобів: у тому ж фейлетоні Остап Вишня згадував, що одним з «інструментів» у групі Мейтуса було відро [60]. Це давало привід писати в газетних повідомленнях про «мультиінструментальність» виконавців цього харківського «джаз-банду»: «три чоловіка управляються з тридцятьма інструментами» [234, с. 78].

Зазначимо, що такий підхід до танцювальної джазової музики притаманний і джаз-банду В. Парнаха, інструментальний склад якого в 1922 р. включав тромбон (або саксофон), ксилофон, фортепіано, банджо та ударні інструменти, серед яких, окрім традиційних барабану та мідних тарілок, використовувалися гудки, клаксон, погременушки, дзвоники; до того ж диригент грав на трещітках [206, с. 16]. Як наголошує р. Алексеев, яскраво виражені ексцентричність та театралізована манера виконання інструментального джазу були притаманні тому часу на радянських теренах, оскільки відображали поширений стереотип про джаз, сформований на інформації з більшовицької ідеологічної пропаганди [6]. Звернемо увагу на те, що подібна спрямованість нівелювала питання якості відтворення тексту, тому, радше за все, нотний текст міг не застосовуватися або фіксувався текст, в якому музика відігравала другорядну роль.

Другу частину концерту становила танцювальна музика у виконанні ансамблю Ю. Мейтуса та провідних танцівників і співаків харківських театрів. Преса зазначала: до програми включені п'єси негритянських та європейських авторів, завдяки виписаним нотам з Берліна та Відня [234, с. 78], що надає можливості говорити про застосування в Європі та зокрема Україні в процесі відтворення пісенно-танцювальної естрадно-джазової музики фіксованого музичного тексту. Підтверджують це і спогади про І. О. Дунаєвського, який, створюючи аранжування, унікав імпровізації та повністю виписував інструментальні партії, «не обтяжуючи артистів ансамблю самодіяльною варіаційною творчістю» [265, с. 85].

Тобто, на відміну від тогочасної практики в американському традиційному джазі застосування усних аранжувань та колективної імпровізації, що призвело зокрема до формування свінгу як специфічно джазової норми, виконання фіксованого тексту зумовлювало відтворення синкопованого ритму в європейській традиції та відсутність імпровізації в її джазових характеристиках.

У 1928 р. на сторінках харківської преси Ю. Мейтус аналізував тогочасний репертуар естрадних інструментальних колективів. Зокрема, він писав, що певний відсоток виконуваних композицій становили закордонні фокстроти, які місцеві автори подавали як особисті аранжування; іншою складовою репертуару були пісенні номери, створені в оперетковій манері: «пісеньки, нічим не оригінальні, банальні фокстроти, ван-степпи, танго й інш.» [170].

Танцювально-пісенний репертуар залишався основним для українських естрадних інструментальних колективів протягом 1930–1940-х рр., що, як зазначають дослідники, було типовим для європейської та радянської виконавської практики того часу [222, с. 54]. Зокрема, репертуар львівського оркестру «Теа-джаз» під керівництвом поляка Григорія (Єжи, Генрик) Варса (1902–1977) ґрунтувався на шлягерних пісенно-танцювальних мелодіях, аранжованих керівником. Під час приїзду до Москви в 1940 р. оркестр здійснив запис платівок за участі естрадних співаків Ренати Яросевич, Євгенія Бодо, Альберта Гарріса. Тоді ж львів'яни записали фокстрот Дж. Гершвіна «Він і контрабас», що відображає тенденцію якісних зрушень у репертуарній галузі (репрезентація зарубіжної джазової музики), яка простежується з середини 1930-х рр. Так, київський «Мелоджаз», що функціонував у другій половині 1930-х рр., виконував близько ста п'єс переважно американської джазової класики, серед яких: «*I'm In The Mood For Love*» (Дж. Мак Хью), «*Goody Goody*» (М. Малнек), «*42nd Street*» (Г. Уоррен), «*Daybreak Express*» (Дюк Еллінгтон). У репертуарі джазового оркестру

О. Володарського, який протягом 1939–1940 рр. виступав у київських кінотеатрах, була широко представлена інструментальна джазова музика Дюка Еллінгтона, Давида Дормана, Ісаака Дунаєвського, Віктора Кнушевицького, Олександра Цфасмана, блюзи, фокстроти тощо [234, с. 22, 26, 58].

У середовищі українських музикантів, професійна діяльність яких так чи інакше була пов'язана з джазовим виконавством, здійснювалися спроби опанування джазової стилістики в контексті створення композицій у цьому жанрі. Так, Ю. Мейтус спільно з композитором Семеном Тартаковським написав фокстрот «Її кохання», який включено до програм концертних виступів 1926 р. в Харкові секстету «*Kings of Jazz*» у виконанні негритянської танцюристки Вікторії Тейлор [234, с. 78]. Банджоїст харківського теа-джазу під керівництвом Б. Ренського 1930–1933 рр. Борис Крупишев написав для цього колективу в 1931 р. п'єсу «Джаз-етюд» [234, с. 68]. У 1930-ті рр. львів'янин Володимир Балтарович-Штон створив джазові парафрази «Неофаустиана» на теми з опери Ш. Гуно «Фауст», три танго для джаз-оркестру, солоспіву в супроводі танцювального чи джазового колективу, твори для вокального квартету в супроводі джазового оркестру [135].

Оригінальні оркестрові та вокальні твори Г. Варса входили до репертуару львівського «Теа-джазу» [136]. Зокрема, львів'яни записали на фабриці звукозапису Всесоюзного радіокомітету фонограму до фільму «Мрія» (1941 р., вийшов на екрани в 1943 р.) [234, с. 22], в титрах якого Г. Варс значиться як композитор. Через кілька років (1947) джазовий оркестр київського кінотеатру «Комсомолец України» записав танцювальну музику до кінофільму «Подвиг розвідника» [234, с. 89].

Обидві кінострічки надають певну інформацію стосовно українського джазового виконавства другої половини 1930-х рр. – 1940-х рр., оскільки дія у фільмі «Мрія» відбувається в 1934–1935 рр. на західноукраїнських землях, які невдовзі увійшли до складу СРСР, а сюжет стрічки «Подвиг розвідника» розгортається в період окупації німецько-фашистськими військами Вінниці (1941–1944). Специфіка музичного оформлення обох фільмів має багато спільного: загальний музичний фон записано симфонічними оркестрами, а джазові колективи фігурують лише в сценах у ресторанах, виконуючи танцювальну музику (у стрічці «Мрія» — два швидких фокстроти та танго, в «Подвигу розвідника» — швидкий та повільний фокстроти).

Прослуховування цих епізодів дозволяє говорити про звучання інструментальних колективів з укомплектованими оркестровими групами. Якщо у фільмі «Подвиг розвідника» постійно звучить симфоджаз,

то в «Мрії» фокстроти виконує біг-бенд, а в танго додаються скрипки й акордеон. Це збігається з думкою В. Фейертага стосовно типовості таких складів у радянській естрадній практиці другої чверті ХХ ст. Науковець зазначав, що зразком слугували традиційні для тогочасного американського джазу інструментальні склади оркестрів Флетчера Хендерсона, Дюка Еллінгтона, Пола Уайтмена [251, с. 49].

Кількісний, а отже й інструментальний склад джазових колективів залежав від естрадних майданчиків, де вони виступали. Однією з головних сфер репрезентації джазової музики протягом майже всього радянського періоду були ресторани й кінотеатри. Повертаючись до вищезгаданих фільмів зазначимо, що в кадрах обох кінострічок, де фігурують ресторанны музиканти, представлені лише малі склади: в «Мрії» — труба, скрипка, акордеон і фортепіано, у «Подвигу розвідника» — саксофон-баритон, труба, тромбон, кнопковий акордеон (баян), фортепіано та ударні. Це відповідає стереотипу інструментального складу в тогочасних розважальних закладах. Наприклад, з другої половини 1940-х рр. у львівському ресторані «Бристоль» грав септет під керівництвом Пилипа Кесслера, який у 1950 і 1951 рр. концертував у Латвії [234, с. 121]. У матеріалах, наведених в енциклопедії В. Симоненка, є часткові відомості про інструментальний склад септету: саксофон/кларнет, скрипка, акордеон, фортепіано, ударні.

Естрадні майданчики кінотеатрів, які до другої половини ХХ ст. розташовувалися здебільшого в неспеціалізованих будівлях, мали різні розміри, що впливало на кількісний склад музичних колективів. Так, у 1930-х рр. у львівському кінотеатрі імені Я. Галана грав квінтет під керівництвом Олександра Житницького [135], в кінотеатрі «ХХ-річчя РСЧА» в Одесі виступав ансамбль «Ритмо-джаз», до складу якого входили саксофон, труба, тромбон, фортепіано, туба, ударні інструменти [234, с. 102]. До цього ж різновиду належить інструментальний склад заснованого в 1928 р. у Харкові Б. Ренським теа-джазу: 3 саксофони (сопрано, альт і тенор), труба, тромбон, фортепіано, банджо та ударні інструменти [234, с. 93].

Означені склади об'єднує смислова орієнтація на функціональну побудову традиційного американського диксиленду, який поділяється на, так би мовити, «передню лінію» (труба, тромбон і кларнет) та «ритмічну секцію» (гітара або банджо, струнний бас чи туба, фортепіано та барабани), де ритм-група здійснює свою традиційну на міжкультурному рівні функцію, а в межах «передньої лінії» відтворюється та імпровізується мелодія, що поліфонізує звучання як суттєву категоріальну відзнаку від специфіки відтворення музичного тексту на основі функціональної взаємодії укомплектованих оркестрових груп [203, с. 28].

Інструментальний склад колективів, які також функціонували в кінотеатрах, був традиційним для функціонального розподілу оркестрових груп біг-бенду зі струнними інструментами, або симфоджазу, який на той час в американській музичній практиці був репрезентований як найкращим європеїзованим, у контексті відповідності функціональному розподілу оркестрових груп симфонічного оркестру колективом Пола Уайтмена. Це зумовлено тим, що скрипки та акордеон застосовувалися здебільшого як мелодичні інструменти з метою відтворення не тільки і не стільки джазової музики, а й значно актуалізованої на той час естрадної як авторської, так і народної музики. Так, склад джаз-оркестру одеського кінотеатру імені П. П. Постишева під керівництвом Наума Кривого в 1935 р. налічував брас-секцію (2 труби, тромбон), секцію язичкових інструментів (2 саксофони, кларнет), ритм-групу (банджо, ударні), 2 скрипки та акордеон [234, с. 67], спроможний за своїми виконавськими характеристиками якісно виконувати, окрім мелодійної, ритмічну функцію. До складу джазового оркестру О. Володарського 1939–1940 рр. входили 2 труби, тромбон, 3 саксофони, скрипка, баян, гітара, банджо, туба, ударні [234, с. 26].

Ймовірно, саме прагнення вдосконалити та розширити репертуар спричинили трансформацію інструментального складу джазового колективу дніпропетровського кінотеатру «Рот-Фронт» під керівництвом Леоніда Жуковського, який у 1935 р. мав форму малого біг-бенду: 2 труби, тромбон, альт- і тенор-саксофони, акордеон, фортепіано та ударні інструменти, а в 1937 р. був доукомплектований, з одного боку, в традиційних групах біг-бенду: брас-секція (3 труби, тромбон), 4 саксофони (3 альти, 1 тенор), ритм-група (фортепіано, акордеон, банджо, туба, ударні), з іншого — двома скрипками [234, с. 46].

Подібний підхід притаманний і післявоєнному періоду. Так, інструментальний склад Державного джаз-оркестру УРСР у 1946 р. налічував: брас-секцію (3 труби, 3 тромбони), 4 саксофони/кларнет, 3 скрипки, акордеон, контрабас, ударну установку [234, с. 56]. У 1947 р. музичний колектив під керівництвом Євгена Танцори вже згадуваного одеського кінотеатру «XX-річчя РСЧА» складався з труби, тромбона, альт- і тенор-саксофонів, скрипки, акордеону, фортепіано, гітари, туби, ударної установки [234, с. 104].

В. Фейертаг, визначаючи американські оркестри як зразок для копіювання, наголошував, що в радянських колективах того часу найчастіше застосовувався трійковий склад (дві труби, один тромбон і три саксофони/кларнети) та традиційна ритм-група з додаванням акордеону і струнної групи з 2–3 скрипалів [251, с. 49]. Тобто, простежується тен-

денція дотримання керівниками тогочасних українських естрадно-джазових колективів функціонального принципу розподілу на оркестрові групи (брас-секцію, групу язичкових інструментів і ритм-секцію), який сформувався в американській музичній практиці та певною мірою не відповідав академічним нормам, які репрезентували українські професійні музиканти. Аналіз існуючих записів того часу свідчить, що скрипки і клавішний або кнопковий акордеон (баян) використовувалися як багатофункціональні інструменти відповідно до функцій струнно-смичкової групи в симфонічному оркестрі та конструктивних можливостей акордеону. Зокрема, за допомогою цих інструментів часто виконувалися мелодії в повільній танцювальній музиці.

Отже, основними за функціональними ознаками різновидами музичних колективів 1920–1940-х рр., у виконавській діяльності яких відбувалася репрезентація естрадної, зокрема джазової музики, були ансамблі диксилендового типу та симфоджаз як різновид оркестру.

Культура відтворення специфічного музичного тексту в означений період ґрунтувалася на існуючій інформації: окремі суб'єктивні судження, чутки і незначна кількість контрабанди музичного й літературного матеріалу [6]. Наочним у цьому контексті є висловлення особистих вражень у листі відомого українського митця Олександра Кошиця: «... Уяви — на фоні безперервного тріску барабану, тарілок і ударів по дереву (у найрізноманітнішому ритмічному малюнку) безглузду дводольну мелодію, що кривляється, котра відтворюється шлунковим звуком саксофона і завиваючими глісандами цуг-тромбона. Все, що не грається, — все на дві чверті, але з суто негритянськими синкопами, найдрібнішого калібру. Нічого подібного до форми немає, нема і кінця, а просто вся ця нісенітниця раптово переривається якимось їхнім вигуком саксофона чи тромбона, — і кінець...» [148, с. 45]. Означені слова можна вважати показовими стосовно сприйняття європейськими, зокрема українськими музикантами, вихованими на принципах академічного музичного мистецтва, характерних ознак джазової музики: а) непритаманної європейській професійній музиці ролі ритму, його різноманітності та синкопованості в межах елементарного за європейськими стандартами ґрунд-біту; б) відсутності звичних для європейської професійної музики ознак музичного твору; в) колективної імпровізації як норми традиційного джазу тощо.

На конференції в 1934 р. відомий музикознавець А. О. Альшванг (1898–1960), виокремив характерні ознаки поширеного в тогочасній радянській культурі джазу: віртуозність та «штучне збудження» [222, с. 51], тобто хот-якість. Подібні спостереження митця можливо ґрунтуються

не стільки на уважному прослуховуванні контрабандних грамплатівок (А. О. Альшванг у той час викладав у Московській консерваторії та активно займався науково-дослідницькою діяльністю, зокрема в 1935 р. вийшла його книга про Клода Дебюссі), скільки на тому, що він чув у повсякденному житті.

Про специфіку осмислення виконавських засобів джазу в практиці радянських музикантів певною мірою свідчать слова провідного історика радянського джазу В. Фейертага, який наголошував, що найактуальнішою на той час проблемою було опанування майстерності виконання джазової музики: уміння будувати елементарні джазові фрази, без чого не могло бути й мови про мистецтво імпровізації, досягнення ритмічної безперервності в груповій і сольній грі, необхідність «навчити ансамбль музикантів, перед якими лежали джазові ноти, де «все написано», заграти справжній джаз» [251, с. 44–45]. Якщо цього не було в тогочасних провідних радянських джазових колективах Л. Утьосова, О. Цфасмана, Л. Теплицького, Г. Ландсберга, О. Варламова, В. Кнушевицького, Я. Скоморовського, то означена проблема безперечно стосувалася й українських естрадних інструментальних колективів, які відтворювали джазові тексти.

Зокрема, дослідник становлення київського джазу О. Саранчин наголошував, що серед музикантів довоєнного та воєнного часів (мається на увазі Друга світова війна) солістів-імпровізаторів практично не існувало, а до 1957 р. київський джаз був переважно варіаційним. За словами одного з естрадних музикантів того часу акордеоніста Вадима Гурандо, поширеним був «м'який» джаз: грали мелодії Джорджа Гершвіна, Джерома Керна, Чарлі Чапліна, з кінофільмів, фрагменти з оперет із легкими варіаціями [239].

Слід згадати, що В. Фейертаг, аналізуючи записи львівського «Театра джазу» Г. Варса 1940-го р., відзначав вдале поєднання симфонічності звучання зі свінговим джазовим стилем [249, с. 298]. Подібна відповідність джазовій стилістиці, радше за все, зумовлена широким доступом до інформації (записи, можливість вільного переміщення на теренах Європи та Америки, безпосереднє спілкування з носіями джазової традиції тощо) львівських музикантів до входження західноукраїнських земель до складу СРСР. Утім, подібні випадки були поодинокими. Так, інший львівський колектив — джаз-оркестр Л. Яблонського, за твердженнями дослідників, «не грав імпровізацій в стилі новоорлеанських диксилендів, що, власне, притаманне джазу»; його репертуар становили популярні авторські та народні пісні [126].

Думки стосовно включення фольклорних текстів у сферу опрацювання в українській легкожанровій галузі висловлювалися вже напри-

кінці 1920-х рр. Так, Ю. Мейтус наголошував на необхідності в естрадній галузі звернути увагу на «сотні й тисячі зібраних і виданих оригінальних народних пісень і мелодій» [170]. Беручи до уваги діяльність Ю. Мейтуса, який на той час займався активною практикою в джазовій сфері, можна вважати, що висловлені думки стосувалися й джазового репертуару. У тій же статті автор акцентував на можливості опрацювання народних пісень на основі досягнень гармонії ХХ ст. та застосування «гострого ритму», притаманного фокстроту [170], що опосередковано може надати уявлення про розуміння українськими професійними музикантами західної популярної танцювальної музики, виконуваної джазовими колективами, в контексті її засобів виразності.

Отже, активне культивування джазу в радянській культурі відбувалося як на рівні його розважально-танцювальної соціокультурної сутності, так і в контексті засвоєння специфічних норм репрезентації музики (прерогатива різноманітного синкопованого ритму, імпровізаційність у контексті варіювання та обігравання мелодії, надмірна показова зовнішня емоційність та гротескність як розуміння хот-якості, віртуозність).

У другій чверті ХХ ст. починає формуватися як одна зі складових специфічної інфраструктури, що забезпечує функціонування музичного виконавства, мережа культурних закладів, де відтворювалися естрадно-джазові тексти. Оркестрові склади були поширені при адміністративних, культурних, освітніх установах, де мали статус самодіяльних колективів. Наприклад, з середини 1930-х до початку 1940-х рр. діяли Центральний теа-джаз ЦК залізничників доріг Півдня під керівництвом Євгена Рохліна, джаз-оркестри залізничників у Долгінцево (нині Кривий Ріг) під керівництвом Олександра Моргуна, при київських Будинках культури друкарів, «Харчовик», заводу «Більшовик», студентів Чернівецького університету [234, с. 58, 96, 121].

У той же період джазові колективи активно долучалися до театральної галузі. Так, перший у Києві джаз-банд під керівництвом Леоніда Енгеліса, створений у 1926 р., брав участь у виставі «Ленін», поставленій у Театрі читця Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, а джазовий ансамбль Ю. Мейтуса в 1929 р. — у спектаклі «Алло, на хвилі 477». У 1930-х рр. при Львівському театрі мініатюр функціонував джазовий оркестр під керівництвом Людо Філіппа та «Ексцентричний джаз-театр» під керівництвом Олександра Менакера в Харківському музичному театрі Всеукраїнського будинку Червоної Армії. У 1944–1945 рр. джаз-оркестр під керівництвом Всеволода Рождественського входив до складу Першого Українського республіканського театру мініатюр у

Києві [234, с. 43, 55, 70, 79, 109]. На жаль, інформації стосовно інструментального складу таких колективів майже не залишилося, що не дозволяє їх класифікувати.

Широка можливість створення джазових за найменуванням колективів з'явилась під час Другої світової війни, завдяки тому, що такі оркестри виступали на передовій. Наприклад, Б. Крупишев, маючи багаторічну практику професійної роботи з різними українськими естрадними колективами, виступав зі створеним ним джаз-оркестром на Західному фронті [234, с. 68]. Ймовірно, така специфіка діяльності та популярність завдяки виконуваному естрадному пісенно-танцювальному репертуару на фронтах сприяла започаткуванню професійних джазових колективів на державному рівні. Так, у 1945 р. під егідою Львівської державної філармонії створено «Львівський державний театр джаз» (музичний керівник — П. Кесслер, художній керівник — Сергій Каштелян) [135], а наступного року — Державний джаз-оркестру УРСР у Києві (музичний керівник і диригент — П. Кесслер, художній керівник — Юрій Тимошенко), який за інструментальним складом відповідав симфоджазу: брас-секція (3 труби, 3 тромбони), 4 саксофони/кларнет, 3 скрипки, акордеон, контрабас, ударна установка [234, с. 56].

Музикознавець Ю. Малишев зазначав: якщо до кінця 1940-х рр. існували джазові колективи за назвами, то в 1950-х рр. лишилися лише естрадні оркестри [161]. Дослідники пов'язують це з негативним ставленням комуністичного режиму до джазу як до «порочного буржуазного явища» [222, с. 61], що фактично «наклало вето на цей вид музичної творчості» [201] та призвело до його «андеграундного» становища в 1950-х рр. [142, с. 11].

Про «блискавичність» таких трансформацій свідчать довідки в енциклопедії В. Симоненка, зокрема, про музичний колектив Львівського міського Палацу піонерів під керівництвом трубача й саксофоніста Аркадія Кузіна. Гурт наприкінці 1940-х рр. називався симфоджазом, а з початку 1950-х — естрадним оркестром. Така ж доля спіткала створені наприкінці 1950-х рр. Юрієм Касаткіним та Анатолієм Шарфманом при Будинках культури київських заводів, відповідно «Арсенал» та імені О. К. Антонова, диксиленди, які на початку 1960-х рр. почали називатися естрадними оркестрами [234, с. 44, 68, 119]. З 1950-х рр. в Одеській філармонії діяв естрадний оркестр, який за інструментальним складом належав до симфоджазу [260].

Зміна класифікації музичних колективів на «естрадний оркестр» не означала трансформації на той час уже традиційних інструментальних складів, утім узгодилась з репертуарною політикою. В. Романко відзна-

чав, що такі колективи виконували музику, далеку від джазу [222, с. 56]. Ю. Малишев, оцінюючи сучасну для нього ситуацію, на початку 1960-х рр. застерігав від отождолення джазової та естрадної музики, зауважуючи, що джаз — порівняно незначна її частина, яка має специфічні особливості й межі, та наголошував, що наявність за класифікацією обох типів колективів у багатьох конкретних випадках не відповідала їхній жанровій диференціації: існував «знівельований, шаблонний і сірий тип напівджазу, напівестрадного оркестру» [161].

Отже, 1920–1950-ті рр. в українському музичному житті можна визначити як період культивування джазу, передусім на рівні запровадження форм репрезентації музичного тексту (інструментальні склади). Відсутність можливостей детального ознайомлення з джазовою стилістикою зумовлювала надто поверхове розуміння жанрової специфіки джазу та ставлення до нього і в середовищі професійних музикантів, як до одного з танцювально-пісенних різновидів.

На подібній періодизації базується й українська дослідниця О. Шевченко, яка, розглядаючи специфіку адаптації в українській музичній культурі жанрів західноєвропейського поп-арту (джаз, класичний рок-н-рол та рок-музика загалом), поділяє цей процес на два етапи. Перший період з кінця 1920-х до 1960-х рр. дослідниця визначила як «джазові коливання», другий (1960–1990-ті рр.) — як безпосередній вплив та адаптацію рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу, євро-диско, традиційного англійського року на ґрунті українських музичних традицій. Серед характерних ознак другого періоду О. Шевченко відзначає поступове зменшення тиску офіційних установ на джаз у зв'язку з настанням моди на жанри, які мали виразне соціальне спрямування: сатира, авторська пісня, рок-музика [261]. Тобто, джазова музика, яка на той час стала традиційною складовою української легкожанрової естради, позбавилась утиску офіційних установ як така, що, порівняно з протестними текстами дедалі активніших рок-андеграунду та авторської пісні, не становила загрози для комуністичної ідеології.

Це співпадає із загальною думкою інших дослідників історії українського джазу, які визначають 1960–1970-ті рр. якісно новою стадією осмислення джазу в українській музичній практиці [201], зумовлюючи це послабленням цензури в мистецтві СРСР у період «відлиги» з 1956 р. Така ситуація вможливила культурний діалог: українські музиканти, які до того мали змогу чути істинний джаз лише на контрабандних, дефіцитних грамплатівках, починаючи з 1960-х рр. «збирали різноманітні живі враження від спілкування з іменитими музикантами, навчаючись та навчаючи один одного» [229]. У цьому контексті знако-

вою є творча доля «короля джазу Далекого Сходу» Олега Лундстрьома та його колективу. Біг-бенд, який здобув визнання протягом середини 1930-х — середини 1940-х рр., репрезентуючи оркестровий джаз у китайському «другому Парижі» Шанхаї, переїхав у СРСР в 1947 р., але виступав локально в Казані та околицях міста. Лише з кінця 1950-х рр. оркестр отримав можливість здійснювати гастрольно-концертну діяльність у СРСР, завдяки чому вітчизняні музиканти наочно сприймали специфіку відтворення джазової стилістики.

Форми репрезентації джазу в українській культурі другої половини ХХ століття

Одним з осередків осмислення джазової стилістики в українській музичній практиці були естрадні інструментальні колективи, де починала свою виконавську діяльність значна кількість музикантів, які з 1960-х рр. популяризували в Україні джаз. Скажімо, Михайло Алейніков до 1963 р. грав у Одеському молодіжному естрадному ансамблі під керівництвом Євгена Болотинського, а вже через два роки керував біг-бендом Палацу студентів в Одесі. Відомий з початку 1960-х рр. київський джазовий ударник Віталій Мачулін дебютував у 1958 р. одночасно в естрадних оркестрах Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка під керівництвом Семена Гезенцвейна та Будинку культури імені М. Фрунзе під керівництвом Юрія Коложинського. Знакова особистість радянського джазу Кім Назаретов (1936–1993) у другій половині 1950-х рр. був керівником і піаністом харківського естрадного оркестру «Дружба». Тромбоніст джаз-оркестру «Дніпро» під керівництвом Гіві Гачечіладзе (1965 р.), джаз-ансамблю Укрконцерту «Каштан» (1969–1970 рр.), вокального ансамблю «Мрія» (1971–1972 рр.), естрадного оркестру Українського радіо і телебачення (1972–1976 рр.) Віктор Лоос на початку 1960-х рр. розпочинав виконавську діяльність в естрадних оркестрах київських Будинків культури заводу «Арсенал» та трамвайно-тролейбусного управління «Мелодія» під керівництвом Іллі Гасса. Нарешті, в Державному естрадному оркестрі України в 1956–1957 рр. працював піаністом Пилип Бриль [234, с. 11, 20, 73, 77, 82], якого вважають засновником джазової фортепіанної школи в Україні [230].

Це опосередковано свідчить про те, що естрадні колективи 1950-х — початку 1960-х рр. були не лише школою виконавської майстерності взагалі, а й тим мистецьким осередком, де молоді музиканти мали змогу отримати певну інформацію та зацікавитися джазом як сферою подальшої творчої самореалізації. Про те, що в естрадних за класифі-

кацією музичних колективах 1960–1970-х рр. відбувалося опанування джазовою специфікою відтворення музичного тексту, свідчить їхня участь у перших українських суто джазових фестивалях. Так, естрадний оркестр Дніпропетровського обласного управління автотранспорту «Автострада» під керівництвом Аркадія Мірзояна брав участь у фестивалях «Юність-68» (Дніпропетровськ) і «Донецьк-100» (1969 р.). Дніпропетровські естрадні оркестри гірничого інституту та заводу імені К. Лібкнехта за часів керівництва ними Володимиром Марховським протягом 1968–1973 рр. брали участь у джазових фестивалях України та Росії. Естрадні оркестри Донецького обласного управління автошляхами «Експрес» (1968–1972 рр.) та Будинку культури імені В. І. Леніна (1979–1984 рр.) під керівництвом Якова Хаславського (1923–1984 рр.) брали участь у джазових фестивалях «Донецьк-102» (1971 р.) та «Донецьк-120» (1979 р.). Естрадний оркестр Ворошиловградського Будинку культури імені В. І. Леніна під керівництвом Володимира Островського виступав на джазовому фестивалі «Юність-73» (Дніпро-петровськ), а оркестр Київського театру естради під керівництвом Олександра Шаповала — на фестивалях «Голосієве-88» (Київ), «Дніпрогастроль» (1993 р.), «Горизонти джазу» (Кривий Ріг, 1995 р.) та «Метаморфози джазу» (Київ, 1995 р.) [234, с. 63, 76, 80, 87, 111].

Європеїзована специфіка естрадних оркестрів, яка виявляється, з одного боку, в універсальності інструментального складу, де поряд з інструментами біг-бенду, використовуються струнно-смичкові та інші інструменти симфонічного оркестру, що дозволяє виконувати як джазовий, так і естрадний та академічний репертуар, а з іншого — акцентується на колективній грі із заздалегідь розписаними партіями й епізодичними імпровізаціями [216], сприяла поширенню таких музичних колективів у професійному середовищі.

Зокрема, на межі 1950–1960-х рр. започатковано естрадні оркестри Українського радіо і телебачення та організації «Укрконцерт», Донецької та Одеської філармонії. У 1955 р. організовано Державний естрадний оркестр України [222, с. 56], при якому функціонував диксиленд (труба, тромбон, кларнет, банджо, контрабас, ударні інструменти) під керівництвом Гідалія Варги [234, с. 22]. В. Олендарьов зауважував, що таке явище відповідає традиції американської джазової практики, коли «лідери» (солісти) джазового оркестру об'єднувалися в ансамблі та виступали в концертній програмі поряд з основним складом оркестру [193]. У цьому контексті показовою є діяльність джаз-оркестру «Дніпро», в якому за часів керівництва Ігоря Петренка (1961–1964 рр.) функціонували джаз-квінтет, диксиленд і вокальний квартет, які виступали в концертах з окремими номерами [163].

Ці традиції зберігаються й нині. Так, сайт створеного в 1979 р. Державного естрадно-симфонічного оркестру України наголошує на мультижанровості колективу, репертуар якого становлять, окрім класичних і сучасних симфонічних творів, естрадні та джазові композиції, кавер-версії відомих рок-хітів. В оркестрі, який презентується нині під назвою «*Kyiv Fantastic Orchestra*», грають лише професійні музиканти, а інструментальний склад укомплектовано традиційними групами сучасного симфонічного оркестру з секцією саксофонів та соло- і бас-гітарами. При естрадно-симфонічному оркестрі функціують, зокрема, біг-бенд під керівництвом Ігоря Чернова в складі групи саксофонів (сопрано, альт, тенор, баритон), брас- (3 труби, 4 тромбони) і ритм-секцій (туба, соло- і бас-гітари, ударні), джаз-бенд (керівник Ігор Дяченко) у складі: 3 саксофони (альт, тенор, баритон), труба, тромбон, клавішні, електрогітара, контрабас, ударні.

У 1960–1980-х рр. колективне виконавство — основна форма репрезентації джазу в галузі художньої самодіяльності. В. Олендарьов зазначав, що така прерогатива зумовлена достатньо низьким рівнем виконавської майстерності (зокрема імпровізаційної) самодіяльних джазових музикантів, що спричиняло основний наголос на груповій грі, а не на сольній — як в ансамблі [192]. Утім, фактологія свідчить про певні винятки в цьому контексті. Так, створений у 1971 р. в районному центрі Ніжин біг-бенд під керівництвом О. Василенка здобув III премію Міжнародного конкурсу естрадно-джазової музики в Каунасі (Литва), де функціонувала філія Вільнюської консерваторії, зорієнтована на естрадно-джазову спеціалізацію, а біг-бенд Будинку культури м. Прилуки (керівник В. Проценко) в 1986 р. взяв участь у Міжнародному джазовому фестивалі «Свінг-мітинг» (Чехословаччина) [30].

Водночас у професійній музичній сфері відбуваються трансформаційні процеси, пов'язані передусім з переорієнтацію в інструментальному складі з симфоджазу, як основної форми тогочасних естрадних оркестрів, на біг-бенд. Зокрема, київський джаз-оркестр «Дніпро», започаткований у 1961 р. на базі професійного оркестру Української республіканської естради під керівництвом Євгена Зубцова (1920–1986) [163], за інструментальним складом був симфоджазом: 5 саксофонів (2 альти, 2 тенори, баритон), 3 труби, 2 тромбони, 4 скрипки, фортепіано/акордеон, гітара, контрабас і ударні інструменти [234, с. 50]. Після того, як колектив, який дістав назву «Дніпро», очолив альт-саксофоніст і аранжувальник ленінградського джаз-оркестру Й. Вайнштейна Ігор Петренко (1938–2005), інструментальний склад певний час залишався симфоджазом: 5 саксофонів, 3 труби, 4 тромбони, 3 скрипки та ритм-

секція (клавішні, контрабас, ударні) [234, с. 89], а основу репертуару становили джазові обробки народних пісень і популярних творів радянських композиторів [163]. Утім, поступова переорієнтація на стиль біг-бенду Каунта Бейсі, з притаманними йому гармонізацією сольної лінії, використанням форми «оклик — відповідь» і «риффів» [195], та виконання репертуарних п'єс цього оркестру стимулювали й прагнення відповідності інструментального складу: наприкінці періоду І. Петренка та за часів керівництва Гіві Гачечіладзе (з 1965 р.) джаз-оркестр «Дніпро» трансформувався у біг-бенд: група язичкових (5 саксофонів: 2 альти, 2 тенори, баритон), бас- (4 труби, 4 тромбони) і ритм-секції (фортепіано, гітара, контрабас, ударні) [163].

Утім, для 1960–1980-х рр. характерне співіснування оркестрових джазових колективів зі струнно-смичковою групою та без неї, що зумовлено передусім особистими творчими прагненнями керівника колективу в контексті спрямованості репертуарної політики. Так, естрадний оркестр Київського заводу імені Артема під керівництвом Вадима Дмитренка в 1970 р. мав біг-бендовий інструментальний склад: 4 труби, 3 тромбони, 4 саксофони, рояль, гітара, контрабас, ударні. Оркестр Дніпропетровського заводу імені К. Лібкнехта «ЗКЛ-69» під керівництвом Володимира Марховського в 1972 р. також складався з 4 труб, 4 тромбонів, 4 саксофонів, роялю/клавішних, електрогітари, бас-гітари, ударних. Водночас колектив Харківського об'єднання музичних ансамблів, яким у 1982–1989 рр. диригував Ігор Баленко, був симфоджазом [234, с. 15, 40, 76]. Висловимо думку, що для ідеологічних керівників заводської художньої самодіяльності того часу інструментальний склад не мав такого значення, як, скажімо, виконуваний репертуар; тобто керівник такого колективу, не застосовуючи джазову термінологію та репрезентуючи під час офіційних публічних виступів твори радянських авторів, міг задіювати суто джазовий оркестровий склад, створювати та аранжувати джазові композиції. У професійному ж середовищі, до якого безперечно належало Харківське об'єднання музичних ансамблів, якість і відповідність інструментального складу виконуваному популярному на той час естрадному репертуару розглядалися саме в професійному контексті.

Поряд з уже традиційними оркестровими формами продовжують функціонувати ансамблі диксилендового типу як основний різновид українського джазового ансамблевого виконавства до 1960-х рр. Зокрема, такі колективи виникли на межі 1950–1960-х рр. при Будинках культури: київського заводу «Арсенал» під керівництвом піаніста Юрія Касаткіна (1959 р.), залізничників (Дніпропетровськ) за ініціативи

трубача Володимира Марховського (1961 р.), імені М. В. Куйбишева (Херсон) під орудою Олега Нестеренка (1962 р.).

Наприкінці 1950-х рр. у київському кафе «Мрія» створено ансамбль, до інструментального складу якого входили: труба, кларнет, акордеон, фортепіано, гітара, контрабас і вокал. Ймовірно, склад ансамблю не був постійним, оскільки в енциклопедії В. Симоненка вміщена фотографія листопада 1958 р., де колектив має традиційніший вигляд: труба, тромбон, альт-саксофон, акордеон, фортепіано, гітара, контрабас, ударні інструменти [234, с. 20], що свідчить про наявність орієнтації під час ансамблевого музикування на стандартний склад з чітко окресленою ритмічною функцією.

Відомий український джазовий трубач Валерій Колесников у репрезентативній творчості періодично звертався до інструментальних складів з ритм-секцією. Наприклад, наприкінці 1960-х — у першій половині 1970-х рр. під його керівництвом виступав ансамбль «Донбас-67», склад якого відповідав функціональним стандартам ансамблю диксилендового типу: флюгельгорн (Валерій Колесников), тенор-саксофон (Анатолій Сажнев), фортепіано (Юрій Доровських), гітара (Володимир Молотков), контрабас (Олег Кичигін), ударні інструменти (Олександр Цигальницький). Подібний інструментальний склад мав наприкінці 1980-х рр. диксиленд Донецького музичного училища, яким керував В. Колесников. Ймовірно, саме як традиційний для того часу джазовий інструментальний склад брав участь у концерті джазової музики Пленуму правління Спілки композиторів України «Світ музики і молодь» (Київ, 1988 р.) секстет Миколи Замороко, в якому виступили провідні на той час українські джазмени: Валерій Колесников (труба), Аркадій Ізюмченко (Гойхман) (кларнет, саксофони — сопрано, альт), Микола Замороко (фортепіано), Володимир Молотков (гітара), Анатолій Герасимов (контрабас) та Олександр Цигальницький (ударні) [234, с. 48, 60, 61].

Поширеність таких складів зумовлена наявністю, з одного боку, чітко вираженої ритм-секції, а з іншого — інструментів — «представників» групи язичкових та брас-секції, що дозволяє, за умови вдалого аранжування, виконувати різноманітний естрадний репертуар як від ансамблевого до оркестрового, так і від джазових текстів до різновидів естрадної музики.

Спрямованість функціонування іншої групи українських ансамблів диксилендового типу 1960–1980-х рр. зумовлена прагненням учасників відтворювати виконавську специфіку традиційного новоорлеанського джазу часів їх вуличних виступів, тобто без фортепіано. Так,

«Київський диксиленд», який функціонував під керівництвом Ігоря Сергєєва протягом 1963–1974 рр., виступав у стандартному складі: труба, кларнет, тромбон, банджо, контрабас/сузафон, ударні інструменти. Відроджений у 1980 р. ансамбль «Медікус» дотримував цих параметрів, виступаючи в складі: труба, саксофон/кларнет, тромбон, банджо, контрабас, ударні. До цієї ж групи належить диксиленд «Ланжерон-бенд» під керівництвом Володимира Васкевича (1982–1989) [234, с. 23, 57, 98] тощо.

Згідно з традиціями новоорлеанського джазу, українські музичні колективи відповідного складу, виступаючи в стаціонарних умовах, залучали клавішний інструмент. Наприклад, створений у середині 1980-х рр. Володимиром Букарєвим «Дніпровський диксиленд» певний час функціонував без фортепіано, утім, активізувавши з початку 1990-х рр. концертну діяльність, зокрема за кордоном, почав виступати під назвою «*Riverboat Dixie Ramblers*» у традиційному для стаціонарних диксилендів складі: труба, саксофон/кларнет, тромбон, фортепіано, банджо, контрабас, ударні [234, с. 21].

Творчі пошуки молодих музикантів зумовлювали експерименти з інструментальним складом на основі традиційної ритм-секції, що також дозволяє віднести цю групу музичних колективів до ансамблів диксилендового типу. Так, чернівецький колектив «Формула-5», виступаючий у 1980-х рр. під керівництвом Ігоря Присняка, за наявності традиційного інструментарію (саксофон-альт, фортепіано, бас, ударні інструменти) розширював спектр виконавських можливостей, задіюючи в процесі відтворення джазу скрипку, сопілку та електроклавішний інструмент [234, с. 92].

Кількісний склад українських ансамблів диксилендового типу завжди коливався як до збільшення, так і зменшення учасників, котрі відтворювали джазові тексти. Функціонували колективи, інструментальний склад яких дозволяє їх класифікувати як ансамбль з оркестровими ознаками, за аналогією з камерним оркестром. Зокрема, так звана «шведська вісімка» [163] під керівництвом Юрія Братолобова виступала в 1961–1962 рр. у київському кафе «Мрія» в такому складі: труба (Володимир Климков), тромбон (Ю. Братолобов), фортепіано (Вадим Гльїн), контрабас (Зоріан Хамістос), ударні інструменти (Лев Заляпін) та група саксофонів: альт/кларнет (Марк Різницький), тенор (Борис Людмер), баритон (Йосип Литвинський) [234, с. 19].

Зменшення кількісного складу пов'язано здебільшого з комплектацією ритм-секції та базуванням під час здійснення мелодично-імпрорвізаційної функції на трубі, саксофоні та фортепіано. Такий склад функціонував більше 20 років при ресторані «Центральний» (Харків)

(з 1961 по 1982 р.). Ансамбль під керівництвом Романа Фрумкіна складався з труби (Марк Гутман), тенор-саксофона (Лев Гутман), фортепіано (Аркадій Ескін), контрабаса (Олександр Фельдман) та ударних інструментів (Роман Фрумкін). Склад ансамблю «Медікус» Львівського медичного інституту під керівництвом Ігоря Хоми (1929–1984), який функціонував у 1960–1970-х рр., окрім ритм-секції (фортепіано, контрабас, ударні інструменти), налічував трубу і саксофон. Одеський диксиленд Симона Кандиби (1980-ті — початок 1990-х рр.), маючи стандартний набір солюючих інструментів (труба, сопрано-саксофон, тромбон), обмежувався ритм-секцією без ударних інструментів (фортепіано, труба) [234, с. 54, 110, 112].

Подібна оптимізація інструментального складу зумовила поширеність в українському джазовому виконавстві 1960–1980-х рр. ансамблів диксилендового типу у вигляді квінтетів. Один з таких ансамблів виступав на початку 1960-х рр. у київському кафе «Мрія»: Євген Яценко (труба), Олексій Васильєв (тенор-саксофон), Сергій Баранов (фортепіано), Юхим Марков (контрабас), Олександр Хрестідіс (ударні інструменти). З другої половини 1960-х рр. у Дніпропетровську репрезентував джаз квінтет Віктора Чебана (тромбон) у складі: Ігор Чебан (кларнет/саксофон-альт, тенор), Віктор Релін (фортепіано), Юрій Кутєпов (контрабас), Віктор Медведовський (ударні інструменти) [234, с. 116, 125].

Імпровізаційний талант окремих джазових виконавців, з одного боку, стимулював вихід на біфункціональний рівень традиційних для ритм-секції інструментів, з іншого — спричиняв не залучення певних солюючих інструментів. Так, до складу ансамблю педагогів Київського музичного училища (КМУ) імені р. М. Глієра, створеного в 1989 р. відомим джазовим піаністом і композитором Євгеном Дергуновим (1936–2001), входив і один із провідних на той час українських джазових гітаристів Володимир Молотков (1947–2008), що зумовлювало їх активну роль в репрезентації як солістів та, у зв'язку з цим, залучення до співтворчості одного традиційно солюючого інструмента, здебільшого саксофона [234, с. 37].

Як відзначають дослідники, з 1960-х рр. активізується практика джем-сейшнів [229]. Як і в західній музичній практиці, під час таких заходів молоді музиканти у творчому взаємному спілкуванні набували виконавського досвіду та засвоювали специфічні норми репрезентації джазу, зокрема джазової імпровізації. Ю. Верменич наголошував, що джем-сейшн як специфічна форма, характерна для американської джазової традиції, культивувалася в радянському, зокрема українському джазовому виконавстві з метою втілення саме імпровізаційної джазової практики в існуючих умовах [53, с. 35–36].

Практика джем-сейшнів стимулювала започаткування публічних виступів ансамблів малих складів. Піаніст Володимир Симоненко в 1961–1962 рр. керував тріо Київського державного педагогічного інституту імені Максима Горького. Контрабасист Анатолій Бабій після дебюту в септеті «Донбас-67» на фестивалі «Донецьк-100» (1969 р.) брав участь у фестивалі «Донецьк-102» (1971 р.) у складі квінтету Анатолія Сажнева і квартету Валерія Колесникова, а в 1978 р. в складі тріо Леоніда Чижика — в джазовому фестивалі в Дебрецені (Угорщина) [234, с. 14, 99].

Серед різновидів малих джазових ансамблів в Україні 1960–1980-х рр. представлені квартети, тріо та дуети. Відзначимо, що значний відсоток квартетів базувався на функціональному підґрунті ансамблів диксилендового типу, тобто на необхідності забезпечення певними інструментами метроритмічної основи. До таких складів належать квартети: Київського джаз-клубу, що виступав у місцевому кафе «Мрія» в 1962 р., і де соло та імпровізації тенор-саксофона (Борис Людмер) і фортепіано (Вадим Ільїн) підтримували контрабасист Володимир Підгорецький і ударник Віталій Мачулін; Львівського будинку вчених (1960-ті рр.), в якому трубач (Войтек Петрович) і піаніст (Володимир Таперечкін) солювали та імпровізували на фоні граунд-біту, забезпечуваного басом (Роман Скрипка) і ударною установкою (Анатолій Шацький). Сюди ж можна віднести і квартет київського джаз-клубу «Мрія» 1966–1967 рр. у складі двох солюючих саксофонів (М. Резницький — сопрано-саксофон, Б. Людмер — тенор-саксофон), фортепіано (В'ячеслав Новіков) та контрабаса (Ю. Марков) [234, с. 76, 105].

Деякі джазмени, об'єднуючись у дует солістів-імпровізаторів, запрошували до співтворчості інструменталістів ритм-секції, а їхня провідна роль у джазовій репрезентації зазначалася в анонсі колективу. Наприклад, під час фестивалів «Джем сешн-67» (Київ) та «Донецьк-100» (1969) виступав квартет Валерія Колесникова — Володимира Молоткова, в якому імпровізації труби та гітари презентувалися за ритмічної підтримки фортепіано (Володимир Хорунжий) і ударних (Олександр Хрестідіс). Майже в такому ж складі (піаніст — В'ячеслав Новіков) квартет у 1978 р. на фірмі «Мелодія» записав платівку джазових композицій «Ліричний настрої». На тому ж принципі базувалася співтворчість в квартеті Юрія Біленка (саксофон) — Олега Коська (фортепіано), який виступав наприкінці 1960-х — початку 1970-х рр. за ритмічної підтримки контрабасиста та бас-гітариста Євгена Ковзановича і ударника Олександра Гурова [234, с. 17, 80].

Функціональна специфіка таких ансамблів, традиційна для світового джазового виконавства, сприяла творчим контактам з іноземними музи-

кантами. Так, у 1990 р. під час фестивалю «Осінні ритми» (Ленінград) український піаніст Дмитро Найдич репрезентував джаз спільно з іспанським гітаристом Чімо Тебаром, австралійськими басистом Ллойдом Свентоном і ударником Джоном Поше. У 1995 р. на фестивалі «Міколайкі джазове» (Пшемишль, Польща) виступав інтернаціональний квартет: українські імпровізатори Валентин Учанин (саксофони-сопрано, тенор), Аркадій Орехов (фортепіано) та варшавські музиканти Петро Родович (контрабас) і Казімеж Йонкіш (ударні інструменти) [234, с. 82, 108].

Якщо для складу таких колективів традиційним є фортепіано як інструмент, спроможний виконувати всі функції в ансамблевій репрезентації джазового тексту, зокрема, одночасно забезпечувати гармонічну та ритмічну складові, то з 1990-х рр. такі чинники, як поява талановитих солістів-імпровізаторів серед виконавців — басистів і ударників, та активізація творчих пошуків за межами традиційного тонального джазу, з'являються квартети без клавішного інструмента. Так, під час фестивалю «Донецьк-102» виступав квартет «Донецьк — Київ», в якому, окрім відомих джазменів В. Колесникова (труба) і В. Молоткова (гітара) (О. Хрестідіс — ударні інструменти), брав участь контрабасист Анатолій Бабій, імпровізаторський талант якого надалі яскраво розкрився в складі тріо харківського джазового піаніста Леоніда Чижика, дуєті зі співачкою Галиною Філатовою та в сольних виступах [234, с. 14].

До квартетів належить дніпропетровський ансамбль «*Art Sound Travel*», який у середині 1990-х рр. виступав у складі: Юрій Біленко (саксофон), Сергій Трофимов (гітара), Сергій Парадович (бас) і Валерій Жилін (ударна установка). Відомий джазовий гітарист Сергій Овсянников записав у 1996 р. в Австрії платівку «*Olivejra*» з квартетом, до складу якого, окрім нього, саксофоніста Віталія Іванова та ударника Сергія Табунщика, входив бас-гітарист Вадим Медвідь, який із середини 1980-х рр. активно репрезентував джаз у малих ансамблевих формах. Відомий нині контрабасист і бас-гітарист Денис Дудко в другій половині 1990-х рр. був одним з імпровізаторів у квартеті харківського гітариста Володимира Шабалтаса, де також виступали нині провідні українські джазмени Дмитро Александров (саксофон) та Олександр Лебеденко (ударні інструменти). Зазначимо, що квартет як одна із найпоширеніших ансамблевих форм джазової репрезентації в Україні був представлений ансамблем Олександра Колонтирського в концерті джазової музики Пленуму правління Спілки композиторів України «Світ музики і молодь» (Київ, 1988) [234, с. 17, 62, 77, 118].

Т. Полянський наголошував на поширеності у світовому джазовому виконавстві такого ансамблевого складу, як фортепіанне тріо [214].

У цьому контексті не є винятком і український джаз, особливо останньої чверті XX ст. Один із найпоширеніших в українському джазі склад — «фортепіано — басовий інструмент — ударні». Так, наприкінці 1960-х рр. провідні позиції займало тріо дніпропетровських джазменів О. Каська (фортепіано), В. Куцинського (контрабас) і О. Гурова (ударні) [234, с. 70]. Називаючи такий склад «класичним джазовим тріо», Т. Полянський не розтлумачує його [214]. На нашу думку, «класичність» такого складу зумовлена його функціональною спорідненістю з ансамблем дисксилеңдового типу, точніше максимальним кількісним скороченням інструментарію, спроможного забезпечити виконання в процесі відтворення джазового тексту всіх необхідних функцій. Універсальність у цьому контексті фортепіано зумовлює провідну роль піаністів як ініціаторів і творчих лідерів таких тріо. Так, у другій половині 1970-х рр. відомий джазовий піаніст Л. Чижик активно займався концертною діяльністю з А. Бабієм (контрабас) та Юрієм Генбачовим (ударні). У другій половині 1980-х рр. класичне джазове тріо було основною формою репрезентативної творчості для київського джазмена Костянтина Віленського: протягом 1986–1987 рр. він спільно з контрабасистом Геннадієм Литвином і ударником Олександром Бліновим ставав лауреатом Республіканського конкурсу артистів естради (Хмельницький, 1986), брав участь у фестивалях і записав платівку джазових композицій «Лунный серп» («Мелодия», 1986); наступного року з Віктором Двоскіним (контрабас) і Сергієм Швірстом (ударні інструменти) записав другу джазову платівку «Ты — это все» («Мелодия», 1988), та, змінивши контрабасиста (Валерій Озеран), продовжував активно виступати [234, с. 25].

Функціональна універсальність фортепіано зумовлює наявність у виконавській практиці джазових тріо з одним номінальним інструментом ритм-секції. Зокрема, під час відкриття Донецького джаз-клубу «Донбас-67» виступало тріо: Ігор Довженко — фортепіано, Анатолій Сажнев — тенор-саксофон, Микола Корзіков — ударні інструменти.

Якщо основною характерною ознакою «класичного джазового тріо» вважати зазначену вище функціональну специфіку, то до цієї групи слід віднести й ансамблі, де провідну солюючу функцію виконує інший, не клавішний інструмент. У цих випадках також лідерство в спільному музикуванні зазначається в публічному анонсі. Так, під час фестивалю «Донецьк-102» (1971 р.) виступало тріо саксофоніста Анатолія Герасимова, де його соло забезпечували метроритмом контрабасист Олег Кичигін і ударник Олександр Цигальницький. Протягом 1989–1991 рр. успішно концертував ансамбль «Акваполіс» під керівництвом

саксофоніста та скрипаля Юрія Біленка, в якому ритм-секцію становили басист Ігор Собко та ударник Ігор Колесниченко [234, с. 17, 114].

Якщо в подібних складах простежується прагнення забезпечувати в процесі відтворення тексту всіх можливих функцій (соло, підголоски, імпровізація, гармонія, басовий голос, метроритм), то подальші творчі пошуки українських джазменів, які в малих формах виявилися зокрема у відході від традиційного джазу та самореалізації в модерних напрямках, що, поряд із нівелюванням ролі явного метроритму, актуалізувало наявність рівноправних солістів-імпровізаторів у різних регістрах, як звуковисотних, так і тембральних. Серед таких комбо – тріо Андрія Кондакова (фортепіано) – Аркадія Шилклопера (валторна, флюгельгорн) – Володимира Волкова (контрабас) та Петра Пашкова (фортепіано) – Ігоря Дяченка (тенор-саксофон) – Фелікса Гершковича (контрабас), які активно концертували в другій половині 1990-х рр.

Зміна підходів до функціональних принципів побудови джазового тріо простежується навіть у межах репрезентативної творчості одного митця. Так, львівський піаніст Аркадій Орехов у 1989 р. створив ансамбль «Базарний день» (з 1991 – «*Tender Blues*») як класичне джазове тріо (фортепіано, бас-гітара, ударні інструменти), а з 1994 р., після приєднання до колективу досвідченого джазового саксофоніста Валентина Учаніна [234, с. 108], в процесі репрезентації джазового тексту тріо ґрунтувалося вже на регістровому зіставленні.

Якісна відмінність тріо, що базувалися на відтворенні джазового тексту в різних регістрах, виокремлює їх на одному рівні з класичним джазовим тріо, а їхня функціональна відзнака зумовлює належність до комбо таких ансамблів, як тріо Володимира Соляника (фортепіано) – Діна Евенсона (флейта) – Джонатана Крамера (віолончель), яке в 1988 р. в США записало платівку «*Music Makes The Snow Melt Down*»; Сергія Парієва (труба) – Віктора Басюка (тромбон) – Юрія Зорі (вокал), яке в 1996 р. виступило на фестивалі «Горизонти джазу» [234, с. 100] та ін.

Специфіка дуєтів зумовлена передусім талантом конкретного музиканта та його особистою комунікативністю. Звичайно, універсальність фортепіано робить його одним із найуживаніших і в дуєтах. Так, у другій половині 1980-х – на початку 1990-х рр. у джазових фестивалях брали участь дуєти: «вокал – фортепіано» відомих на той час київських митців – випускниці естрадно-джазового відділення КМУ імені Р. М. Глієра, солістки провідних біг-бендів А. Шарфмана (Київ) і М. Голошапова (Одеса) Оксани Кулакової та переможця міжнародних конкурсів джазових піаністів у литовському Вільнюсі (1988 р.) і поль-

ському Каліші (1989 р.) Дмитра Найдича; черкаських музикантів Юрія Гранкіна — Сергій Крашениннікова; «труба — фортепіано» вихованців харківської школи Л. Шпігеля — І. Баленка та Олександра Фішера — Данііла Крамера; «саксофон — фортепіано» представників львівського джазу Ришарда Конофоського — Тараса Бартошевського і В. Учаніна — Ю. Боня. У 1990-х рр. киянин В. Соляник концертував з англійським саксофоністом Джорджем Хасламом, а колишній дніпропетровець А. Кондаков — з американським гітаристом Стівом Блейром. У той же період на фестивальных майданчиках України та зарубіжжя репрезентував джаз дніпропетровський подружній дует Людмила Кримова (фортепіано) — М. Кримов (бас-гітара). Слід відзначити і фортепіанні дуети, які як форма увійшли в українське джазове виконавство завдяки репрезентативній творчості львівських музикантів. Так, у 1981–1988 рр. у Львівській філармонії функціонував фортепіанний дует В. Полянський — Ю. Бонь, а з 1990-х рр. активно концертував із джазовими програмами сімейний фортепіанний дует В. Полянський (батько) — Т. Полянський (син) [234, с. 15, 19, 62, 66, 68, 69, 82, 91].

Фортепіано в дуєті може замінюватися інструментом, спроможним, певною мірою, забезпечувати гармонічну та ритмічну функції. Серед таких інструментів — гітара, на звукових сполученнях з якою, особливо в другій половині 1980-х — на початку 1990-х рр., експериментували трубач В. Колесников (гітарист — естонець Тійт Паулус) і саксофоніст Юрій Яремчук — (гітарист Олександр Нестеров). Тоді ж відтворювали джаз на електрогітарах кияни І. Бойко (гітара) — В. Медвідь (бас-гітара) та дніпропетровці О. Любченко (гітара) — Ігор Собко, з 1991 р. М. Кримов (бас-гітара) [234, с. 18, 73–74].

Помітним явищем в українському джазовому виконавстві є співтворчість контрабасистів і співаків. Ще в 1976 р. під час фестивалю «Донецьк 106» виступив один з перших в Україні джазових дуєтів Олег Кичигін (контрабас) — Алла Гур'єва (вокал); у 1980-ті рр. контрабасист А. Бабій виступав із джазовою співачкою Г. Філатовою, а в програмі фестивалю «Осінній джазовий марафон» (Київ, 1996) взяв участь дует контрабасиста Олександра Дмитренка і співака Ігоря Богданова [234, с. 14, 40].

Дует як форма взаємодії двох рівноправних співтворців зумовлює те, що саме серед учасників дуєтів більше всього джазменів, які публічно презентували себе і як солісти. Невипадково, що дуєти і солісти в українському джазовому виконавстві (принаймні, згідно з енциклопедичним виданням В. Симоненка) поширюються лише з 1980-х рр. з тенденцією — від поодиноких випадків на початковому етапі через

поступову активізацію наприкінці 1980-х рр. до традиційної форми репрезентації джазу з середини 1990-х рр.

Звичайно, серед джазових солістів переважали піаністи. З-поміж них у другій половині 1980-х рр. виділялися колишній харків'янин Д. Крамер і майбутній професор Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової О. Красотов, а з 1990-х рр. — киянин Дм. Найдич, сумчанин С. Шуліков та львів'янин Ю. Бонь. Серед джазових інструменталістів означеного періоду також виступали соло контрабасист А. Бабій, гітарист О. Любченко, саксофоніст В. Учанін. Утім, сольні виступи у виконавській творчості джазменів традиційно є епізодичними та здебільшого відбуваються як окремі номери в концертній програмі. Основною ж формою репрезентативної творчості переважної більшості українських джазових музикантів є малі ансамблеві форми.

Аналіз функціонування українських джазових ансамблів малих форм засвідчує традиційну плинність таких складів, оскільки їхня мобільність сприяє як здійсненню бажання безпосередньої співтворчості, так і реалізації різноманітних мистецьких проектів у процесі творчого спілкування.

Розгляд музичного інструментарію як засобу відтворення джазового тексту зумовлює необхідність акцентувати увагу У цьому контексті й на вокальному джазі, який стає популярним в українському естрадному виконавстві, починаючи з 1960-х рр. Слід зазначити, що поодинокі випадки естрадних вокальних колективів в Україні зафіксовані ще до початку Другої світової війни. Зокрема, В. Симоненко наводить факт існування чоловічого вокального квартету («джаз-гол») під керівництвом І. Ключарьова, який функціонував з 1938 по 1941 р. при Київській державній естраді та Українському радіо [234, с. 58]. Пісенно-танцювальний репертуар естрадних інструментальних колективів 1930–1960-х рр. також передбачав наявність співаків, що характерно і для сучасних джазових оркестрових колективів. Так, у другій половині 1980-х рр. розпочала співочу кар'єру в чернігівському симфоджазі естрадно-джазова співачка Жанна Боднарук, репертуар якої охоплює широкий спектр від народної та лірико-патріотичної пісні до різних напрямів поп-арту [30]. Нині народна артистка України, солістка Національної опери України імені Т. Г. Шевченка Лілія Гревцова брала участь у фестивалях «Осінній джазовий марафон» з біг-бендом Київського музичного училища під керівництвом А. Шарфмана (1993) та оркестром Київського державного цирку під керівництвом М. Резницького (1994) [234, с. 33].

Перші спроби відтворення джазового тексту голосом здійснювалися ентузіастами українських джаз-клубів у 1960-х рр. Так, співак, ві-

брафоніст, контрабасист, бас-гітарист Євген Ковзанович брав участь у вокальному тріо Дніпропетровського джаз-клубу в програмі фестивалю «Юність 68» [234, с. 59].

У першій половині 1970-х рр. була здійснена спроба створення джазового колективу на основі вже існуючого естрадного вокального ансамблю. Київський жіночий вокальний ансамбль «Мрія», що виник у 1965 р., був самодіяльним колективом, оскільки складався із молодих співачок хорів місцевих заводу «Арсенал» і Будинку піонерів, виконував естрадні пісні свого керівника Ігоря Поклада, завдяки чому мав оригінальний виконавський стиль та був неабияк популярний [62]. У 1972 р. колектив очолив В. Ільїн — досвідчений на той час музикант, піаніст і керівник естрадно-джазових колективів [234, с. 53]. Він трансформував «Мрію» у вокально-інструментальний ансамбль (VIA), запросивши відомих київських джазових музикантів, зокрема гітариста В. Молоткова, контрабасиста та бас-гітариста Ю. Маркова, піаніста й аранжувальника В. Хорунжого. Утім, у такому складі та без оригінального репертуару колектив не зміг дійти попереднього рівня популярності в естрадній галузі [62].

У Дніпропетровському музичному училищі імені М. Глінки в 1974 р. піаністом і аранжувальником Михайлом Цигуткіним започатковано вокальний ансамбль «Гама», мішаний склад якого налічував 6 дівчат і 4 хлопців — студентів місцевих вищих навчальних закладів та учнів музичного училища [108]. У жанровій спрямованості колектив орієнтувався на французький ансамбль «*Les Swingle singers*», що складався з 8 співаків, які виконували у вокальній інтерпретації інструментальну музику, і у середині 1960-х рр. записали платівки «*Jazz Sebastian Bach*», «*Going Baroque*» та «*Swingling Mozart*», що отримали музичні премії Американської академії звукозапису «Греммі». Дніпропетровський колектив виконував аранжування і обробки творів різноманітних жанрів і стилів, від класики до джазу; брав участь у джазових фестивалях, телевізійних програмах, гастролював у Німеччині (1990 р.), Швеції (1992 р.), Шотландії (1995 р.), Франції (1996, 1997 рр.) [234, с. 114].

Подібну спрямованість мала творча діяльність створеного в 1982 р. відомим криворізьким джазменом Олександром Гебелем Джаз-хоралу, до складу якого входили викладачі місцевих музичних шкіл [222, с. 68], утім не вокалісти. Прагнення виконавської мобільності та якості імпровізації зумовило еволюцію колективу від мішаного хору (6 сопрано, 6 альтів, 5 тенорів та 4 баси) до децимету (2 сопрано, 3 альтів, 4 тенори, бас) і октету (2 сопрано, 2 альти, 3 тенори, бас). Про репертуарну політику колективу свідчить платівка, записана в 1990 р. на фірмі «Мелодія»,

де можна почути джазову класику, джазові інтерпретації та авторські твори О. Гебеля і Ю. Зорі [95].

У 1991 р. Володимиром Михновецьким (1963–2004) започатковано із донеччан – студентів Київської консерваторії вокальний октет «Джаз-експромт». Основу репертуару «Джаз-експромту» становили традиційні джазові стандарти, обробки українських народних пісень та популярні радянські шлягери в аранжуванні Олександра Лисоконя (концертмейстера Національної опери, викладача Київської державної консерваторії, заслуженого артиста України). Колектив у 1997 р. записав сольну касету під назвою «*Jazz-Expromt*», а в 1999 р. випустив компакт-диск «*A Capella*». У 2002 р. ансамбль у складі: Олександр Лисоконь, Олена Орлова (сопрано), Тетяна Шилова (сопрано), Марина Керусенко (альт), Сергій Юрченко (тенор), Павло Москаленко (баритон), Дмитро Єфименко (бас) увійшов до складу заслуженого колективу України, Ансамблю пісні та танцю Збройних сил України і змінив назву на «*JazzEx*» [88].

У грудні 1994 р. В. Михновецький започаткував новий джазовий проект «*ManSound*» – вокальний чоловічий секстет з професійних освічених музикантів (наприклад, Рубен Толмачов є випускником Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та нині викладає на кафедрі хорового диригування цього академічного закладу освіти [117]), який швидко завоював популярність та визнання у світі джазу (здобув Гран-прі міжнародного конкурсу акапельних груп «*Vokal Total*» /2002, Грац, Австрія/, а у 2004 р. Всесвітня акапельна асоціація «*CASA*» визнала відомий джазовий стандарт «*Nature boy*» в аранжуванні Володимира Михновецького найкращим у світі джазовим вокальним відтворенням) і колектив став провідним вокальним брендом України [121].

Звернемо увагу на те, що професіоналізація, яка проявилася в поступовому переході в контексті осмислення джазової специфіки відтворення музичного тексту від аматорства до задіяння освічених в академічних навчальних закладах професіоналів, вплинула на якість публічної репрезентації джазу українськими музикантами. Їхнє музичне виховання, основане на засвоєних і застосовуваних у виконавській діяльності репрезентативних академічних нормах, зумовило специфічне, притаманне не американській, а саме європейській музичній практиці осмислення джазових норм, конкретніше – їх засвоєння через призму «системи норм репрезентації культурної традиції» академічної музики. Так, О. Кизлова виокремлювала в репертуарі «*ManSound*» аранжування народних пісень «Не метелица лугом стелиться» та «Щедрик», оскільки

ки вони «звучать шестиголосними джазовими вокальними симфоніями в кращих традиціях Миколи Леонтовича» [118]. Академічна якість, вивіреність і чіткість відтворення джазового тексту (не стільки прерогативного, скільки одного з жанрових різновидів музичного тексту), сприяла визнанню українських джазових вокальних колективів саме європейським, а не американським джазом.

Поступове впровадження в українській естраді електроінструментів вплинуло і на сферу джазового виконавства. Однією з причин застосування з 1970-х рр. в українському джазовому виконавстві електроінструментів стала зміна вподобань широкої публіки — прихильників пісенно-танцювальної музики, з естрадно-джазових колективів на рок- та поп-групи (в радянській культурі вони дістали назву «вокально-інструментальний ансамбль (ВІА)»). У цьому контексті суто джазові виконавці обрали сферу ансамблів малих форм як основний засіб відтворення і традиційного, і модерн-джазу, а естрадно-джазові виконавці, щоб залишатися в межах, у сучасному розумінні, мейнстриму (*mainstream*), тобто у сфері уваги масової публіки, почали опановувати, за формулюванням У. Сарджента, «гібридні» напрямки, наприклад джаз-рок, зокрема в його танцювальних проявах.

Серед піонерів джаз-року в Україні вважається ВІА «Ватра», створений в 1971 р. при Львівській філармонії Михайлом Мануляком. За часів його керівництва інструментальний склад колективу мав, поряд із необхідними атрибутами рок- і поп-груп (електроклавішний інструмент, електрогітари та ударна установка), саксофон/кларнет, трубу, цимбали, з 1977 р. — скрипки, флейту, а основними стильовими напрямками були джаз-рок та фольк-джаз-рок (композиції «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой чий то кінь стоїть»). Подібна спрямованість підтримувалася до кінця 1970-х рр. за різних керівників (у 1972–1975 рр. ВІА керував Богдан Кудла) та складів (у 1977 р. «Ватрою» став запрошений ВІА «Ровесник» Івана Поповича та Віктора Морозова). Так, у 1974 р. вийшла платівка колективу, на якій, зокрема, вміщено фольк-джаз-рокові композиції М. Мануляка [52], а наприкінці 1970-х рр. у репертуарі «Ватри» з'явилася версія «Блакитної рапсодії» Дж. Гершвіна [109].

Одним із яскравих представників цієї групи є гурт Дніпропетровської філармонії «Водограй», створений у 1974 р. вже на той час авторитетним українським естрадно-джазовим музикантом Володимиром Марховським. Інструментальний склад колективу мав, поряд з ударною установкою та електроінструментами, саксофони/кларнети, труби, тромбони, скрипки, флейти тощо. Основу ВІА «Водограй» становили досвідчені джазові музиканти з біг-бенду В. Марховського — сак-

софоніст Олександр Шаповал, клавішник Олег Косько, барабанщик Анатолій Гуров, басист Олександр Іщук, а солістами стали Людмила Артеменко (екс-«Смерічка») та Віктор Шпортько. Про репертуарну політику колективу свідчать зміст дебютного диск-гіганта (1977), який характеризують як доволі еkleктичний — патріотичні пісні та традиційна (не шлягерна) естрада розбавлялася високопрофесійними джаз-роковими обробками народних пісень й інструментальними п'єсами О. Коська, та випущені в 1979 р. на фірмі «Мелодія» три мінійони, серед яких найцікавішими є записи джаз-рокового репертуару [61].

Отже, джазові тексти в репертуарі ВІА 1970–1980-х рр. займали таку ж рівноправну позицію з іншою естрадною музикою, як і в традиційних з 1930-х рр. естрадних інструментальних колективах. Логічно, що до вокального складу таких колективів входили естрадні, а не джазові співаки. Так, у ВІА «Вагра» лідер-вокалісткою була Оксана Білозір, у ВІА «Водограй» розпочинали творчу кар'єру Лілія Сандулеса та Віктор Шпортько, які надалі отримали почесне звання народний артист України за репрезентацію естрадного репертуару.

У 1980 р. одним з провідних учасників ВІА «Водограй» О. Коськом започаткована джаз-рок група «Кредо» (з 1983 р. — колектив Дніпропетровської філармонії) [234, с. 64–65]. Склад колективу вже орієнтувався на традиційний інструментарій рок-поп-груп: електроклавішний інструмент, електрогітара, бас-гітара та ударні інструменти [188]. Як відзначають історики, колектив пройшов шлях від джазової музики епохи «Америци сорокових-шістдесятих» у напрямку *mainstream* [181] до сучасних стилів джазу [234, с. 64–65]. Тобто, на початковому етапі, опрацюючи специфічні репрезентативні норми рок-музики та культивуючи їх у нормативній естрадно-джазовій системі, група «Кредо» створювала відповідний репертуар, який перебував у руслі переважаючого (еквівалентно — популярного) напрямку в музиці, тобто мейнстрім. Прагнення бути «в тренді» спричинило й тимчасову відмову від традиційного джазового інструментарію та культивування певних джазових норм (поліритмія, імпровізація тощо) у сфері рок-музики.

У трансформаційному контексті показова творча діяльність львівської джаз-рок-групи «Ореол», створеної на початку 1970-х рр. студентами Львівської консерваторії на чолі з Олександром Балабаном. Якщо протягом 1970-х рр. у складі «Ореолу» були труба та саксофон, то з початку 1980-х рр. колектив уже виступав традиційним для рок-поп-груп квартетом [110].

Досконале опанування такою специфікою відтворення тексту стимувало якісні зміни, зокрема творчі пошуки в джазових напрямках

на основі засвоєних норм рок-музики. Показовою У цьому контексті є виконавська творчість джазового піаніста Петра Пашкова, який у другій половині 1980-х рр. керував київською джаз-роковою групою «КОД» («Композиційний Джаз»). За інструментальним складом це був стандартний рок-, поп-квартет. Ю. Верменич, аналізуючи виступ колективу в 1987 р., наголошував, що, окрім назви ансамблю, зв'язок із джазом простежувався лише в композиції «Феєрверк-попури» з джазових стандартів, «знівечених сучасними рок-ритмами» [205]. У 1993 р. розпочалася репрезентативна діяльність «найвідомішого джазового ансамблю в Україні кінця тисячоліття» — квартету «Джаз-Вуйко-Бенд» у складі П. Пашков (клавішні), Вадим Медвідь (бас-гітара), Станіслав Іванов (ударні) і Костянтин Кляшторний (альт-саксофон), якого в 1994 р. змінив відомий донецький саксофоніст Олександр Рукомойников. Популярність колективу забезпечували джазові репрезентації в стилі «хард-боп» [82], серед характерних ознак якого відзначають, зокрема, перевагу ритмічної вивіреності «кул-джазу», примат мелодичної імпровізації та певне спрощення музичної мови порівняно з експериментаторством в інших напрямках модерн-джазу [231, с. 258], що уподібнює «хард-боп» із мейнстрімом.

З другої половини 1990-х рр. саксофон стає традиційнішим для українського джаз-року. Так, заснований у 1992 р. івано-франківський рок-джазовий гурт «Брати Блюзу» мав наступний інструментальний склад: електрогітара, клавіші, бас-гітара та ударна установка як ритм-секція, саксофон та скрипка [47], застосування якої зумовлено синтезуванням фольклорних і джазових текстів [258]. Як спроба поєднання репрезентативних норм джазової і рок-музики, можна характеризувати функціонування в середині 1990-х рр. в Одесі джаз-рок оркестру «Пульсар» (керівник Євген Болотинський), в основі інструментального складу якого були, окрім спільного у функціональному контексті ударного інструментарію, біг-бендові групи (5 саксофонів, 5 труб і 4 тромбони) та електроінструменти рок-квартету — клавішні та гітари [234, с. 54].

Стосовно специфіки опрацювання музичного тексту в українському джазі 1960–1980-х рр. дослідники здебільшого висловлюються одностайно. Так, Ю. Верменич на сторінках української джазової преси в 1990 р. зазначав, що на той час радянський джаз ґрунтувався переважно на давно відомих моделях і стилях, в яких відбувалася лише внутрішня еволюція, в бік чисто технічного вдосконалення як «річ у собі» [54]. Тенденцію «більше зберігати й збагачувати, аніж винаходити» відзначав у той період і джазовий критик Л. Мінкін [174].

Зокрема, кращий біг-бенд України 1970-го р. дніпропетровський «ЗКЛ-69» В. Марховського репрезентував композиції провідних західних джазменів М. Фергюсона, В. Германа, Б. Річа, К. Джонса, К. Бейсі та радянських сучасників, наприклад, «Африканський концерт» Мурада Кажлаєва і присвячену 200-річчю Дніпропетровська «Кобзареву думу» О. Шаповала [174]. Основу репертуару чернігівського симфоджазу під керівництвом композитора та аранжувальника Дмитра Єгорова (створений у 1985 р.), становили популярні твори комерційно-естрадного жанру зарубіжних та вітчизняних композиторів, наприклад: П. Морія, Дж. Гершвіна, Дж. Леннона, В. Людвиковського, М. Блантера; іноді в програмі з'являлися джазові композиції Ч. Корія, Г. Уоррена, Г. Міллера, Д. Еллінгтона, К. Тізона [30].

Отже, для українського колективного джазового виконавства 1960–1980-х рр. притаманна опора на естрадний та танцювальний репертуар із додаванням певного відсотка джазових композицій — зразків традиційного джазу (диксиленд, свінг) та босанови (як модного напрямку 1960-х рр.) — своєрідного «копіювання» західних жанрів, більш-менш доступних для прослуховування в тодішніх умовах [30]. Саме така репертуарна політика зумовлювала специфіку засвоєнню українськими музикантами джазових норм на основі академічної теоретичної бази та практики в естрадній сфері з її специфічними репрезентативними нормами.

Професіоналізація українського джазового виконавства сприяла появі музичних колективів, які репрезентують джазові тексти, спеціалізуючись на академічному репертуарі. Так, створений у 1985 р. солістом оркестру Національної опери України Юрієм Василевичем київський квартет саксофоністів з освічених музикантів уже через чотири роки здобув визнання як джазовий колектив, завоювавши першу премію та приз «Кришталевий Лев» на Міжнародному джазовому конкурсі у Львові. Утім, репертуарна палітра квартету виходить далеко за межі джазу, адже там є твори як композиторів-класиків, так і сучасних, зокрема українських авторів Є. О. Дергунова, В. М. Журавицького, Ж. Ю. Колодуб, Л. М. Колодуба, П. О. Пашкова та ін., а їхній професіоналізм підтверджений визнанням найкращим колективом на міжнародних академічних форумах: конкурсі у м. Росток (Німеччина, 1997 р.) та фестивалі слов'янської музики в Парижі (Франція, 1998 р.) [234, с. 22].

Іншою специфічною ознакою опрацювання музичного тексту в українському джазі 1960–1980-х рр. є опора на народні та популярні на той час мелодії як матеріалі для вдосконалення імпровізаційної складової джазової репрезентації. Більше того, українська дослідниця

С. Безпала наголошувала на властивій тогочасним гуртам тенденції презентації власної стилістики у вигляді джазових обробок радянських популярних естрадних пісень, що надалі стало підґрунтям для створення, зокрема, джазового репертуару на основі українських національних фольклорних зразків [30]. Такий напрямок виглядає логічним у контексті прагнення українських естрадно-джазових виконавців зберегти свої позиції в *mainstream*.

Як зазначають історики радянського джазу, з початку з 1970-х рр. суттєво знижується інтерес до джазової музики у зв'язку з початком експансії рок-музики та поширенням на естраді вокально-інструментальних ансамблів [108]. Нормою творчої діяльності рок- і поп-груп, окрім мінімізованого кількісного складу (інструментальний квартет) та застосування електроінструментів, став естрадний пісенно-танцювальний репертуар, що зумовило пошук у джазовому середовищі музичного матеріалу поза сферою тогочасного естрадного пісенно-танцювального репертуару, утім такого ж відомого і популярного в широких масах, чим і стали народні мелодії.

Подібна тенденція спостерігається в усіх формах джазової репрезентації. Так, елементи українського фольклору притаманні творам і аранжуванням керівника львівського ансамблю «Медікус» (1960–1970-ті рр.) Ігора Хоми (1929–1984) [234, с. 112], а отже, й виконавській специфіці самого ансамблю. Для композицій, які виконував чернівецький гурт «Формула 5», характерне поєднання елементів джазу та українського фольклору [234, с. 92]. Прикарпатський «*Stanislav Dixieland Band*», окрім авторських п'єс у сучасному *mainstream* та традиційного джазу в манері «олд таймерс», «свінгів-діксі», свінгу, репрезентував джазові обробки фольклору [258]. Зазначимо, що цей процес притаманний усьому радянському джазу, який відомий джазолог О. Баташев охарактеризував як особливий різновид ансамблевого музично-імпровізаційного мистецтва, в якому поєдналися традиції крупних етнічних регіонів [222, с. 73].

З 1980-х рр. простежується розширення спектра засобів виразності, зумовлене активізацією опанування українськими музикантами напрямків модерн-джазу. Одним із яскравих представників авангардного, або фрі-джазу в Україні є мультиінструменталіст Олександр Нестеров (1954–2005), який наприкінці 1980-х рр. був лідером «Групи сучасної музики» (1988 р.) у складі: Петро Товстуха (фортепіано), Юрій Яремчук (саксофони), Ірина Финиш (віолончель), О. Нестеров (бас-гітара), Михайло Антонович (барабани), а надалі створив тріо «новоджазової» музики в складі Ю. Яремчук (саксофони), О. Нестеров (бас-гітара), Сергій Хмельов (ударник). У подальших пошуках вираз-

ності О. Нестерова — спільний проект О. Нестерова, Ю. Яремчука і С. Хмельова й співочого ансамблю «Древо» «Облучені звуки», в композиціях якого автентичний спів «Древа» фольклорних текстів протиставляється електронному звучанню та ударній установці [182].

Одним із постійних партнерів О. Нестерова в джазовій репрезентації був ударник С. Хмельов — виконавець фрі-джазу й нової імпрізаційної музики [234, с. 111], який також активно співпрацював як виконавець на вібрафоні з відомим українським джазовим піаністом і керівником ансамблю «Джаз імпресіоністів» Анатолієм Алексаньяном [234, с. 12]. Основною ідеєю відтворення джазового тексту в цьому колективі було «відображення вражень у яскравій палітрі звуків». У 1996 р. сформувався основа інструментального складу ансамблю «Джаз імпресіоністів», до якої увійшли, окрім А. Алексаняна (фортепіано), яскраві музиканти Володимир Сороченко (бас-гітара) та Олександр Даров (ударні), поліритмічна концепція якого дозволила на глибшому рівні реалізувати ідею колективу [73]. У цьому складі із запрошеним бандуристом Тарасом Столяром здійснено запис студійного альбому «*Full Moon In Korea*», а на вечорі пам'яті видатного українського кінорежисера С. Параджанова «джазові імпрізації переплітали вірменський дудук і українську бандуру» [107].

Пошуки нових засобів виразності модифікували й основний склад ансамблю в контексті долучення талановитого гітариста Олексія Крупського та заміни бас-гітари на акустичний контрабас в особі Максима Гладецького. Зокрема, наголошується, що «з приходом М. Гладецького дует контрабас-барабани придбав ексклюзивний характер, що не має аналогів у світовій практиці», а звучання гітари О. Крупського характеризували як «експресивне й виразне на фоні зовнішньої стриманості, майже кришталеве» [73].

Подібна мистецька спрямованість притаманна й іншому київському ансамблю «*Er. J. Orchestra*», створеному в 1989 р. мультиінструменталістом Олексієм Александровим, стиль та естетичну орієнтацію творчості якого публіцисти характеризують як *World Music*. В основі відтворення музичного тексту, окрім загальної художньої ідеї, ідея кожного інструмента — учасника репрезентативного процесу, що зумовлено прагненням створення особливого емоціонального забарвлення [100]. Вирішення таких художніх завдань здійснювалося на основі рок-поп-квартету з додаванням музичних інструментів, необхідних для втілення конкретних художніх проектів. Так, поряд із скрипкою (Віктор Крисько), як інструментом основного складу, з «*Er. J. Orchestra*» в різних проектах співпрацювали бандурист Роман Гриньків, трубоч Григорій

Немировський, вібрафоніст Андрій Пушкарьов, виконавець на сітарі та гуслах Олексій Кабанов, баяніст і домрист Андрій Чугуєвець.

До цієї ж групи слід віднести й створений у 1996 р. «Музклуб Івана Тараненка». Творчі проекти колективу, об'єднані основною ідеєю цілісності сучасної культури в множинності та різноманітності її проявів, зумовлюють залучення до співтворчості репрезентантів різних сфер музичної творчості: окрім джазу, фольклору, академічної музики, поставангарду [222, с. 88].

Пошуки українських джазменів у сфері авангардного джазу не цікавляють широку публіку. Причину такого ставлення висловлював О. Коган, анонсуючи виступ представників фрі-джазу австрійського *Trio Generations* на «Джаз Коктебелі» у 2011 р.: «Імпровізаційну музику безумно цікаво грати, але не завжди цікаво слухати» [112]. Це зумовлює некомерційність авангардного джазу в Україні, і не лише. Знаковою У цьому контексті є доля «ідеально відданого» репрезентанта фрі-джазу Олександра Нестерова, який, не виступаючи з джазовим мейнстримом, не мав змоги матеріально себе забезпечити [205]. Тобто, елітарність фрі-джазу зумовлює нечисленність не лише в українській, а й пострадянській репрезентативній практиці як виконавців, так і колективів цього творчого спрямування.

Представлений матеріал уможливорює певні узагальнення. Так, характерною ознакою функціонування українських естрадних інструментальних колективів до середини ХХ ст. була співтворчість професійних освічених музикантів, за освітою — репрезентантів академічної традиції, з талановитими музикантами-аматорами, що стало для перших практикою професійної самореалізації у сфері музичної творчості з особливою «системою норм репрезентації культурної традиції». Утім, відсутність чіткого уявлення про систему джазових репрезентативних норм спричинила формування ставлення до джазу як до розважально-танцювальної музики та його опрацювання, зокрема в контексті практики відтворення музичного тексту, на основі академічних репрезентативних норм. З іншого боку, для музикантів-аматорів процес спільного з професіоналами колективного музикування ставав школою набуття виконавської майстерності, знову таки в контексті осмислення джазової специфіки на основі академічних репрезентативних норм, що формувало базу, достатню для подальшого здобуття професійної освіти академічного рівня.

1960–1980-ті рр. характеризуються підвищенням рівня ознайомленості українських музикантів з модерн-джазом. Його еволюція мала глобалістичну спрямованість, що під час становлення українського джазового виконавства нівелювало норми традиційного американського

джазу (блюзові тони, визначальна роль ритму), які сприймалися лише разом із танцювальністю (за традицією вже радянського розуміння джазу в попередній період як частини естрадно-танцювальної музики). Це зумовило розподіл у середовищі українських професійних музикантів на дві сфери спрямованості виконавської творчості, естетичною основою однієї з яких є прагнення до здобуття популярності в широкій публіки, що дістало назву «мейнстрим»-напрямок; а іншої — прагнення до максимальної творчої самореалізації, самовираження і, в ідеалі, здобуття репутації оригінальної особистості, джазового художника (елітарні напрямки модерн-джазу). З другою сферою спрямованості виконавської творчості пов'язана асиміляція в джазовому виконавському арсеналі виражально-технічних засобів нових музичних течій ХХ ст. (авангард, поп-арт), які, хоча і осмислювалися як антагоністичні традиційним нормам європейської музики до ХХ ст., утім є генетичним породженням музичної творчості академічного типу. Формування в той період українського ансамблевого джазового виконавства як сфери індивідуалізованої творчості, спрямованої на самореалізацію в контексті особистісної унікальності, зумовило орієнтацію саме на ці напрямки як прогресивні, новаторські і для академічної елітарної (авангард), і для естрадної масової (ВІА) музики.

Уже традиційне на той час у галузі української естради оркестрове виконавство, з розширенням доступу до інформації, отримало можливість коригування своєї творчої діяльності щодо суголосності джазовим репрезентативним нормам. У цьому контексті значну роль відіграє академічна естетика відповідності виконавської моделі авторському тексту, що зумовлює орієнтацію українських освічених професійних музикантів — керівників джазових оркестрів, творче ствердження яких ґрунтується на якісному відтворенні оригінального тексту, на збереження у виконавській практиці свінгових традицій.

Специфіка осмислення та опрацювання джазової стилістики у вітчизняному естрадному виконавстві 1960–1980-х рр. сприяла професійному становленню талановитих музикантів, про рівень володіння яких джазовою лексикою свідчить їхня затребуваність у світовому джазі. Так, піаніст Володимир Хорунжий з середини 1960-х рр. грав в естрадних ансамблях і оркестрах Києва, у складі квартету Валерія Колесникова-Володимира Молоткова брав участь у фестивалях «Джем сейшн 67» (Київ) та «Донецьк-100» (1969 р.), а з кінця 1970-х рр. виїхав за кордон, з 1981 р. у Нью-Йорку виступав із трубачем Ренді та саксофоністом Майклом Брейкерами, гітаристом Джорджем Бенсоном, бас-гітаристом Жако Пасторіусом, ударником Елвіном Джонсом [234, с. 113]. Подібний початок творчого шляху в тромбоніста Олександра

Кофмана, який у 1974 р. переїхав у США, де грав у нонеті Лі Конітца, біг-бендах Теда Джонса — Мела Льюїса, Бадді Річа, Тошіко Акійоші — Лу Табакіна, в оркестрі Слайда Хемптона тощо [234, с. 65]. Контрабасист Віктор Двоскін розпочинав музичну кар'єру в середині 1960-х рр. в естрадних оркестрах Дніпропетровська, а протягом 1970–1980-х рр. вдосконалював майстерність у російських джазових колективах. Музикант здобув академічну освіту, закінчивши в 1978 р. Московське музично-педагогічне училище імені Гнесіних по класу контрабаса. З 1993 р. музикант живе в США та викладає клас джазового контрабаса в університеті Об'єднаних Вірджиній і класичного контрабаса в університеті Таусон. Як виконавець В. Двоскін узяв участь у записі понад 25 альбомів та співпрацює з видатними джазменами — вібрафоністом Гері Бертоном, трубочем Райаном Кайзором, піаністом Луїсом Шерром, перкусіоністом Доном Еліасом, гітаристом Полом Болленбеком [57].

Отже, культивування джазу як специфічної системи репрезентативних норм в українській музичній культурі можна розподілити на три етапи:

- друга половина 1920-х рр. — 1950-ті рр. — брак інформації для українських музикантів, зумовлений негативним ставленням радянської ідеологічної системи до джазу, що спричинило опрацювання окремих, в деяких випадках не адекватних на думку репрезентантів музичного тексту, джазових норм;
- 1960–1980-ті рр. — розширення інформативного поля, зумовлене зникненням утисків владних структур, що стимулювало свідоме культивування джазових норм в естрадному виконавстві;
- 1990-ті рр. — донині — вільний доступ до глобальної інформаційної системи як результат демократизації суспільства, що зумовило специфіку формування джазового виконавства як самостійної сфери творчості в українській музиці.

Розуміння джазового тексту є основним критерієм означеної періодизації, оскільки на першому етапі джазовий текст у будь-яких проявах був недоступним для сприйняття та осмислення українськими музикантами; на другому відбувалося сприйняття джазового тексту як органічної складової європейської естрадної музики; на третьому — осмислення джазового тексту як музичної структури, на основі якої можливі шляхи самореалізації особистості.

Одним із головних чинників впливу на специфіку функціонування українського джазу з 1990-х рр. і донині є остаточно сформована інфраструктура, спрямована на забезпечення публічної репрезентації джазової музики.

Розділ 3

ІНФРАСТРУКТУРА ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

Вітчизняний джаз та інфраструктурні елементи музичної культури

Джазове виконавство визначається як різновид професійної музичної творчості, результати якої реалізуються здебільшого публічно, а сама вона здійснюється в межах функціонування різноманітних за спрямованістю інституцій як елементів інфраструктури музичної культури.

У вітчизняному джазовому виконавстві як системній складовій музичної культури України протягом ХХ ст. сформувалися, виокремилися у сфери та нині функціонують інфраструктурні елементи, спрямовані на забезпечення публічної репрезентації джазового тексту, зокрема:

- сфера зберігання, передачі, обробки та поширення інформації (засоби масової інформації),
- сфера організації системної взаємодії джазового виконавства в музичному житті України (Джазова асоціація України, джаз-клуби тощо),
- сфера забезпечення публічної творчої самореалізації музикантів (соціокультурні інституції академічного, дозвоільного та розважального типів).

Однією з важливих інфраструктурних складових музичної культури є сфера зберігання, передачі, обробки та поширення інформації як основа спілкування. Комунікаційні процеси супроводжують українське джазове виконавство протягом усього шляху становлення, а їхня специфіка зумовлена місцем джазу в українській музичній практиці та ставленням до нього радянської ідеологічної системи.

Якщо з кінця 1920-х рр. на Заході джаз був широко представлений у радіомовленні як популярна розважальна музика, то в радянській Україні радіо вважалося засобом музичного виховання мас, які «слід знайомити з музичною культурою в належному освітленні та з поясненнями» [50]. Тому естрадна музика, яка належала до так званого «легкого жанру», у зв'язку з більшовицькою ідеологією того часу не звучала в ефірі. Цензура на джаз продовжувалася майже до середини 1970-х рр. До того часу естрадна музика могла звучати на радіо та телебаченні лише в матеріалі про художню самодіяльність. Так, джазовий оркестр «ЗКЛ-69» Володимира Марховського виступав на Дніпропетровському телебаченні в 1972 р. як заводський самодіяльний колектив [234, с. 76].

Значний внесок у популяризацію джазової музики в ефірі в 1970–1990-х рр. відіграв інформаційно-музичний канал Українського радіо

«Промінь». З 1974 до 1985 р. тут йшла в традиційному форматі передача «25 хвилин джазової музики», автором і ведучим якої був випускник Київської консерваторії, хормейстер та журналіст Микола Аммосов — нині заступник директора музичної редакції Національної радіокомпанії України. Протягом 1978–1979 рр. у межах цієї програми М. Аммосовим і В. Симоненком (1940–1998) проводився цикл бесід «Абетка джазу», присвячених історії та видатним особистостям цього різновиду творчості. З 1992 р. на цьому каналі виходила джазова передача Олексія Когана «Година меломана» [234, с. 11, 13, 31]. На Українському телебаченні перша передача про джаз за участі В. Симоненка відбулася в 1982 р., а найбільше згадуваною в історії українського джазу є передача відомого колекціонера джазових кіно-, та відеоматеріалів Леоніда Гольдштейна «35 хвилин джазу» на одному з перших приватних українських телеканалів «Тет», яка виходила з 1992 до 2005 р. (547 випусків).

Нині, якщо в українському радіоефірі джазова музика звучить постійно, зокрема в щотижневих передачах «600 секунд джазу» П. Григор'євої (Національне радіо), «Джаз-клуб» О. Когана та «На хвили джазу» (радіо «Культура») [31], на одній зі станцій київського онлайн «Old Fashioned Radio» — «Jazz & Blues», то на українському телебаченні джазові проекти епізодичні. Серед них — програми «Ad Libitum» І. Закуса та р. Іванова на телеканалі М1, «Jazz з Олексієм Коганом» на каналі ТВі, «Джазовий тиждень» на каналі ВДТ-6 [31], проект «Jazz Kolo» І. Закуса на телеканалі «Тоніс».

Видавництво «легкої музики» набуло широкого розповсюдження в Україні в 1920-ті рр. у період нової економічної політики (НЕП), яка спричинила системні «ліберальні» зміни не лише в економічній, а й в інших сферах життя суспільства, зокрема в неофіційній масовій культурі. Головною розвагою приватних торговців, крамарів та ремісників стали кабаре та ресторани, в яких звучала легкожанрова музика [153], до якої належав і танцювальний джаз.

До кінця 1920-х рр., зі згортанням НЕПу, друк подібної музичної продукції починає скорочуватися. Специфіку цього процесу можна з'ясувати, звернувшись до аналізу публікацій того часу. Так, у 1928 р. Ю. Мейтус на сторінках тогочасного головного мистецького періодичного видання України — журналу «Нове мистецтво», констатує, що «... література з легкої музики видається нині в десятках тисяч примірників ... вітрини нотних крамниць б'ють в очі строкатими обкладинками нот легкого жанру...», зауважував: «видавати музику легкого жанру вже не так легко, як раніше, і чим далі, тим пильніше фільтрує цю музичну літературу Репертком (*репертуарний комітет* — Ю. Л.), і можна сподіватися, що незабаром повинь її припинитися» [170].

Появу на радянському просторі джазової літератури пов'язують з періодом так званої «хрущовської відлиги» (середина 1950-х — середина 1960-х рр.), коли здійснювалося опрацювання зарубіжного досвіду, що сприяло появі в інформаційному просторі перекладів російською мовою книг з історії та соціології джазу, біографічних і довідкових видань, енциклопедій тощо. У 1961 р. в «Українській радянській енциклопедії» надруковано аналітичну статтю про специфіку джазу на той час наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР І. Ф. Ляшенка (1927–1998) та опубліковано брошуру «Про музику легку й серйозну» Ю. В. Малишева, який, зважаючи на інформаційний «голод», в той же період виступав з лекцією «Легенди і правда про джаз» у Львові, Ялті, Ужгороді, Донецьку, Києві [222, с. 58]. Ліквідував інформаційну лакуну для зацікавленої публіки, виступаючи з 1960 р. з лекціями про джаз, і В. Симоненко — у подальшому автор широковідомої «Української енциклопедії джазу», яка вийшла друком вже після смерті знавця радянського джазу, а саме в 2004 р.

Наслідуючи американо-європейський досвід видавництва спеціалізованих джазових періодичних видань, з 2006 р. в Україні виходить друком журнал «Джаз», охарактеризований С. Безпалою як інформаційно-просвітницьке видання, спрямоване на висвітлення подій українського джазу [31].

Утім, поява в українському інформаційному просторі джазової публіцистики не вирішувала проблему опрацювання вітчизняними музикантами джазової виконавської специфіки. Так, український джазовий музикант і публіцист В. Пашинський наголошував, що ще в 1970-х рр. молоді музиканти, котрі бажали оволодіти джазовими репрезентативними нормами, майже не мали можливості споглядати й чути закордонні джазові колективи, не набували наочного творчого досвіду, не бачили енергетичного запалу виконавців, їхнє віртуозне володіння інструментом та інтерпретації традиційних тем [203, с. 39–40].

У цьому контексті на становлення українського джазу тривалий термін впливав звукозапис як засіб фіксування та збереження музичного тексту. Про комунікативне значення музичних аудіозаписів пише С. Золкіна, зазначаючи, що наявність на межі 1950–1960-х рр. у молодих дніпропетровських інженерів-меломанів Ю. Біленка, В. Марховського та ін. джазових фонотек була приводом для приватних зборів місцевих музикантів, під час яких слухали записи, а вночі — передачі про джаз Віллеса Коновера в програмах «Голосу Америки» [108].

Нині музична культура є однією з найбільше медіатизованих галузей художньої діяльності. Музика охоплює всі сфери життєдіяльності

людини, формує особливе культурне, мовне та інформаційне середовище, супроводжує сучасну людину майже безперервно. Музика звучить з радіо, та телеприймачів, аудіо-, і відеосистем під час домашнього відпочинку, перебування людини в транспорті, торговельних закладах тощо. Сучасні технології дозволяють пересічному громадянину в будь-яку мить та в будь-якому місці слухати конкретного виконавця або певний музичний твір завдяки функціонуванню розвиненої торговельної мережі, що спеціалізується на запису музики на аудіо-, та відеоносії, та мережі Інтернет [218, с. 21].

Широке просування в український побут мережі Інтернет з її необмеженими комунікативними можливостями практично зняло для любителів джазу будь-які проблеми доступу до інформації. Нині як комунікаційні центри функціонують всеукраїнські джазові портали «*uajazz.com*» та «*jazz in Kiev*», важливим завданням яких є популяризація, пропаганда, розповсюдження матеріалів, присвячених цьому жанру, а з іншого — можливість зворотної реакції у вигляді відгуків читачів стосовно різних фактів, подій, актуальних явищ цієї галузі; сайти українських популяризаторів джазу [31].

Протягом становлення українського джазового виконавства проводилася активна організаційна діяльність, значною мірою зумовлена специфікою радянської культурної політики. Тривалий час (1920–1970-ті рр.) специфіка цього процесу визначалася функціонуванням джазу в Україні як складової естрадної музики. Зокрема, в 1932 р. за ініціативи комісара народної освіти УРСР М. О. Скрипника в Харкові створено «Український кабінет естради», однією з перших творчих робіт якого була програма теа-джазу під керівництвом Бориса Ренського [234, с. 107].

Зростання професіоналізму у сфері українського джазового виконавства зумовлює активний інтерес до цієї сфери музичної творчості академічних кіл. Так, у 1985 р. при Київській організації Спілки композиторів України започатковано секцію джазової та інструментальної естрадної музики. Яскравим показником уваги представників академічного музичного мистецтва є концерт джазової музики Пленуму правління Спілки композиторів України «Світ музики і молодь» (Київ, 1988 р.), програму якого становили джазові композиції у виконанні ансамблів малих форм, зокрема секстету В. Замороко, квартету О. Колонтирського, тріо К. Віленського. Подібний концерт відбувся і наступного року в межах ІХ з'їзду Спілки композиторів України (Київ, 1989), під час якого виступив, зокрема, секстет джазового піаніста Дмитра Найдича [234, с. 62, 82].

Самоідентифікація джазу як самодостатньої та рівноправної сфери професійної музичної творчості в радянській музичній культурі стимулювала створення в 1988 р. Радянської джазової федерації, а в українській музиці — Джазової асоціації України (1995 р.) на чолі з В. Симоненком [222, с. 77] при Центрі музичної інформації Спілки композиторів України, яка виконувала організаційну функцію: здійснення гастрольно-концертної діяльності, проведення фестивально-конкурсних заходів і методично-практичних семінарів, створення умов для здійснення джазових проєктів. Так, Джазовою асоціацією України в Києві в 1995 р. започатковано «Джазову філармонію» як цикл концертів за участі українських та іноземних колективів і виконавців [234, с. 38–39]. У 2016 р. розпочала організаційну діяльність Асоціація естрадних і джазових оркестрів України на чолі з народним артистом України Марком Резницьким.

Ще однією інфраструктурною складовою українського джазового виконавства є система соціокультурних закладів, мета яких полягає в забезпеченні публічної творчої самореалізації музикантів. До 1980-х рр. основною сферою репрезентації естрадно-джазової музики для оркестрових форм були заклади культури, де культивувалася художня самодіяльність (Палаці та будинки культури, творчі осередки при робітничих підприємствах, навчальних закладах тощо) [192].

З другої половини ХХ ст. джаз починають активно опановувати у сфері українського професійного колективного виконавства, зокрема у виконавській діяльності циркових оркестрів, що зумовлено приходом на диригентські посади джазових музикантів. Так, у 1956 р. на чолі оркестру Київського державного цирку став згодом народний артист України Василь Васильович Петрусь (1921–1992) — випускник Київської консерваторії по класу кларнета, джазовий музикант з великим виконавським досвідом (з 1938 по 1940 р. був кларнетистом і тенор-саксофоністом у Харківському центральному теа-джазі ЦК залізничників доріг Півдня та в джаз-оркестрі під керівництвом О. Володарського, у 1945 р. — в джаз-оркестрі Київського військового училища зв'язку, у 1946 р. — артист Державного джаз-оркестру УРСР, з 1946 по 1948 р. — керівник джаз-оркестру київського кінотеатру «Комсомолец України», з 1954 по 1956 р. — керівник естрадного оркестру клубу Міністерства внутрішніх справ УРСР) [234, с. 89–90]. Під його керівництвом оркестр Київського цирку став одним з кращих циркових оркестрів, неодноразово записувався на радіо [226, с. 87].

З 1967 по 1981 р. посаду головного диригента оркестру Одеського держцирку обіймав тромбоніст, піаніст і аранжувальник Станіслав

Калінін, який із середини 1950-х рр. як професійний музикант на практиці опановував джазову специфіку. У 1976 р. головним диригентом Харківського держцирку став Валерій Шахман, який до того майже 10 років керував естрадним оркестром «Орбіта» Харківського будинку культури будівельників. З 1980 до 1992 р. головним диригентом Дніпропетровського держцирку був Юрій Паламарчук, який у 1973 та 1976 рр. брав участь у фестивалях «Донецьк» як джазовий трубач з ансамблем Сергія Беліченка (Новосибірськ, Росія), а в 1987–1988 рр. — у форумі «Джаз на Дніпрі» вже з біг-бендом Дніпропетровського держцирку [234, с. 54, 87, 120].

З 1960-х рр. простежуються поодинокі випадки функціонування естрадно-джазових колективів при українських академічних музичних закладах — філармоніях. Так, при Дніпропетровській філармонії в 1959–1960 рр. функціонував естрадний ансамбль під керівництвом Ігоря Чебана, який у 1978–1980 рр. керував джаз-ансамблем Харківської філармонії. У першій половині 1960-х рр. у складі Одеської філармонії діяв джазовий квінтет під керівництвом піаніста Петра Розенкера. Тоді ж у Запорізькій філармонії був естрадний квінтет. У 1981–1988 рр. Львівську філармонію представляв відомий джазовий фортепіанний дует В'ячеслав Полянський — Юрій Бонь [234, с. 90, 91, 116]. Поодинокість й нетривалість функціонування джазових колективів у філармоніях притаманна й сьогоднішню та зумовлена специфікою українського джазу, який, за словами В. Романка, не став частиною шоу-бізнесу, принципово не зливаючись з масовою культурою, так само, як і не «вписався» повністю до філармонійних структур, що є організуючим фактором у сфері академічної музики [222, с. 89–90].

Традиційною сферою естрадно-джазового ансамблевого виконавства в Україні залишалися заклади побуту — ресторани та кафе. З кінця 1950-х рр. у цій сфері активізується процес опанування саме джазових текстів. Так, у 1957 р., завдяки рішення райкому комсомолу проводити молодіжні вечори в київському кафе «Мрія», створено колектив з кращих місцевих джазових музикантів: трубача Володимира Пшеничникова, кларнетиста Леоніда Шерлінга, акордеоніста Вадима Гурандо, піаніста Пилипа Бриля, контрабасиста Леоніда Зайдермана та гітариста й вокаліста Євгена Морозова [229]. На початку 1960-х рр. у дніпропетровському кафе «Чипполіно» виступали провідні місцеві джазмени, зокрема тріо Валерія Куцинського (контрабас) (ударник Олександр Гуров, піаніст — Олег Косько) [234, с. 70], Юрій Біленко (саксофон), Юрій Генбачов (барабани), джазова співачка Ельвіра Михайлова та ін. [108].

Як відзначають дослідники, в цій сфері джазової репрезентації в означений період активізується практика джем-сейшн. Як і в західній музичній практиці, під час джем-сейшнів молоді музиканти у творчому взаємоспілкуванні набували виконавського досвіду та засвоювали специфічні норми репрезентації джазу, зокрема джазової імпровізації [229].

У той же період новою сферою творчої самореалізації українських джазових виконавців стали молодіжні клуби, які, завдяки своїй комунікативності, відігравали суттєву роль у поширенні різноманітної інформації, оскільки тут можна було не лише почути джаз, ознайомившись з аудіо-, та відеоматеріалами, а й поспілкуватися з джазменами. У молодіжних клубах проводилися тематичні бесіди та лекції, організовувалися різноманітні концертні заходи [234, с. 37]. У 1960-х рр. відкрилися перші джаз-клуби в Києві (1962), Донецьку (1967), Дніпропетровську (1968), а в наступні десятиліття такі осередки виникають і в малих обласних центрах. Зокрема, в 1977 р. розпочав організаційну діяльність джаз-клуб «Квадрат» у м. Горлівка [234, с. 56], а в 1986 р. — у м. Чернігів [30].

Клуби стали основним осередком становлення українського джазового ансамблевого виконавства. Саме тут втілена, неможлива в попередні часи, комунікативна особливість джазу у взаємодії «виконавець — публіка». О. Саранчин відзначав, що саме в клубах джазова музика знаходила свого слухача; завдяки камерності зникав бар'єр між музикантами і нечисельною зацікавленою публікою, яка ставала повноцінним співучасником музичної дії, що «заводило», провокувало та стимулювало виконавців, а отже — сприяло їхньому професійному самовдосконаленню та розвитку українського джазового виконавства загалом [229].

Функціонування інфраструктурних складових зумовлюють особистості. За Г. Щедровицьким, серед обов'язкових складових системи вивчення діяльності та процесів її розвитку: еволюція об'єкта, сфери його функціонування, система норм як матеріал здійснення діяльності та морфологія — організація матеріалу в контексті культуротворчості суб'єкта, який перебуває під впливом світоглядних і історико-культурних детермінант свого часу, своєрідно синтезує та відтворює їх у власній діяльності [263, с. 479].

У цьому контексті знаковою для сучасного українського джазового виконавства є постать Олексія Когана. Закінчивши музичну школу по класу скрипки, О. Коган з молодих років захоплювався джазом, освоїв бас-гітару, але, отримавши під час строкової служби в армії серйозні

опіки, припинив виконавську діяльність. Утім, під час виступу шведської джазової вокалістки Анни Кристофферссон на «Джаз Коктебелі» (2011 р.), не вагаючись взяв контрабас та разом зі співачкою та клавішником Пабло Дональдо виконав джазову композицію, а в останній день фестивалю виступав у гумористичному «Дуетному дуеті» з видатним одеським джазовим піаністом Юрієм Кузнецовим [112].

Як популяризатор джазу, О. Коган веде активну діяльність у засобах масової інформації: йому належить понад 700 газетних і журнальних публікацій в Україні, Польщі, США. Показником професійного рівня публіцистики О. Коган є його членство в Міжнародній джазовій асоціації журналістів (з листопада 2002 р.), а його заслуги у сфері збереження, передачі, обробки та поширення джазової інформації відзначені на міжнародному рівні — О. Коган є кавалером ордену «За заслуги перед польською культурою (*Zasluzony dla Kultury Polskiej*)» [133].

Працюючи з 1991 р. на радіостанціях «Промінь», «Континент», «Nostalgie», «Super Nova» створив понад 5 тис. оригінальних джазових передач. Нині О. Коган веде програми на «*MusicRadio*» і «Радіо Ера» та власне шоу «*Jazz Time*» на радіо «Аристократи» [8]; поновив співпрацю з радіостанцією «Промінь», презентувавши програму «Тема з варіаціями» [243], яка розширила слухачську аудиторію започаткованого у 2009 р. «гуру українського джазу» авторського проекту «Тема з варіаціями. Live» як циклу регулярних клубних джазових концертів.

Прагнення популяризувати джазову музику стимулювало О. Когана до запису аудіодисків. Так, у 2008 р. вийшла аудіокнига «Джазові портрети Харукі Мураками», в якій, поряд із джазовими композиціями, звучать есе О. Когана, побудовані на висловлюваннях різних митців про джаз. А у 2014 р. продюсерський центр «*Jazz in Kiev*» випустив подвійний компакт-диск «*Jazz з Олексієм Коганом: Джазові історії*», де, на противагу попередньому, митець знайомить зі своїми спогадами про знаменитих джазменів [76].

Енциклопедичні знання та аналітичний підхід до джазової фактології стимулювали залучення О. Когана до сфери професійної підготовки майбутніх репрезентантів музики — з початку 2010-х рр. він знайомить студентську аудиторію з теорією та історією джазу [7].

О. Коган немало уваги приділяє організаційній діяльності. Він є арт-директором фестивалю «*Jazz in Kiev*» та головою продюсерського центру з одноійменною назвою, який бере активну участь в організації різноманітних мистецьких проектів; арт-директором львівського фестивалю «*Alfa Jazz Fest*» та київського дитячого джазового фестивалю «ОКешкин Джаз»; у 2011 р. був творчим куратором Волошинської

сцени «Джаз Коктебелю». Окрім організації фестивальных заходів, О. Коган є їх активним учасником. Так, він очолював журі першого фестивалю «*Alfa Jazz Fest*», як ведучий брав участь у харківському «*Za Jazz Fest*», *open-air* фестивалі «Джаз Коктебель», дитячому джазовому фестивалі «ОКешкин Джаз» тощо. Одним з останніх проектів Олексія Когана стало започатковане у 2014 р. шоу «Джаз для дорослих», в якому митець постає як організатор (у заході, який відбувається в київському «*Caribbean Club Concert Hall*», беруть участь «*NC-17 Showballet*» з танцювальними перформансами та «*Jazz in Kiev Band*», який репрезентує відомі джазові композиції), представник медіа (під час шоу розповідає про джаз) та виконавець: до складу «*Jazz in Kiev Band*» входять: Лаура Марті (вокал), Артем Менделенко (саксофон), Володимир Камінський (клавішні), Михайло Менделенко (гітара), Валерій Волков (барабани) та Олексій Коган (бас-гітара) [83].

Помітну роль в сучасній музичній культурі Харкова відіграє піаніст, композитор і аранжувальник Сергій Давидов, творча особистість якого асоціюється передусім з джазом. Його різнобічна професійна діяльність реалізується у виконавській, педагогічній та організаційній сферах. Академічний піаніст за освітою, С. Давидов, у студентські роки зацікавившись джазом, у 1991 р. стажувався на кафедрі джазової музики в університеті м. Цинциннаті (США), після чого активно займався як сольною, так і ансамблевою концертною діяльністю в Україні та за кордоном, виступаючи з такими відомими джазменами, як Кріс Далгрен, Джо Форд, Джорж Хаслам, Данііл Крамер та ін.

У творчому доробку С. Давидова — три альбоми із записами джазової музики. У самотутній творчості митця поєднуються специфіка джазового мистецтва імпровізації та академічної музики, національні музичні традиції. В авторських композиціях С. Давидова О. Коган відзначає ліризм та «не сентиментальний драматизм» як ознаку виконавського стилю, а польський контрабасист Маріуш Богданович наголошує на оригінальному джазовому діалекті харківського джазмена. Характеризуючи виступ у програмі харківського фестивалю «*Za Jazz Fest*» (2010 р.) тріо в складі саксофоніста О. Рукомойникова, польського контрабасиста М. Богдановича та С. Давидова, рецензент, відзначаючи спокійність та глибоку вдумливість, стриману виразність, шляхетність і витонченість манер в імпровізаційній співтворчості музикантів, називав її «інтелектуальною музикою» [101].

Досконале володіння джазовою лексикою дозволяє С. Давидову вільно себе почувати на джем-сейшнах у процесі не підготовленого імпровізування. Так, під час того ж фестивалю С. Давидов і

О. Рукомойников на сцені обігравали мелодію пісні, перед цим виконаною гостею форуму французькою вокалісткою Міною Агоссі [101]. Універсалізм джазмена С. Давидова проявляється і в самореалізації музиканта в різних стилях. Зокрема, його творчий проект 2010 р. «*Universe of Kuzyl Til*» мав фольклорний колорит, оскільки до комбо-квартету в складі О. Рукомойникова (саксофон), Томаша Мухи (електро-скрипка), М. Богдановича (контрабас), С. Давидов (рояль) долучився узбецький виконавець на традиційних етнічних інструментах (уд, танбур і саз) Адхамжон Ісмаїлов, а наступного року він несподівано приєднався до молоді харківської групи «*Marble boy*», стилістику музики якої піаніст охарактеризував як «*world fusion*» з елементами «інді-року» [175].

Педагогічна діяльність с. Давидова пов'язана з кафедрою «Музичне мистецтво естради та джазу» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Серед його вихованців більше 10 лауреатів міжнародних джазових фестивально-конкурсних заходів. Значне місце в професійній діяльності с. Давидова посідає організація та проведення мистецьких заходів. Так, наприкінці 1990-х рр. він став одним з ініціаторів та учасником джазових концертів у харківській філармонії, а у 2007 р. ініціативи музиканта оформилися в програму «Джазові вечори з Сергієм Давидовим», в межах якої відбуваються як сольні концерти автора проекту, спільне музикування з іншими виконавцями й колективами, так і виступи запрошених музикантів. Такі заходи відбуваються на академічних концертних майданчиках і в клубних закладах Харкова.

С. Давидов є організатором, арт-директором та постійним учасником як піаніст-соліст та ансамбліст міжнародного фестивалю «*Kharkiv za jazz fest*», який щорічно проводиться, починаючи з 2007 р. Завдяки його ініціативі у фестивальных програмах виступали як зарубіжні музиканти світового рівня американці Рон Картер, Дон Фрідман, Джоел Холмс, Джон Скофілд, француз Марсіаль Солаль, поляк М. Богданович, росіяни Андрій Герасимов, Данііл Крамер, вихідці з Харкова Міша Циганов та Євген Пугачов, так і відомі вітчизняні джазмени О. Рукомойников, Денис Дудко, Анна Чайковська, Ігор Закус. Вдалими дебютами в різні роки відзначалися на фестивалі харківські групи «*Magnifika*», «*Acoustic Quartet*», «*Show Boat*» та ін. Діяльність на джазовій ниві С. Давидова створила йому імідж «кращого джазового сомельє Харкова». Про визнання ролі музиканта свідчить створення про нього однієї з чотирьох новел про кращих сучасних джазменів міста в кінопроекті «Харківський джаз» [85]. Тобто, в різноманітній діяльності окремих митців, основаних на особистісних якостях, фокусуються всі інфраструктурні функції українського джазового виконавства.

Отже, специфіка інфраструктурних елементів, спрямованих на забезпечення публічного функціонування вітчизняного джазу, сформувала його характерні ознаки як складової сучасної української культури. Так, вільний доступ українських джазових музикантів до сфери зберігання, передачі, обробки та поширення інформації як інфраструктурної складової сприяв якісним зрушенням у процесі осмислення та опрацювання джазової стилістики.

Для формування сфери організації системної взаємодії джазового виконавства в музичному житті України важливими чинниками стали:

- 1) основи радянської культурної політики, зокрема в контексті культивування заорганізованості всіх офіційних сфер професійної діяльності;
- 2) активізація взаємодії з академічними музичними колами;
- 3) прагнення адептів українського джазу до самоідентифікації.

Трансформація у сфері забезпечення публічної творчої самореалізації українських джазменів характеризується асиміляцією джазового виконавства в інфраструктурі вітчизняної музичної культури, що ґрунтується на принципах академічного музичного мистецтва.

Джаз у сучасному фестивальному просторі України

Професіоналізація джазового виконавства в Україні сприяла започаткуванню джазових фестивалів як своєрідної складової джазової інфраструктури, в межах якої комунікують всі функціональні сфери.

Зародження джазових фестивалів в Україні пов'язане з радянським періодом, коли в Дніпропетровську (1968 р.) та Донецьку (1969 р.) започатковано в подальшому провідні в СРСР фестивалі джазової музики. Функціонування цих форумів протягом десятиліть, хоча і з перервами, характеризується глобалістичною спрямованістю. Зокрема, дніпропетровський фестиваль «Джаз на Дніпрі» проводився з 1968 до 1990 р. як всесоюзний форум, тобто в ньому брали участь музиканти радянських республік. Так, в одному з найбільше представницьких радянських джазових фестивалів, дніпропетровському «Джаз-81», взяли участь 20 колективів з різних регіонів СРСР [84].

В останньому десятилітті ХХ ст. в Україні активізувався фестивальний рух. Зокрема, відбулися джазові фестивалі в Києві («Осінній джазовий марафон», 1991 р.), Сумах («*Jazz-fest*», 1993 р.), Вінниці («Міжнародні джазові дні», 1996 р.), Ужгороді («Пап-джаз-фестиваль», 1998 р.); в 1999 р. в Дніпропетровську вчетверте відновлено легендарний форум «Джаз на Дніпрі», який з початку 2000-х рр. вийшов на міжнародний рівень. Так, у 2001 р. у фестивалі взяли участь, окрім російських

джазменів, октет «Ізраїль-диксиленд» під керівництвом О. Фельдера (Тель-Авів) та колишній дніпропетровець зі США контрабасист Віктор Двоскін; 2002 р. виступав квінтет американського саксофоніста Біллі Еванса, 2004 р. — чеський дует «Brothers», афро-американський співак Лі Девісон, ізраїльські джазмени Йотам Зільберштейн (гітара) і Асаф Юріа (саксофон) тощо.

На межі тисячоліть фестивальний рух в Україні набув активного розвитку: у 2000 р. започатковано щорічний літній фестиваль «Джаз диліжанс» (Черкаси), всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» (Скадовськ), у межах «Київських літніх музичних вечорів» відбулися згодом традиційні «Джазові вечори пам'яті Володимира Симоненка», вперше пройшов транскордонний марафон «Jazz Bez».

Значно зріс відсоток джазових форумів серед фестивалів України в першому десятилітті XXI ст. У 2001 р. після тривалої перерви поновлено фестиваль «Донецький джаз» (скорочено «DoDж»); відбулася презентація одного з найвидовищніших фестивалів України «Джаз-карнавал в Одесі»; джазова музика посіла одне з провідних місць у програмі наймасштабнішого до 2014 р. українського *open-air* фестивалю «Jazz Koktebel», започаткованого у 2002 р. У столиці України вперше проведено фестивалі «Зимові джазові зустрічі імені Євгена Дергунова» та «Єдність» (з 2002 р.), «Jazz in Kiev» (з 2008 р.). До фестивального джазового руху почали долучатися вітчизняні культурні центри. Так, у 2003 р. відбулася презентація фестивалю «Chernigov Jazz Open», у 2006 р. започатковані міжнародні джазові фестивалі «Джалітон» (Ялта) та «Запорізький Джем», а в наступні два роки розпочали свій шлях «Art Jazz Cooperation» (Рівне — Луцьк), «Za Jazz» (Харків), «Jazzomir» (Житомир), «Jubilee» (Миколаїв) та ін.

Вітчизняний дослідник С. Зуєв зазначав: «Дати статистичний опис українських фестивалів практично неможливо, адже <...> поняття «фестиваль» у сучасній українській культурі охоплює величезну кількість абсолютно різних за статусом, рівнем і значенням заходів» [11, с. 107]. У цьому контексті розгортається панорама й різноманітних за спрямованістю та завданнями вітчизняних джазових фестивалів.

Оркестрові фестивалі і у сфері академічної музики є рідкісним явищем, оскільки проведення таких форумів ускладнює необхідність вирішення матеріальних та організаційних проблем, зумовлених участю великих за кількістю учасників музичних колективів. Так, харківські ентузіасти Юрій Ковач та Каміл Шуаєв у 2012–2013 рр. провели два фестивалі джазових оркестрів «Big Band Fest» за участі джазових колективів Донецька, Дніпропетровська, Миколаєва, Белгорода (Росія)

та Харкова — загалом 170 професійних музикантів та імпровізаторів. Рецензуючи другий фестиваль, О. Полтавцева зазначала, що наявність хоча б одного біг-бенду в програмі численних джазових фестивалів, які відбуваються нині в Україні, є «рідким, резонансним явищем; фестиваль же, на котрому їх шість, без удаваної сором'язливості — новий формат у джазовій історії України. Кількість бендів у програмі харківського фестивалю зумовила формат джазового парад, який відбувався шість годин підряд» [209]. Фестиваль мав значний успіх серед харківських любителів джазу, утім, надалі, за відсутності матеріальної підтримки, «*Big Band Fest*» не проводиться.

З 2016 р. у межах Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі» імені Євгена Дергунова за ініціативи Петра Полтарєва проводиться парад біг-бендів, в кожному з яких беруть участь 3–4 вітчизняні джазові оркестри. Так, у параді біг-бендів 2018 р. виступили *Jazz-band* Київського національного університету культури і мистецтв під керівництвом Григорія Постоє, біг-бенд Черкаського музичного училища імені С. С. Гулака-Артемівського (керівник — Микола Євпак, диригент — Михайло Євтушенко, *Big-band* Дніпропетровської академії музики імені М. Глинки (художній керівник і диригент Юрій Паламарчук) та біг-бенд «Полтава» (керівник і диригент — Едуард Головашич), а наступного року — «*Citi Big Band*» Запорізького муніципального театру танцю під керівництвом Валерія Авдієвського, «*Dnipro-band*» Дніпропетровської філармонії (керівник і диригент — Юрій Іщенко) та «Він-Бенд» Вінницького муніципального естрадного оркестру (художній керівник і диригент — заслужений артист України Валерій Новосад) [160].

У 2005 р. відбувся перший «Джаз фест Поділля», мета якого — популяризація джазової музики на Поділлі та пошук талановитих молодих джазових виконавців, спроможних гідно презентувати Хмельниччину на всеукраїнській і міжнародній джазовій арені [252]. Якщо в попередні роки концерти фестивалю відбувалися переважно в приміщенні, то у 2016 р. вся програма пройшла під відкритим небом. Вибір як основної *open-air* сцени зумовлений участю великих за кількістю учасників колективів — місцевих симфонічного та двох естрадних оркестрів. Серед запрошених виконавців — переважно ансамблі, наприклад, київські квінтети Денніса Аду, «*Jazz in Kiev Band*», квартет Богдана Кравчука, харківський «Вільвет Бенд» та ін.

У «Джаз фест Поділля» беруть участь і юні музиканти. Зокрема, учасниками останнього заходу були естрадний оркестр «*Big-Bands*» та ансамбль саксофоністів Хмельницької школи мистецтв. Слід зазначити, що до фестивальных заходів активно долучаються талановиті

представники молодого покоління. Так, виступи дитячих колективів і окремих виконавців, які вже ставали лауреатами джазових фестивалів і конкурсів, є окрасою Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі», започаткованого єдиною в Україні Школою джазового та естрадного мистецтва. Така специфіка київського фестивалю сприяла започаткуванню в 2013 р. Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців джазової музики «Jazz Дебют» [106].

У 2010 р. київський Дім освіти та культури «Майстер Клас» і продюсерський центр «Jazz in Kiev» організували дитячий фестиваль «ОКешкин джаз», спрямований на підтримку й розвиток дитячої виконавської майстерності. Юні музиканти — учасники київського фестивалю — мають можливість виступити на одній сцені з професійними джазовими виконавцями, а спеціальними гостями фестивалю були піаніст Міша Циганов (США), барабанщик Кшиштоф Завадські (Польща), вокалістка Ольга Пірагс (Латвія) та ін. [197]. Подібний формат характерний і для «Джазових вечорів пам'яті Володимира Симоненка». Серед організаторів фестивалю — КМУ імені Р. М. Глієра, де в 1980 р. за ініціативи В. Симоненка відкрито естрадно-джазове відділення. З 2001 р. випускники цього освітнього закладу брали участь у фестивалі, виступаючи на одній сцені із зірками вітчизняного джазу Е. Измайловим, П. Назаретовим, квартетом В. Соляника та ін. У 2009 р. фестивальну програму становили виступи юних учасників (групи «Little Band Academy» і солістів — вокалістів та інструменталістів за підтримки професійного стейдж-бенду), студентських джазових проектів та хедлайнерів співачки Юлії Роми, басиста Ігоря Закуса, піаністів Наталії Лебедевої та Вадима Неселовського (США) [56].

Прагнення молоді до джазу сприяло започаткуванню фестивально-конкурсних заходів. Зокрема, метою форуму «Джаз над морем» є підтримка розвитку дитячого, юнацького та молодіжного джазового мистецтва. У фестивалі беруть участь як джазові колективи, так і солісти — вокалісти й інструменталісти, а основою заходу є конкурсна програма. Подібна специфіка притаманна й молодіжному джазовому фестивалю «Джалітон», який щорічно відбувався у Ялті в травні та збирав прихильників джазу з України, Росії, Молдови, Білорусі тощо. Конкурсні прослуховування побудовані як концертна програма, що сприяло популярності заходу серед місцевої публіки.

Конкурс молодих виконавців «ДоДж junior» був важливою складовою відновленого донецького фестивалю протягом 2001–2009 рр. Реалізуючи мету — пошук і підтримка молодих джазових талантів, організатори конкурсу запрошували до участі переважно музикан-

тів з високим рівнем виконавської майстерності, а членами журі були представники української та російської джазової еліти на чолі з відомим джазменом Ігорем Брилем. Лауреатами конкурсу «ДоДж junior» стали кілька сотень колективів і солістів з різних країн СНД, серед яких — нинішні провідні естрадні та джазові виконавці. Наприклад, тріумфаторка Євробачення — 2016 українська співачка Джамала перемогла в Донецьку у 2004 р., а через шість років представила свій проєкт «*Jamala Jazz*».

Тенденції в сучасному фестивальному русі свідчать про розширення меж презентації джазу. По-перше, відзнакою окремих фестивалів є залучення інших видів мистецтва для висвітлення теми джазу. Так, для програми Міжнародного фестивалю «*Art Jazz Cooperation*», окрім виступів джазових музикантів, традиційними стали тематичні фотовиставки, різноманітні акції на джазову тематику в межах образотворчого мистецтва, проєкт «Джазове кіно», театральньо-джазовий перформанс, майстер-класи як для музикантів, так і для журналістів, флористів тощо [3]. Організатори джазового фестивалю «*Live in Blue Bay*» (Коктебель) проводять виставки образотворчого мистецтва, презентують майстерні музичних інструментів, пропонують у «живому» форматі телевізійну передачу «30 хвилин джазу». Персональні фотовиставки традиційні для Міжнародного фестивалю «Черкаські джазові дні».

По-друге, у межах одного культурного заходу джаз часто взаємодіє з іншими музичними напрямками. Творчі інтереси багатьох сучасних талановитих колективів і виконавців не обмежуються джазом, тому окремі фестивалі, хоча і позиціюють себе як джазові, презентують у власних програмах музику й інших жанрів. Так, учасник джазового фестивалю «*Jubilee*» хор «*FreeVoice*» у своїй творчості презентує *world music* з елементами *jazz*, *soul*, *pop* та хітів різних часів — від традиційного джазу до латини й ритм-н-блюзу [77]. Поєднання етнічної та джазової музики є основою фестивальних програм форуму «Флюгери Львова», а характерна ознака «*Chernihiv Jazz Open*» — дводенний режим фестивалю: перший концертний день присвячений етноджазу та *world music*, а другий — суто джазовий [256].

Найвідомішим серед фестивалів такої спрямованості є «*Jazz Koktebel*». Організатори заходу пояснювали тенденцію «перетворення фестивалю з джазового на музичний» небажанням відшукати формальні межі між «джазом» і «неджазом», наголошуючи, що запорукою життєздатності джазу є його властивість сприймати елементи будь-якої музики [74]. За роки існування «*Jazz Koktebel*» значно розширився в часі завдяки запровадженню позафестивальних заходів. Так, з 2010 р. орга-

нізатори заходу проводили в культурних центрах країн СНД шоу-кей-си, головним завданням яких було виявлення претендентів для участі в наступному фестивалі; як *pre-party* та *after-party* відбувалися концерти-стрічі.

Різноплановим є проект мистецького об'єднання «Дзига» — *open-air* фестиваль «*Fort.Missia*», що відбувається з 2009 р. на кордоні з Польщею на оборонних спорудах часів Першої світової війни. Організатори наголосили на широкій масштабності фестивалю не лише у сфері музики, представленої такими стилями, як етно-джаз, фолк, рок, експериментальна музика, а й у візуальному мистецтві (інсталяції, перформанси, мультимедійні проекти), сценічному, літературі та інших проявах творчості.

Провідне місце серед фестивалів України посідають джазові форуми, авторитет і визнання яких сприяють активній інтеграції української культури в її різноманітних проявах у світову спільноту. Зокрема, підтримують міжнародний авторитет українського джазу форуми, започатковані у ХХ ст. Так, «До#Дж» визнаний однією з найяскравіших подій 2001 р., а Інтернет-сайт «*Jazz.Ru*» долучив фестиваль до п'ятірки провідних європейських джазових форумів. Фактично наступник радянського фестивалю, «До#Дж», очолюваний новим організаційним комітетом, кардинально змінив концепцію, орієнтуючись на видовищність і привабливість для регіональної публіки, виправдовуючи слогани «ДоДж — це модно», «ДоДж — це культ» та прагнучи, щоб фестиваль мав статус однієї з головних джазових подій України [98]. Комерціалізація спричинила відмову від концертів у Донецьку, передислокацію (у 2009 р. фестиваль відбувся в Києві, Одесі та Миколаєві) та припинення діяльності (ювілейний фестиваль 2010 р. не відбувся).

Представництво іноземних джазменів під час дводенного фестивалю «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» завжди є потужним. Так, у 2010 р. у форумі брали участь зірка світового джазу барабанщик Ел Фостер (США) та «топовий» на той час європейський джазовий колектив «*Pago Libre*» в складі піаніста й композитора Джона Вольфа Бреннана (Ірландія-Швейцарія), валторніста Аркадія Шилклопера (Німеччина), скрипаля Чо Тайссінга та контрабасиста Георга Брейншмідта (обидва з Австрії); у 2012 р. до фестивалю долучилися уродженець Дніпропетровська російський джазовий композитор і піаніст Андрій Кондаков, американський саксофоніст Джессі Джонс-молодший та Георг Брейншмідт у складі проекту «*Breins Cafe*» з французьким скрипалем Маріо Форте й болгарським піаністом Антоном Дончевим тощо.

Організатори позиціюють фестиваль як найважливіший культурний захід регіону [167], що сприяє становленню джазового виконавства на Вінниччині. Відсутність місцевих джазменів відповідного професійного рівня зумовила появу з 2003 р. в межах програми фестивалю джазових проектів з академічними колективами Вінниці, зокрема «Наші діти грають джаз», «Вінниця джазова» з камерними оркестром і хором. Нарешті, у 2006 р. під час фестивалю презентований міжнародний проєкт «Вінницьке джазове перехрестя», у межах якого представлено колективи в складі німецьких, американських, російських і вінницьких музикантів, та місцевий ансамбль «*Jazz Atmosphere*», а у 2008 р. розпочав творчий шлях Вінницький муніципальний біг-бенд «Вінбенд». З 2010 р. перед початком фестивалю проводиться всеукраїнський конкурс молодих джазових виконавців, а сам фестиваль розпочинається проєктом «Джаз де Парі», у якому беруть участь переможці конкурсних змагань.

Важливе місце посідає міжнародний форум, який до 2010 р. відбувався під назвою «Джаз-карнавал в Одесі». Його програмними пріоритетами є ф'южн-проєкти (поєднання елементів джазу й музики інших стилів), етноджазові виконавці та представники «третьої хвилі» (синтез джазу та класичної музики), вокальний джаз, класика джазу (біг-бенди, диксиленди) та авангард. У 2011 р. змінилася концепція заходу — організатори обрали класичний фестивальний формат, акцентування здійснювалося на якості музичних проєктів, а форум дістав назву «*Odessa JazzFest*». Утім, ідейна спрямованість залишилася незмінною — фестиваль репрезентує джаз в усіх його проявах і «граничних станах» [186]. Завдяки співпраці з міжнародними культурними та урядовими організаціями, учасниками одеського фестивалю ставали відомі джазмени з Євразії, Африки, Північної та Південної Америки.

Міжнародний харківський фестиваль «*Za Jazz*» проводиться щорічно з 2007 р. Започаткування фестивалю зумовила наявність у Харкові численних професійних музикантів — репрезентантів джазової музики, що підтверджується на кожному фестивалі не лише традиційною участю провідних джазових солістів та груп, а й майже щорічними успішними дебютами молодих харків'ян. Серед відомих музикантів світового рівня, які брали участь у фестивалі, — видатні американські контрабасист Рон Каргер, піаністи Дон Фрідман та Джоел Холмс, гітаристи Джон Скофілд і Євген Пугачов, французький піаніст Марсіаль Солаль та ін.

У межах фестивалю здійснюються різноманітні проєкти, які здебільшого унікальні для подібних заходів. Тут постійно відбуваються фотовиставки, присвячені музичній тематиці, випускаються платівки,

знято документальний фільм про кращих сучасних харківських джазменів, проходять майстер-класи відомих джазових музикантів. Популярність майстер-класів стимулювала започаткування програми «Школа *Za Jazz*», до здійснення якої долучилися як музиканти-виконавці, так і представники провідних світових центрів джазової освіти. Різноманітність фестивалю втілювалася в проєкті «Харківський джаз», покликання якого полягало в поширенні інформативного матеріалу. Завдяки специфіці харківський «*Za Jazz Fest*» має імідж найстильнішого фестивалю України [102].

З 2008 по 2014 р. продюсерський центр «*Jazz in Kiev*» організовував однойменний фестиваль, який традиційно тривав три концертні дні за схемою «кілька зірок світового джазу протягом одного вечора». Окрім кращих українських джазменів, у заході брали участь такі відомі представники світового джазу, як Хербі Хенкок, Ел Джерро, Дейв Холланд, Авішай Коен, Джошуа Редман, Стів Своллоу, Хіромі та ін. За прикладом «*Jazz Koktebel*» київському форуму передували *pre-party*, зокрема майстер-класи відомих джазових музикантів, а програму самого фестивалю, окрім концертів і майстер-класів, становили вечори джазового кінематографа, фотовиставки, джем-сейшни тощо [103].

Одним з наймолодших вітчизняних музичних фестивалів є львівський «*Alfa Jazz Fest*», започаткований у 2011 р. Організатори фестивалю, компанія «Леополіс Джаз», замислювала «*Alfa Jazz Fest*» як фестиваль зірок, який сприятиме як популяризації джазу, так і туристичній привабливості Львова. Під час першого фестивалю 2011 р. публіка насолоджувалася музикою таких світових зірок, як квартети Джона Скофілда та Джеффа Лорбера, група «*Spyro Gyra*», Білла Еванса «*Soulgrass*», «*Golden Striker Trio*» в складі легенд джазу Рона Картера, Пета Мартіно та Малґрю Міллера. Наступного року виступали Кассандра Вілсон, Джон Маклафлін, Джіно Ваннеллі, Джон Патітуччі, Рішар Бона, Кенні Гарретт, а у 2014 р. хедлайнерами фестивалю були Ларрі Карлтон, Еліан Еліаш, Чарльз Ллойд, Ді Ді Бріджуотер.

Поряд з іноземними зірками у програмах «*Alfa Jazz Fest*» широко представлені провідні українські джазмени: квартети саксофоніста Віктора Павелка (Київ) та «*Acoustic Quartet*» (Харків), тріо піаніста і композитора Усейна Бекірова (Київ), «*Fusion Band*» барабанщика Олександра Муренка (Київ), «*LeLa Project*» (Київ), «*ShockolaD*» (Львів), вокальні секстети «*ManSound*» (Київ) і «Піккардійська терція» (Львів) та ін. Під час першого фестивалю серед вітчизняних музикантів відбувся конкурс джазових композицій, переможцями якого стали «*Brand New Quartet*» (Київ), «*Roman Archakov Project*» (Дніпропетровськ), «ДомРа» (Київ) та бандурист Георгій Матвіїв (Одеса).

Значення фестивалю для Львівщини підтверджується постійною підтримкою обласної та міської влади, яка виявляється зокрема в наданні кращих концертних майданчиків міста. Ідея оформлення як основних трьох open-air майданчиків належить творчому кураторові фестивалю, арт-директорові продюсерського центру «*Jazz In Kiev*» Олексію Коганові. Дві сцени розташовані на площі Ринок та подвір'ї Палацу Потоцьких, а головним концертним майданчиком «*Alfa Jazz Fest*», де відбуваються концерти хедлайнерів фестивалю, є Сцена імені видатного музиканта, джазового трубача, скрипаля, диригента, композитора й аранжувальника Едді Рознера в парку культури імені Б. Хмельницького. Час проведення фестивалю (початок червня) зумовлює розмаїття концертних форм: окрім основної фестивальної програми, виступи вуличних музикантів, локальні відкриті майданчики та джазові кафе, тощо.

Окрім концертів, під час фестивалю відбуваються джем-сейшени, майстер-класи зірок світового джазу; кращим музикантам — активним популяризаторам джазової музики — вручається Міжнародна музична премія імені Едді Рознера. Партнерство з всесвітньовідомим французьким телеканалом «*Mezzo*» надає можливості організаторам львівського фестивалю, через трансляцію концертів, популяризувати форум серед любителів джазу багатьох країн світу. Завдяки своїй специфіці львівський «*Alfa Jazz Fest*» займає нині провідне місце на фестивальному небосхилі України, сприяючи досягненню важливої для української спільноти мети — інтеграції у світовий культурний простір.

Прагнення вітчизняних ініціаторів, зокрема мистецького об'єднання «Дзига», активно презентувати український джаз на міжнародному рівні реалізовано в унікальному українсько-польському проєкті «*Jazz Bez*». Розпочавшись у 2000 р. з виступів кількох джазових колективів у Львові та Перемишлі, фестиваль постійно розширював свої культурно-мистецькі та географічні межі. Так, у 2010 р. «*Jazz Bez*» відбувся в тринадцяти містах України та Польщі, серед яких Львів, Харків, Севастополь, Тернопіль, Луцьк, Івано-Франківськ, Рівне, Ужгород, Люблін, Варшава, Перемишль, Санок, Новіці. Фестиваль завжди підтверджував концепцію джазу як інтернаціонального жанру, що об'єднує митців різних країн завдяки мові музики. У різні роки учасниками форуму були, зокрема, міжнародні проєкти: спільні виступи камерного симфонічного оркестру «*Leopolis*» з квітетом Збігнева Намисловського (Польща) та Аркадієм Шилклопером (Німеччина), українських джазменів з польськими (квітет «*Leo-M-Art*»), німецькими («*Improvising Creative Trio*»), американськими («*Bria Blessing Quartet*») майстрами. Високий рівень майстерності учасників — репрезентантів найкращих зразків світового

джазу в різних стилях та напрямках — дозволив «*Jazz Bez*» посісти помітне місце в європейському фестивальному русі [71].

Отже, інтенсивність презентації джазу у фестивальному просторі України початку ХХІ ст. зумовлена рівнем поширеності цього жанру в професійному музичному середовищі та популярності в масах, що є основою поділу фестивальних заходів на дві групи. Першу групу становлять фестивалі, де джазова музика наявна як один з популярних різновидів сучасної естрадної музики, спроможний зацікавити представників різних верств населення («*Art Jazz Cooperation*», «Флюгери Львова», «*Chernihiv Jazz Open*», «*Jazz Koktebel*», «*Fort.Missia*» та ін.).

Суто джазові фестивалі сучасної України поділяються за функціональною спрямованістю, яка формулюється як мета, ідея або завдання організаторами конкретного заходу. Нині найпоширеніші джазові фестивалі, основним завданням яких є презентація засобами мистецтва певного регіону в культурно-мистецькому, туристичному та інших контекстах («Джаз фест Поділля», «*Alfa Jazz Fest*», «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» тощо). Інший пласт становлять культурні заходи, мета яких — популяризувати й підтримувати джазову творчість у дитячому, юнацькому та молодіжному середовищах, що зумовлює специфіку проведення у формі конкурсних змагань («ДоДж junior», «Джаз над морем», «Джалітон» та ін.). Провідне місце серед фестивалів України посідають форуми, якість проведення та рівень майстерності учасників яких сприяють досягненню важливої для української спільноти мети — інтеграції у світовий культурний простір («Do#Дж», «*Jazz Bez*», «*Odessa JazzFest*», «*Za Jazz*», «*Jazz in Kiev*», «*Alfa Jazz Fest*»).

Академізація українського джазового виконавства

Вершиною становлення джазової інфраструктури, спрямованої на забезпечення функціонування джазового виконавства в українській музичній культурі, є формування з 1980-х рр. системи професійної підготовки джазових музикантів. Система музичної освіти як сфера цілеспрямованої підготовки до музичної творчості та професійне музичне мистецтво як галузь безпосередньої музичної творчості є основними функціональними структурами професійної музичної діяльності. Більш того, саме в контексті формування та функціонування освітньої системи характеризується поняття «академічне музичне мистецтво» як творчість на основі обов'язкового дотримання засвоєних у спеціальних закладах норм відтворення культурної традиції.

Дослідники наголошують на соціокультурній зумовленості формування джазової освіти як системної складової традиційної професійної

підготовки музичних кадрів, оскільки в умовах переходу на пострадянському просторі на ринкові відносини академічна музика продовжує існувати в сукупності з її адміністративними, освітніми та іншими інститутами, поступово у своєму побутуванні переходячи в новий простір «виробництва й споживання» та підкорюючись законам культури споживання [78].

Становленню системи джазової освіти передувало культивування в спеціалізованих музичних закладах освіти джазу в контексті створення виконавських колективів, у межах функціонування яких здійснювалося опанування джазовими репрезентативними нормами, та запровадження навчальних дисциплін з метою поширення інформації про джаз у колах майбутніх професійних музикантів з академічною освітою. Зокрема, в 1961–1962 рр. В. Симоненко керував джазовим тріо Київського державного педагогічного інституту імені Максима Горького. У 1969–1972 рр. у Дрогобицькому музичному училищі скрипаль Альфред Шраєр керував симфоджазом. У середині 1970-х рр. у Дніпропетровській дитячій музичній школі № 5 діяв біг-банд. З 1982 по 1995 р. концертує джазовий ансамблевий піаніст К. Віленський у Київській консерваторії читав курс «Специфіка гармонії та оркестровки в джазі» [234, с. 25, 76, 99, 122].

Також слід зазначити, що з 1961 р. починається історія Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, коли в межах діяльності заснованої Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва здійснювалася підготовка естрадних виконавців на вокальному відділенні [120], де викладали музиканти, безпосередньо пов'язані з джазовим виконавством. Зокрема, протягом 1960–1970-х рр. тут викладав курс фортепіано Борис Клур, який у 1946 р. був концертмейстером і піаністом Державного джаз-оркестру УРСР, а протягом 1958–1959 рр. керував естрадним оркестром Київського інженерно-будівельного інституту. Треба згадати й про відкрите в 1974 р. естрадне відділення Київської вечірньої музичної школи імені К. Г. Стеценка, на якому викладали авторитетні на той час джазмени: піаніст К. Віленський та гітарист В. Молотков [234, с. 25, 57, 81].

З 1980 р. освіта естрадно-джазових музикантів започатковується в музичних училищах Києва й Одеси (1980 р.), Донецька (1986 р.), Львова та Харкова (1989 р.), Кривого Рогу (1990 р.). Основою педагогічного складу естрадно-джазових відділень стали музиканти з академічною освітою та з практичним досвідом джазової репрезентації. Так, випускник Київської консерваторії, відомий джазовий піаніст і активний пропагандист джазу Петро Пашков з 1985 р. викладає курси

фортепіано та імпровізації на відділі естрадно-джазового виконавства в КМУ імені Р. М. Глієра [204]. Марк Різницький до того, як розпочати викладацьку роботу в 1985 р. на цьому ж відділі, мав значний досвід репрезентації джазової музики як саксофоніст різноманітних ансамблевих і оркестрових колективів та як диригент [234, с. 93]. Серед викладацького складу київського осередку джазової освіти — професійні музиканти з багатим особистим досвідом репрезентації джазової музики: кларнетисти/саксофоністи Аркадій Ізюмченко, Володимир Анчиполовський, піаніст Микола Замолоко, гітарист Станіслав Колесник, піаніст, аранжувальник і композитор Євген Дергунов (1936–2001), ударник Віталій Мачулін та ін.

З 1980 р. на відділі естрадно-джазового виконавства Одеського музичного училища імені К. Ф. Данькевича викладав кларнетист/саксофоніст Володимир Васкевич, який з кінця 1950-х рр. був виконавцем і солістом одеських естрадних оркестрів. Кларнетист/саксофоніст Микола Євпак після закінчення Харківського інституту культури (1975 р.) активно займався в м. Суми виконавською творчістю як керівник естрадних колективів, з 1987 р. став викладачем і керівником біг-бенду естрадного відділення Черкаської школи мистецтв, а з 1990 р. — Черкаського музичного училища. Відомий джазовий тромбоніст, виконавець диксиленду О. Гебеля в 1980-х рр. Віктор Басюк з 1990 р. викладає на відділі естрадно-джазового виконавства Криворізького державного музичного училища. Керівник «*Classic Dixieland Band*» Андрій Тітяєв у 1990-х рр. завідував відділом естрадно-джазового виконавства Луцького державного музичного училища. Ударник Ігор Коваленко в першій половині 1980-х рр. грав у донецьких естрадних оркестрах і ансамблях, а з другої половини 1980-х рр. викладав на відділі естрадно-джазового виконавства Донецького музичного училища (1987–1997 рр.) та Донецької державної консерваторії (1991–1997 рр.), водночас активно займаючись виконавською практикою [234, с. 22, 44, 58, 106].

Подібна специфіка сприяла започаткуванню та становленню навчально-методичного забезпечення джазової освіти як своєрідної системи збору, збереження, осмислення та аналізу інформації з метою якісної підготовки репрезентантів джазу. Так, В. Конончук відзначає, що естрадно-джазова освіта з самого початку ґрунтувалася на поєднанні засвоєння виконавських навичок під час практичних занять з фаху, імпровізації та джазового ансамблю з вивченням теоретичних предметів — історії джазу, джазової гармонії тощо [141]. Специфіка цього процесу ґрунтується на взаємодії репрезентативних норм академічної і джазової музики. Так, у межах організаційно-методичної діяльності педагогів

естрадных відділень українських музичних училищ у першій половині 1980-х рр. створювалася джазова навчальна література [208], зокрема:

- «Лексикон джазу» В. Симоненка як збірка фактологічного і термінологічного матеріалу (збирання та збереження інформації);
- «Техніка джазового акомпанементу на шестиструнній гітарі» В. Молоткова і В. Манилова та «Практика джазового басового акомпанементу» Ю. Маркова як методичні посібники засвоєння джазових репрезентативних норм (осмислення та аналіз інформації);
- «Основи джазової інтерпретації» І. Горвата та І. Вассербергера (редакція, передмова та словник В. Симоненка) як упровадження в навчальний процес перекладів західних публікацій, методична якість яких сприяє, на думку українських митців, фаховій підготовці джазового музиканта (осмислення та аналіз інформації);
- «Сольфеджіо на ритмоінтонаційній основі сучасної естрадної музики» М. Серебряного як один із прикладів поєднання репрезентативних норм академічної та джазової музики.

Отже, в означений період у джазовій освіті визначався блок навчальних дисциплін, що охоплюють основні елементи музики (зокрема гармонію, ритміку, мелодику, інструментування), тобто становлять сформовану в європейській академічній традиції музичну теорію. Саме на основі осмислення академічних репрезентативних норм виокремлюються специфічні джазові норми. Наприклад, ще в середині 1960-х рр. у СРСР вийшов друком посібник з інструментування для естрадних оркестрів і ансамблів, де окремий розділ присвячений особливостям джазового аранжування. Автори зазначали, що однією з найяскравіших особливостей джазового аранжування є характерна гармонізація, яка полягає в частому застосуванні нонакордів, септакордів усіх щаблів, різноманітно альтерованих, а одним з типових для джазу прийомів гармонізації називали хроматичну послідовність акордів. Визначаючи важливість ритмічної структури з численними синкопами, пунктирними ритмами, поліритмією, автори посібника намагалися пояснити принцип свінгування: під час виконання синкоп і пунктирного ритму «дещо згладжувати гостроту переходу від одного звука до іншого» [128, с. 187].

Фіксація тексту в джазі базується на європейській системі нотного запису, спільній для всіх відгалужень професійного музичного мистецтва. Утім, простежуються певні модифікації фіксації акордів, пов'язані, з одного боку, ймовірно з тим, що становлення джазу, рок-, та поп-музики відбувалося в середовищі неосвічених музикантів, котрі не знали нотного запису. Яскравим прикладом може слугувати посібник В. Манилова, у якому застосовується так зване «літерно-цифрове позна-

чення» гармонії [162]. Своєрідне спрощене ставлення джазових музикантів до фіксації акордів притаманне й сучасності. Так, Дм. Нізієв наводить приклад співзвуччя $g - f1 - a1 - c2$, яке в класичній гармонії класифікується як «великий ундецимакорд з пропущеними терцією та квінтою», а в джазі розуміється як «тризвук Фа з басом Соль», зумовлюючи подібні «різночитання», знов-таки, імпровізаційною специфікою процесу відтворення тексту в джазі, коли «немає часу оперувати розлогими термінами», тому застосовуються короткі умовні позначки, котрі «вказують лише на належність акорду до певного класу, а остаточне оформлення, зокрема додаткові тони, неакордові звуки, обернення», здійснюється безпосередньо під час репрезентації [183].

У цьому ж контексті слід відзначити те, що навчальний план базувався і базується на обов'язковому виконанні академічної музики, метою чого є сприяння технічному та інтелектуальному розвитку студентів [129].

В останній чверті ХХ ст. започатковуються естрадні відділення і в початковій ланці музичної освіти — дитячих музичних школах [234, с. 38]. Про специфіку початкової підготовки естрадно-джазових музикантів свідчить навчальний план естрадного відділу Чернігівської дитячої музичної школи № 2, за яким передбачені: фахові (духові та ударні інструменти, синтезатор, естрадний спів, електро-, і бас-гітара) та музично-теоретичні дисципліни (сольфеджіо, музична література, історія джазу та естради), колективне музикування (ансамбль, оркестр) і предмети «Основи імпровізації» або «Композиція» [29]. Наведений перелік свідчить про відповідність формування джазових компетентностей на початковому рівні музичної освіти ідейним підходам академічної освіти, як і у випадку з естрадно-джазовими відділеннями музичних училищ. Тобто, в процесі навчання застосовуються традиційні академічні норми підготовки професійного музиканта: для загального інтелектуального розвитку — музично-теоретичні дисципліни з додаванням спеціалізованого історичного курсу; для практичного опанування норм джазової репрезентації — диференціація підготовки на індивідуальні заняття та практику колективного музикування. У цьому ж контексті показове взаємозамінність вибіркового предметів, один з яких покликаний прищепити навички імпровізації як основу джазової репрезентації, другий — композиції, нормативна специфіка якої беззаперечно зумовлена академічними принципами європейської музики.

З 1990-х рр. професійна підготовка джазових виконавців культивується у вищих закладах музичної освіти України. Так, у той період відкритий перший в Україні вузівський джазовий факультет у Донецькій

державній музичній академії (ДДМА). Нині в Дніпропетровській академії музики імені М. Глінки функціонує факультет «Музичне мистецтво естради»; кафедри музичного мистецтва естради та джазу діють у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка, Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, Київському національному університеті культури і мистецтв та ряді інших закладів. За спеціальністю «Мистецтво джазової та популярної музики» здійснюється підготовка фахівців у Київському інституті музики (КІМ) імені Р. М. Глієра.

Унікальним явищем для України є Школа джазового та естрадного мистецтва (м. Київ), заснована музикознавцем і джазовим критиком Петром Полтаревим. Школа, відкрита у 2001 р., являє собою структуру, в якій професійний підхід до навчання дітей та дорослих ґрунтується на традиційному та сучасному джазу, академічній, рок- і поп-музиці на інструментальному та вокальному відділеннях, не лише підвищує їхній фах у майстер-класах зірок світового рівня, консолідує у своїй сфері кращі сили української естради та джазу, але й формує, розвиває, пропагує та досліджує основні тенденції вітчизняного естрадного та джазового музиканства [262].

Специфіка підготовки джазових виконавців в Україні значною мірою відрізняється від джазової освіти за кордоном. Так, один із найяскравіших джазових барабанщиків України Олексій (Алік) Фантаєв (його професійний рівень підтверджується тим, що він є ендорсером ударних інструментів відомого нині китайського бренду *Marex*), який навчався в ізраїльському музичному коледжі, зазначав, що спеціальність у нього викладали чотири педагоги, які навчали грі різних стилів, — афро-кубінська, бразильська музика, рок, свінг, фрі-джаз тощо. «Технікою ми займалися півгодини на тиждень, увесь інший час відводився на те, як її застосовувати... в підсумку ти отримуєш практику не в однієї людини, а у всіх, хто викладає в коледжі». Джазмен визначає підхід до виховання джазового музиканта так: «Нас вчили не копіювати, а бути творцями. Якщо ти досконало знаєш витоки, походження стилю, тобі легше керувати його складовими ... коли ти знаєш, що в самбі грають, які інструменти, ти сам адаптуєш ці знання до своєї ударної установки, граєш свій ритм, а не просто копіюєш чужий» [10].

Тобто, якщо в закордонній освіті переважає засвоєння норм джазової стилістики в практичній площині, то джазова освіта в Україні в організаційному та методичному планах сформувалася і функціонує на ідейних нормах академічного музичного мистецтва, які традиційно культивуються в системі європейської музичної освіти, що зумовлює

специфіку опрацювання і осмислення джазової лексики на основі вже засвоєних академічних репрезентативних норм (фіксований текст, методика навчання гри на інструменті або співу, техніка звуковидобування, теорія музики тощо).

Розуміючи означену проблему, українські джазмени, які пройшли джазову підготовку за межами України, віднаходять можливості для професійного спілкування з охочими осягнути джазову лексику. Так, відомий джазовий гітарист Євген Пугачов — лідер проектів «*New Jazz Project*» і «*Ievgeniy Pugachov trio*», учасник міжнародних джазових проектів «*The First Take*» та «*Polar Expedition*», який навчався за грантом у Польщі, а нині живе в Німеччині, у 2016 р. започаткував «Джаз-технікум» — онлайн-семінари з практичного засвоєння сучасної джазової лексики. У них беруть участь відомі музиканти-практики, які наочно висвітлюють питання джазових гармонії, ритму, фразування, імпровізації, композиції, техніки, артикуляції, стилів тощо [245].

Саксофоніст Богдан Гуменюк, який навчався у філадельфійському Інституті джазу, разом з організатором київського фестивалю «*All Music is Jazz*» (2016 р.) Ольгою Бекенштейн втілює освітню програму, яку становили лекції та воркшопи. У межах програми були набрані 30 музикантів, об'єднаних у 4 ансамблі, з кожним з яких працював окремий педагог, пояснюючи принципи взаємодії між джазовими музикантами в процесі музикування [257].

В інтерв'ю 2017 р. Євген Пугачов зазначав, що одним з необхідних чинників джазової освіти є безпосереднє спілкування з метрами джазу. Наголошуючи, що подібне в сучасній Україні, в основному, недоступне, гітарист відзначив, як, значною мірою негативну ознаку, що в Україні «склався такий собі певний український джаз, і манера гри дещо відрізняється від того, як це роблять в Європі та Америці» [171]. Цей «певний український акцент» саме і зумовлений, з одного боку, академічною традицією підготовки професійного музиканта, зокрема джазових; з іншого — критичною обмеженістю спілкування з визнаними кращими носіями джазової лексики.

У цьому контексті знаковим є погляд на джаз лідера джазових проектів домриста Віктора Соломіна — вихованця і носія лексики академічного народно-інструментального виконавства, який вважає, що «джаз — це не понижені 3-я та 5-я ступені звукоряду, не типові синкопи і навіть не вміння свінгувати. Джаз — це особливий, складний, захоплюючий світ з досить простими й демократичними принципами» [99]. Тобто, вихований на академічних принципах творчості, оснований на уніфікованій для академічної музики будь-яких стилів і напрямів,

В. Соломін не вважає генетичні ознаки джазової лексики визначальними для джазового виконавства, виокремлюючи основним джазовим принципом «найнеобхідніше для людини — свободу» [99].

Проблеми з якісною підготовкою джазових музикантів в Україні та практична неможливість молодому талановитому музикантові матеріально забезпечити себе зумовлюють пошуки відповідних потреб за кордоном. Зокрема, альт-саксофоніст Дмитро Маркітантов ще наприкінці 1990-х рр. виїхав на навчання в Університет мистецтв *Folkwang* в Ессені (Німеччина), з 2001 р. перемагав на джазових конкурсах у Німеччині, виступав із сольними концертами та на фестивалях практично по всьому світу [253].

Стосовно якості джазової освіти в Україні існують різні думки. Так, завідувач відділу «Мистецтво джазової та популярної музики» КІМ імені Р. М. Глієра Е. Марков наголошує на неефективності джазової освіти на всіх рівнях, що, на його думку, зумовлено відсутністю:

- 1) державної програми прищеплення навичок джазової репрезентації,
- 2) розуміння джазової специфіки («грати джаз по нотах є певною нісенітницею, треба володіти технікою свінгу»),
- 3) кваліфікованих педагогів [41].

Подібні думки висловлює й відомий український джазовий піаніст і педагог В. Соляник, наголошуючи на відсутності правильної методики, системи навчання джазової музиці, в умовах чого кожний педагог учить по-своєму [119].

Це підтверджує і зміст нинішніх публікацій українських дослідників джазу. Висловлюючи спільну думку стосовно необхідності володіння, а отже й прищеплення в процесі навчання, значної кількості спеціальних навичок, знань та умінь (тобто норм джазової репрезентації) майбутнім джазовим музикантам, автори часто наводять, замість специфічних, спільні для професійного музичного виконавства риси. Так, на думку Т. Пістунової, висловленої в статті «Джаз в системі української музичної освіти» (2017), вміння імпровізувати передбачає розуміння музичного матеріалу, здатність його проаналізувати, виокремити основні інтонаційні, метроритмічні елементи, що необхідно в підході до будь-якого тексту. Це ж стосується й викладок Т. Ланіної (тези «Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах», 2014 р.), яка вважає уміння наповнювати процес музичного розвитку новим драматургічним змістом, розуміти логіку загального розвитку музично-художнього образу і переконливо користуватися усіма засобами музичної виразності специфічною ознакою, що «відрізняє якість освіченого естрадно-джазового, рок- і поп-музиканта, співака від суто

академічного співака і усієї специфіки академічної освіти, широко і традиційно розвиненої в Україні». Пошуки оптимальних форм навчання в межах системи норм джазової репрезентації тривають. Основний вектор спрямований на наповнення традиційних для академічної освіти дисциплін джазовими репрезентативними нормами, що зумовлює формування таких навчальних курсів, як джазові сольфеджіо, гармонія, ансамбль, історія джазу та його стилів тощо [141].

Тобто, простежується певна невизначеність до процесу підготовки кваліфікованих репрезентантів джазової музики, що свідчить про незавершеність, знаходження на стадії формування та осмислення освітньої системи в галузі українського джазового виконавства, а отже, й відсутність стандартних комплексних підходів.

У цьому контексті виняткового значення набуває дослідницька діяльність як вища форма опрацювання інформації. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва джаз стає предметом досліджень музикознавців. Різним аспектам функціонування джазового мистецтва присвячені дисертаційні дослідження українських науковців В. Олендарьова «Вітчизняний джаз та проблема стилю» (1995), В. Романка «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації» (2001), М. Булди «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство» (2007), В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», Н. Дрожжиної «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради», Є. Мошака «Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ ст.», О. Воропаєвої «Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі» (2009), О. Хижка «Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ» (2009) та ін.

В українських наукових фахових виданнях друкується значний за обсягом матеріал, присвячений проблемам джазової музики. Зазначаючи, що українська джазологія як окрема наукова дисципліна нині перебуває на стадії активного становлення, О. Коверза виокремила напрямки дослідження джазового мистецтва: а) історія джазового виконавства, б) теорія джазу та імпровізації, в) взаємодія джазу з різними жанрами музики, г) джаз у сфері музичної педагогіки та психології, д) джаз та музика академічної традиції [129]. Серед інших напрямків — інфраструктура джазового виконавства, технологія джазової мови та її використання тощо [31].

Оцінка української наукової думки щодо джазового виконавства не однастайна. Так, Т. Полянський у 2015 р. зазначав, що публікації,

присвячені джазу, здебільшого позбавлені наукового характеру [214]. Водночас, роль формування української джазології як вищої форми збору, збереження, осмислення та репродукування інформації полягає в зростанні та поширенні зацікавленості музикознавців цією тематикою, визначенні основних напрямів досліджень, осмисленні національної специфіки українського джазу [31]. Дослідники визначають систему джазової освіти як один з головних чинників, на основі якого «формується різноманітні концепції та школи, виконавські проекти» [229].

Уже на стадії формування джазової освіти в Україні, однією з характерних ознак стає активне культивування практики колективного музикування. Так, випускник факультету військових диригентів Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Анатолій Абдулрагімов (1937–1992), викладаючи в Дніпропетровському музичному училищі, водночас керував самодіяльним симфоджазом місцевого Палацу культури студентів імені Ю. О. Гагаріна, після чого в 1982 р. створив подібний за інструментальним складом колектив в училищі [234, с. 11].

Однак основним різновидом джазового оркестру, який донині культивується в репрезентативній діяльності освітнього середовища, є біг-бенд. Протягом 1980–1990-х рр. досвідчені виконавці та керівники естрадних оркестрів керували біг-бендами і викладали на відділах естрадно-джазового виконавства: Володимир Сапелюк і Валерій Рубан — Донецького, Євген Філіппов — Львівського, Анатолій Шумейко — Криворізького музичних училищ, Георгій Стрілець-Стрілецький — КІМ імені Р. М. Глієра. Такі колективи відзначалися активною концертною діяльністю. Так, біг-бенд Одеського державного музичного училища імені К. Ф. Данькевича під керівництвом М. Голощапова з 1980-х рр. займався активною концертною діяльністю, беручи участь у різноманітних культурних заходах. У середині 1990-х рр. концертною активністю відрізнявся «Студент-джаз-бенд» Запорізького музичного училища під керівництвом Олександра Сизова. Створений Олександром Гебелем при дитячій музичній школі № 10 у Кривому Розі біг-бенд, в якому грали юні музиканти віком від шести до чотирнадцяти років, брав участь у фестивалях, а в 1986 р. посів четверте місце в категорії «відкриття року», згідно з результатами анкетування, що його проводила редакція газети «Советская молодежь» (Рига) за участі джазових фахівців [234, с. 29, 32, 99].

Як і інші великі форми виконавських колективів, біг-бенди й нині відіграють значну роль у професійній підготовці джазових музикантів, передусім як бази виконавської практики [218, с. 102]. Провідними дитячими біг-бендами є: «*Little Band Academy*» Київської дитячої академії

мистецтв (керівник В. Басюк), біг-бэнд «Сурма» з м. Скадовськ (керівник В. Білошапко), «Біг 'Yellow' Бэнд» київської Школи джазового та естрадного мистецтва (керівники А. Загородній та О. Вікулов). Серед біг-бэндів середніх навчальних закладів активною виконавською діяльністю займаються оркестри музичних училищ м. Черкаси (керівник М. Євпак), запорізький «Сектор джазу» (керівник В. Лимарченко), миколаївський «*Performance Big Band*» (керівник В. Алексєєв). Високою виконавською майстерністю відзначається репрезентативна діяльність біг-бэндів вищих музичних навчальних закладів України — Київського національного університету культури і мистецтв (керівник Г. Постой), Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки (керівник Ю. Паламарчук), Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (керівник Ю. Ковач).

Специфіка функціонування музичних колективів при навчальних закладах зумовлена плінністю виконавського складу: кожен музикант є учасником оркестру здебільшого протягом терміну навчання. Тому такі колективи за несприятливих обставин можуть припинити концертну діяльність, а про досягнення ними достатнього професійного виконавського рівня свідчить активна участь у фестивально-конкурсних заходах. Так, біг-бєнди дитячої школи мистецтв та «Проскурів-сіті Бєнд» музичного училища (м. Хмельницький) періодично беруть участь у місцевому «Джаз-Фєст — Поділля». Така ж ситуація притаманна молодіжному фестивалю-конкурсу «Джаз та Юність» (м. Кривий Ріг), постійними учасниками якого є місцеві біг-бєнди. Створений у 1998 р. дитячий біг-бєнд «Сурма» з м. Скадовськ (керівник В. Білошапко) є постійним учасником фестивалю «Джаз над морем», який відбувається в цьому місті.

Традиційно біг-бєнди беруть участь у місцевих культурно-мистецьких заходах. Так, створений на початку 2010-х рр. при київській Школі джазового та естрадного мистецтва «Біг 'Yellow' Бєнд» є учасником київських фестивалів «Зимові джазові зустрічі», «Осінній джазовий марафон», виступає на концертних майданчиках Києва. Щорічні звіти естрадного відділу в концертній залі Криворізького музичного училища є головною джазовою подією в місті, а одне з провідних місць у концертних програмах посідає *Big Band* цього навчального закладу. Біг-бєнд Запорізького музичного училища імені П. Майбороди «Сектор джазу» під керівництвом В. Лимарченка є постійним учасником фестивалю «Запорізький Джем», а джазовий оркестр Черкаського музичного училища під орудою М. Євпака — традиційних «Черкаських джазових днів». Щодо останнього колективу, рецензенти відзначають

його активну концертну діяльність у Черкасах і області [159]. Помітну роль у музичному житті Одеси тривалий час відіграє біг-бенд місцевого училища мистецтв і культури під керівництвом його засновника й незмінного керівника М. Голошапова. «Креативну джазову діяльність» проводить у Миколаєві біг-бенд музичного училища цього міста.

Серед інших форм репрезентації джазу, які культивуються в закладах музичної освіти, слід назвати традиційні диксиленди. З 1979 по 1985 р. такий склад під керівництвом трубача Бориса Котова функціонував у Запорізькому музичному училищі, а з 1983 р. — у музичному училищі Кривого Рогу. Створений О. Гегелем криворізький диксиленд брав участь у фестивальных заходах України, Росії, Німеччини, Данії, виступав на радіо та телебаченні [234, с. 29].

Зазначений вище фаховий рівень викладацького складу зумовлює притаманну цьому середовищу активну ансамблеву виконавську діяльність. Так, О. Гебель, одночасно з біг-бендом і диксилендом, керував вокальним ансамблем «Джаз-хорал», до складу якого входили викладачі музичних навчальних закладів Кривого Рогу. «Джаз-хорал» — учасник багатьох українських і зарубіжних фестивалів [234, с. 29]. У 1989 р. в Київському музичному училищі (КМУ) імені Р. М. Глієра педагоги закладу заснували джазове тріо «КПД» («Київські педагоги джазу») у складі Євгена Дергунова (фортепіано), Юхима Маркова (бас-гітара) та Віталія Мачуліна (ударні). Колектив брав участь у джазових фестивалях, концертував у 1990-х рр. в Німеччині та США [234, с. 37]. Досвідчені джазмени залучали до співтворчості молодих талановитих музикантів. У цьому колективі, виконавська манера якого «спиралася на традиційний джаз із включенням найрізноманітніших, більш пізніх за часом виникнення напрямків», починали засвоювати джазову лексику на той час учениця фортепіанного відділу КМУ імені Р. М. Глієра співачка Лілія Гревцова та студент київської консерваторії саксофоніст Артем Менделенко [222, с. 84].

Слід зазначити, що офіційно займатись викладацькою діяльністю у державних музичних закладах освіти мають право лише освічені фахівці, що зумовлює і нині переважання на естрадно-джазових відділеннях викладачів, які здобули вищу освіту за традиційними академічними спеціалізаціями. Утім, означена вище специфіка підготовки джазових кадрів сприяла появі вихованців — освічених джазменів, котрі стали помітними фігурами в українському джазі. Так, один із перших випускників відділення естрадно-джазового виконавства КМУ імені Р. М. Глієра (1986 р.) бас-гітарист Вадим Медвідь з кінця 1980-х рр. активно займався репрезентативною творчістю в складі джазових ансамблів: ансамб-

лі «До запитання» Федора Маруна (1986–1990 рр.), дуети з гітаристом Ігорем Бойком (1986–1988 рр.), квартеті П. Пашкова (з 1993 р.), квінті С. Овсянникова (з 1997 р.), виступаючи на фестивалях і здійснюючи студійні записи. У 1993 р. це ж відділення закінчив нині один з провідних українських джазових гітаристів С. Овсянников, який, завдяки професійному авторитету в джазі, з 1989 р. викладав гітару на естрадно-джазовому відділенні Київської вечірньої музичної школи імені К. Г. Стеценка [234, с. 77, 85]. І нині багато педагогів-виконавців ведуть активну концертну діяльність, беруть участь у різних фестивалях, конкурсах, концертах, записують свої CD, стають учасниками груп популярних артистів [225].

Отже, формування з 1980-х рр. в Україні джазової освіти як складової європейської академічної системи підготовки фахівців професійного музичного мистецтва активізувало процес академізації джазового виконавства. Триступенева система підготовки джазових репрезентантів в організаційному та методичному аспектах сформувалася і функціонує на ідейних нормах академічного музичного мистецтва, які традиційно культивуються в системі європейської та, зокрема, української музичної освіти, що зумовлює специфіку осмислення і опрацювання джазової лексики на базі вже опанованих академічних репрезентативних норм (фіксований текст, методика навчання гри на інструменті або співу, техніка звуковидобування, теорія музики тощо).

Осмислення і освоєння джазової лексики відбувається передусім у виконавській практиці студентів, яка водночас проходить у вигляді оркестрового та ансамблевого музикування. Біг-банд як традиційна форма навчальної виконавської практики студентів естрадно-джазових відділень сприяє ознайомленню, засвоєнню і опрацюванню репрезентативних норм традиційного джазу і передусім свінгових оркестрів. Ансамблеве виконавство має ефективну результативність за умови ініціативності найталановитіших представників освітніх осередків, які займаються спільним музикуванням у позааудиторний час.

Розділ 4

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДЖАЗ

**Полівекторність втілень джазової музики
в сучасному українському колективному виконавстві**

У сучасній українській культурі репрезентація джазу здійснюється в колективній, ансамблевій та сольній формах. До колективної форми належать різновиди джазового оркестру, передусім біг-бенди, стрімке поширення яких у різних культурних сферах зумовлює вивчення специфіки їхньої творчої діяльності. Біг-бенди як характерний різновид джазового оркестру відіграють помітну роль у джазовому виконавстві України з останньої чверті ХХ ст. В. Романко, класифікуючи українські біг-бенди останніх десятиліть ХХ ст., означив три сфери їхнього функціонування: на базі а) музичних навчальних, б) державних мистецьких (професійні колективи) та в) культурно-просвітницьких і немистецьких навчальних (самодіяльні колективи) закладів [222, с. 80–81].

Утім, практика останніх років свідчить про певні трансформації в діяльності джазових оркестрів у вищезначених сферах функціонування. З 1980-х рр. біг-бенди вже традиційно є основним різновидом джазового оркестру в музичних навчальних закладах. Триступенева система музичної освіти в Україні, чітко розмежована, зокрема у віковому плані, суттєво впливає на засвоєння та опрацювання джазової нормативної системи. Так, специфіка функціонування біг-бандів музичних шкіл і училищ зумовлена рівнем фахової підготовки їхніх учасників. Юні музиканти лише починають осягати музичну творчість, тому основними професійними завданнями керівника біг-бенду є, з одного боку, прищеплення специфічних навичок джазового виконання, з іншого — досягнення якості ансамблевого звучання колективу. Зокрема, кореспондент журналу «Джаз» у 2006 р. кваліфікував створений на початку 2000-х рр. з учнів джазового відділення Київської дитячої академії мистецтв біг-банд «*Little Band Academy*» з 13–16-річних музикантів як високопрофесійний музичний колектив та відзначав «зростаючу майстерність імпровізації юних солістів» [119].

Виконавський рівень учасників означених біг-бандів зумовлює базування в репертуарі на джазових стандартах й нескладних аранжуваннях популярних джазових композицій на кшталт «Ніч у Тунісі» Д. Гіллеспі. Наприклад, вищезгаданий «*Little Band Academy*», виступаючи у 2009 р. під час «Вечорів пам'яті Володимира Симоненка», виконував джазові стандарти («*Potatoes blues*», «*No money, no music*»), джазову класику

(К. Портер «*I Love You*»), зразок бібопу «*Anthropology*» Д. Гіллеспі — Ч. Паркера — У. Дж. Бішопа тощо [56].

Під час концертних виступів біг-бенди постійно презентують солістів, виконуючи композиції з традиційного джазового репертуару. Так, виступаючи на ужгородському Пап-джаз-фестивалі у 2006 р. молода солістка біг-бенду місцевого училища культури Оксана Славна виконала український джазовий стандарт «Червона Рута» [202]; з «*Little Band Academy*» на межі 2010-х рр. виступала юна співачка Марія Водовозова з джазовими п'єсами з репертуару Елли Фітцджеральд [56]. Під час концерту 2013 р. в Дніпропетровській філармонії випускників місцевих консерваторії та музичного училища «володарка неймовірно красивого тембру голосу» Ольга Іщенко з місцевим біг-бендом виконала версію Е. Фітцджеральд і К. Бейсі «*Every day I have the Blues*» [264].

Рідшими є виступи з біг-бендами музичних шкіл і училищ солістів-інструменталістів, що зумовлено поодинокими випадками розкриття в такому віці джазового імпровізаційного таланту. Зокрема, під час виступу джазового оркестру Черкаського музичного училища у київському Параді біг-бендів 2016 р., підкорив публіку своїм соло трубач В. Кириченко [159]. Інколи з такими колективами співпрацюють професійні виконавці, як, наприклад, виступ на фестивалі «Черкаські джазові дні — 2013» біг-бенду Миколаївського музичного училища з відомим херсонським джазовим акордеоністом А. Морозом [259].

Професійна діяльність біг-бенда при навчальному закладі зумовлена специфікою функціонування вітчизняної освітньої системи: на межі кожного навчального року відбувається випуск тих, хто закінчив курс навчання, та новий набір, що призводить до істотних змін у музичному складі колективу. У зв'язку з цим постійно варіюється як інструментальний склад, так і виконавський рівень музикантів навчальних колективів, що, в свою чергу, зумовлює постійну коректуру аранжувань репертуарних композицій. Така практика сприяє вдосконаленню майстерності керівника біг-бенду щодо обізнаності й володіння професійними навичками та стимулює бендлідера виконувати функцію творця репертуару. Так, у репертуарі «*Little Band Academy*» — джазова обробка п'єси Ф. Шуберта [56], створена керівником біг-бенду Віктором Басюком. Особистості очільників (художній керівник Антон Загородній, диригент Олексій Вікулов) впливають на специфіку творчої діяльності «Біг 'Yellow' Бенд», насичений і різноманітний репертуар якого відрізняється театралізованими шоу та експериментами з українським фольклором [159]. Взагалі, для вітчизняних джазменів традиційне творче опрацювання українських фольклорних текстів.

Зокрема, біг-бенд Ужгородського училища культури, окрім популярних джазових стандартів, виконує п'єси свого керівника Івана Микити «Карпатська полонина» та «Закарпатські візерунки», основані на обробці фольклорних мелодій [202]. Джазові обробки українських народних пісень посідають чільне місце у репертуарі біг-бенду Черкаського музичного училища [157].

Нині одну з провідних позицій серед біг-бендів середніх музичних закладів освіти посідає «*Performance Big Band*», заснований у 2011 р. в Миколаївському державному вищому музичному училищі (надалі – МДВМУ) випускником 2009 р. естрадно-джазового відділення Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (надалі – ДДМА) Володимиром Алексеєвим. Колектив відзначається активною концертною діяльністю. За нетривалий час свого існування біг-бенд, окрім вітчизняних фестивалів, брав участь у 15-ти міжнародних проєктах разом з джазменами США, Бразилії, Німеччини, Ізраїлю, Росії і України, виступав з визнаними американськими джазовими виконавцями, зокрема з гітаристом і співаком А. Харісом, піаністом, трубочем і співаком Б. Бенаком III, барабанщиком Дж. Брауном, вокалісткою Ів Корнеліус; джазовими співаками К. Фрієрсоном (Німеччина) і М. Аднет (Бразилія), ізраїльським тромбоністом Дж. Волчком, російським піаністом і співаком С. Манукяном, відомими українськими музикантами – трубочем Д. Аду, саксофоністом Б. Гуменюком, тріо О. Муренка, вокальною групою «*ManSound*» та ін. [157].

Виконання джазового репертуару в миколаївському колективі здійснюється традиційним для сучасних біг-бендів інструментальним складом, який налічує групу саксофонів (5), брас-секцію (4 труби, 4 тромбони), ритм-секцію (клавішні, електрогітара, бас-гітара, ударні, перкусія). Утім, як зауважує керівник колективу, склад періодично може збільшуватися в результаті подвоєння окремих партій, що пов'язано зі специфікою навчального процесу та персональним рівнем засвоєння джазових репрезентативних норм. Саме недостатній рівень опанування студентами джазовою лексикою зумовлює те, що функцію солістів виконують передусім, викладачі естрадного відділу училища, зокрема саксофоніст (альт) і концертмейстер групи язичкових інструментів біг-бенду Юрій Руть. Періодично в концертних програмах джазові тексти репрезентують молоді вокалісти – студенти училища, утім до постійного складу входить лише одна досвідчена джазова співачка – Тетяна Орлова [9].

Регулярні репетиції (2,5 години тричі на тиждень) та активна участь педагогів відділення у функціонуванні біг-бенду МДВМУ дозволяє залучати до репертуару складні за поліметриєю, гармонічними

пластами, тембровими й фактурними змінами відомі джазові композиції Г. Гудвіна, Д. Мензи, Р. Бреккера, С. Нестіко [209]. Майстерність репрезентації джазових текстів забезпечує «*Performance Big Band*» професійне визнання. Зокрема, «віртуозне виконання фірмових сучасних аранжувань джазових п'єс, яке не залишило нікого байдужими», зумовило визнання оркестру МДВМУ хедлайнером київського Параду Біг-бендів 2017 р. [157].

Під час виступу миколаївських музикантів на харківському фестивалі «Big band fest 2013», за визначенням рецензентів, «не було недоліку ні в джазовій енергетиці, ні в стилевій різнобарвності програми» [209]. За стилістикою біг-бенд МДВМУ належить до мейнстрим-напрямку, що зумовлено прагненням В. Алексєєва забезпечити колективу активну концертну практику. Така спрямованість зумовлює залучення до репрезентативного процесу різножанрової музики. Так, у репертуарі «*Performance Big Band*» кілька тематичних програм: «*Tribute to Ella Fitzgerald*», «*Tribute to Frank Sinatra*», дві частини «Золотої колекції», розподілені за жанровим принципом: у першій *jazz, blues* та *rock 'n' roll*, другій — *jazz, rock* і *disco*. «Золота колекція» репрезентує джазові аранжування відомих музичних текстів Л. Армстронга, Р. Чарлза, Е. Преслі, Дж. Леннона, Боба Марлі, Стінга, груп «*The Beatles*», «*Queen*», «*Deep Purple*», «*Earth Wind & Fire*» та ін. [156].

Під час виконання популярної музики керівник оркестру інколи залучає групу струнно-смичкових інструментів, застосовуючи раритетний для сучасного українського музикування склад симфоджазу. Подібний підхід зумовлює те, що аранжування значної частини музичних текстів здійснює керівник колективу. Прагнення до популярності передбачає дотримання в процесі створення оригінальних аранжувань основного принципу мейнстриму — «впізнаванність» публікою відтворюваних музичних текстів. У цьому плані аранжування здійснюються на інструментальний склад миколаївського біг-бенду, а репрезентація тексту відзначається дотриманням стилістики оригіналу. Так, пісня відомої української групи «Бумбокс» «Вахтерам» хоча і визначається в аносах як кавер-версія в «сальса-джаз аранжуванні» [198], утім латиноамериканська танцювальна поліритміка становить основу й оригінальної композиції. Звичайно, аранжування для багатого тембровими барвами інструментального складу біг-бенду, де, за винятком нетривалих мелодійних реплік саксофона, духові інструменти призначені підкреслювати та розцвічувати головну стилістичну ознаку сальси, та жіночий вокал Т. Орлової, мелодійніший і безакцентний, порівняно з виконанням соліста «Бумбоксу» Андрія Хливнюка, певною мірою трансформують

загальний колорит оригінальної композиції, однак основні характеристики не змінюються.

Помітне місце в репертуарі «*Performance Big Band*» посідають оригінальні аранжування рок-музики. Зокрема, В. Алексеевим аранжовані широковідомі композиції одних з найвпливовіших хард-рокових груп 1970-х рр. британської «*Deep Purple*» («*Smoke on the water*») та австралійської «*AC/DC*» («*Highway to Hell*»). Відмінність кавер-версій від оригіналів полягає, зокрема, у зміні чоловічого голосу на жіночий під час виконання вокальної партії. Такі індивідуальні ознаки професійної співачки, лауреата різноманітних конкурсів Тетяни Орлової, як майстерне володіння голосом у різних позиціях, широка теситура, знання виконавської специфіки різних жанрів — від академічної та народної музики до сучасного поп-арту, схильність до «оліричування» музичного тексту, вигідно відрізняються від «непрофесійності» та «роковості» (надмірна гучність та екзальтована надривність) голосів солістів «*Deep Purple*» і «*AC/DC*», відповідно, Іена Гіллана та Бона Скотта, майже змінюючи сприйняття образів культових рок-хітів.

Іншою відзнакою, звичайно ж, є долучення до оригінальної партитури композицій аранжованих епізодів для труб, саксофонів і тромбонів, які в цій ситуації становлять єдину брас-секцію. В означених вище кавер-версіях простежуються два принципи аранжування. Перший — розписування на біг-бендові групи інструментальних програшів, що зумовлює під час виконання партій дотримання стилістики оригіналу. Другий — аранжування акомпанементного матеріалу, який має забезпечувати водночас гармонічну та ритмічну функції. Таким чином, виконання наповнюється оригінальними нюансами, які проявляються в застосуванні джазової гармонії, ускладненні метроритму, свінгуванні.

Утім, В. Алексеев і в цьому випадку в процесі аранжування дотримує принципу «впізнаванності» тексту, кардинально не відходячи від оригіналу. Він не долучає нові епізоди (як бендові, так і сольні), не змінює існуючі в композиціях сольні імпровізації та, найважливіше, зберігає характер і граунд-біт оригіналу. Взагалі, дослідники відзначають, що ритм, як спільна ознака всіх проявів поп-арту, залишається найприроднішим передаточним засобом сутності тексту між музикантами та публікою, і разом із чуттєво-емоційною складовою, яка завжди була в музиці первинною для сприйняття, становить основу комунікативної моделі [266, с. 27].

У цьому контексті дотримання рок-стилістики дозволяє залучати до спільної з біг-бендом репрезентації рок-музикантів. Зокрема, одним з останніх творчих проєктів В. Алексеева наприкінці 2017 р. стала «Битва

Rock vs Jazz», в якому одночасно взяли участь майже 100 музикантів двох напрямків. Власні аранжування керівника «*Performance Big Band*» хітів «*Scorpions*», «*AC/DC*», «*Metallica*», «*Nirvana*», «*Guns'n'Roses*», «*Helloween*», «*Rammstein*», «*Led Zeppelin*» з дотриманням метроритмічної специфіки оригіналів дозволяли рок-музикантам виконувати свої партії без змін.

Спрямованість на популярність визначає сценічну поведінку диригента. Так, у процесі репрезентації популярної музики В. Алексеев відходить від академічної естетики диригування, згідно з якою диригент під час публічного виконання не повинен привертати до себе увагу (за влучним виразом Г. Малера, «диригент має бути невидимим, щоб ніхто не помічав ні праці, ні поту» [69, с. 380]), пританцьовуючи, вигукуючи та приспівуючи. Тобто, диригент поп-оркестру стає на сцені шоуменом, активним учасником музичної дії; його зовнішній вигляд і поведінка відіграють значну роль у впливі на публіку.

Мейнстрім-спрямованість притаманна й створеному на початку 2000-х рр. при кафедрі джазу та естрадного співу факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (надалі — КНУКіМ) біг-бенду, який з 2010 р. очолює Григорій Постої. Підтвердженням професійного рівня є активна творча діяльність біг-бенду КНУКіМ, який, окрім виступів під час мистецьких і фестивально-конкурсних заходів у Києві та Україні, брав участь у Днях української культури в Нідерландах (2011 р.), гастролював у Німеччині, Голландії, Бельгії, Литві, Італії та Польщі, підкоривши «всіх цікавими аранжуваннями, потужною енергетикою і стрункністю ансамблевого звучання» [159]. У творчому активі біг-бенду сольні програми під егідою «Весь світ — джаз», а поряд із джазовими стандартами та джазовими обробками українських народних пісень в репертуарі колективу чільне місце посідають твори української та світової класики і сучасних композиторів [86].

Слід зазначити, що репертуарна політика навчального музичного колективу, яка забезпечує студентам — учасникам біг-бенду не лише ознайомлення з різножанровою музикою, а й засвоєння лексики різних музичних напрямків, повністю відповідає специфіці європейської музичної освіти — професійна підготовка універсального фахівця, який, маючи ґрунтовні теоретичні знання та володіючи широким спектром виконавських навичок, спроможний до творчої самореалізації. У цьому контексті повністю виправдовує себе визначення освітніх осередків як «естрадно-джазових відділень», оскільки вектор визначається через засвоєння академічних норм відтворення тексту до осмислення на цій

основі та практичного втілення специфіки джазової лексики, яка, водночас, у підготовці фахівця посідає місце одного з напрямів естрадної музики.

Формування наприкінці ХХ ст. освітніх підрозділів з підготовки джазових музикантів у вищих навчальних закладах дозволило випускникам естрадно-джазових відділень середніх музичних закладів освіти продовжувати вдосконалювати свою професійну майстерність. Це сприяло створенню навчальних музичних колективів на основі професійно підготовлених виконавців, здебільшого з практичним досвідом спільного джазового музикування, що, за умов наявності обдарованого й досвідченого керівника, сприяє творчим зверненням.

У цьому контексті унікальним за специфікою функціонування є біг-бенд Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, яким тривалий час керує заслужений діяч мистецтв України Юрій Паламарчук. На початку 2000-х рр. він очолював у Дніпропетровську Губернаторський біг-бенд, а у 2003 р. під його орудою створено джазовий оркестр Дніпропетровського музичного училища імені М. Глінки, який уже через два роки здобув ІІІ премію конкурсу молодих виконавців «ДоДж Юпіог» [97]. Зі створенням у 2006 р. академії, в структурі якої функціонують музичний коледж як ланка середньої освіти і музичний факультет, біг-бенд став унікальним навчальним виконавським колективом, де студенти закладу проводять у спільному музикуванні майже дев'ять років.

Така специфіка зумовила вихід колективу на якісніший професійний рівень. Зокрема, поява в складі біг-бенду виконавців віком від 18–19 років, які вже пройшли певний шлях професійного становлення, дозволила презентувати молодих талановитих виконавців як солістів. За останні роки в програмах колективу виступила значна кількість джазових вокалістів, серед яких В. Кіяшко, Л. Кужель, О. Іщенко, С. Карлов, В. Кочетков, Д. Ват'ян, Т. Прядко, М. Дуленко. Наявність перспективних інструменталістів надає можливості залучати до концертних програм сучасні джазові композиції С. Нестіко, Г. Гудвіна та ін., успіх відтворення яких значною мірою залежить від наявності висококласних солістів. Так, виконання «чудового аранжування» Г. Гудвіна «*A few good man*» стало можливим завдяки solo Д. Вінарікова (саксофон-тенор) і В. Коваленка (гітара), «яскравой й повної непередбачених поворотів композиції» того ж автора «*Count Bubba*» — за співтворчості з саксофоністами В. Євдокименком (альт) і С. Банченком (тенор) [264], а «вічнозеленого» «*Big Swing Face*» Бадді Річа — завдяки трубочеві Я. Цветинському, саксофоністу О. Мовчану та піаністу М. Лишенку [209].

Наявність постійно діючого високопрофесійного складу зумовлює, окрім виступів у численних фестивально-конкурсних заходах, активну організаційно-концертну діяльність колективу. У 2010-х рр. за ініціативи Ю. Паламарчука в Дніпропетровську започатковані традиційні джазові вечори, однією з головних дійових осіб яких є біг-бенд. Колектив готує для виступів тематичні програми, наприклад, «*Summer Jazz Melody*», «*Winter Jazz Melody*», «*Spring jazz melody*», «*Summer Blues*» [17]. Рецензуючи фестивальний концерт у Великій концертній залі Дніпропетровської академії музики (2017 р.), Г. Макаренко-Дергунова головною ознакою концерту назвала участь у заході біг-бенду, який, окрім сольних оркестрових номерів, супроводжував виступи солістів, «цементуючи» всю програму [158].

Високою професійною майстерністю відзначалася діяльність біг-бенду ДДМА у період керівництва колективом з 2008 р. Михайла Мартиненка. Професійний рівень оркестру дозволяв залучати до репертуару, окрім традиційної для такого складу музики, композиції провідних сучасних митців та створювати оригінальний репертуар. У цьому контексті М. Мартиненко активно займався аранжуванням сучасної джазової музики. Так, наприкінці 2011 р. біг-бенд виступив перед донецькими прихильниками джазу з програмою «*Swingin for the fences*», яка складалася з джазових стандартів і авторських композицій керівника [18]. Виступаючи в програмі VI-го Міжнародного фестивалю «Запорізький джем — 2011», музичний колектив ДДМА запропонував публіці композиції відомого американського джазового піаніста, саксофоніста й композитора Гордона Гудвіна [221].

Аналіз існуючих записів засвідчує тенденцію до максимального дотримання виконавських критеріїв фірмових аранжувань. Так, джазовий стандарт «*Sing, Sang, Sung*» (аранжування Г. Гудвіна) у виконанні донецького біг-бенду майже не відрізняється від оригіналу. Порівняння записів стандарту, виконаного «*Big Phat Band*» автора аранжування [20] та оркестром ДДМА [36], свідчить, що: оркестровий текст до кларнетового соло ідентичний навіть за часом ($1.46 \approx 1.48$); однаковим за часом є і більше ніж хвилинне соло кларнета ($1.48 \approx 2.54$), де В. Мартиненко як соліст виконує змінену, порівняно з оригіналом, імпровізацію; те ж стосується й імпровізаційного соло труби ($2.56 \approx 4.01$); в репрезентації стандарту донецьким біг-бендом додана хвилина ударного соло, утім заключна частина композиції ($4.01 \approx 5.35$ у Г. Гудвіна та $5.01 \approx 6.36$ у В. Мартиненка) також відповідає тексту оригіналу. Тобто, М. Мартиненко не змінює і форму композиції як норму традиційного джазу (A/tutti — B/solo — A/tutti), і характер музичного тексту.

Створюючи особисті аранжування керівник біг-бенду ДДМА, з одного боку, «оджазовує» музичний текст, з іншого — прагне проявити художньо-виконавські можливості свого колективу. Так, композиція М. Мартиненка на популярну тему американського автора кіномузики Біла Конті «*Gonna fly now*» до кінофільму режисера Дж. Евілдсена «Роккі» [35] значною мірою відрізняється від оригінальної версії в аранжуванні В. Лопеза (Victor Lopez) [272]. Передусім значно змінений стиль музичного тексту. Легке, приємне звучання, притаманне смус(т)-джазу (*Smooth jazz*), який характеризують як «м'який», «приглажджений», та аранжуванню В. Лопеза, в прочитанні М. Мартиненка стає суто свінговим, з гострими репліками брас-секції та жвавістю ритм-групи, і нарешті елементарним прискоренням темпу, що зумовило суттєву зміну характеру звучання тексту. У відповідності до стилістичних ознак смус-джазу, в аранжуванні В. Лопеза основна мелодійна лінія віддана саксофону та трубі, партії яких не включають імпровізацію, оскільки акцентовані на викладенні чітко вивіреного тематичного матеріалу. М. Мартиненко суттєво збільшує тривалість композиції за допомогою розгорнутих соло-імпровізацій, знаходячи для них в основному тексті смислові точки, які, за логікою, потенційні для виокремлення. Так, після 6-тактової репліки труби, яка у виконанні донецчанина Олексія Нікітіна прозвучала на октаву вище оригіналу, тематичний матеріал з двох повторних періодів у саксофона в М. Мартиненка розширюється до двох тривалих імпровізаційних соло (кожне більше 40 секунд) тенор- (М. Халяпін) і баритон-саксофонів (М. Байструченко). Після цього М. Мартиненко додає 12-тактовий оркестровий епізод як прелюдію до основної 8-тактової теми в третій октаві в труби, а після 8-тактового брейку ударних розширює заключний епізод за допомогою імпровізації та ще одного проведення теми трубою, дозволяючи солістові продемонструвати майстерне володіння високим регістром.

Під час виступу на харківському фестивалі «Big band fest 2013» донецькі музиканти, окрім класичного свінгу, джаз-року і сальси, «здивували неочікуваним І. С. Бахом», де, поряд із типовими джазовими соло-варіаціями на «задану» тему до-мінорної Прелюдії, звучить «чистий» Бах: оригінальна тема за метроритмом, мелодикою й темпом, розписана для мідних духових інструментів [209]. Харківський науковець О. Воропаєва, досліджуючи специфіку джазового опрацювання академічної музики (джазінг — «оджазування класики»), відзначала, що метод цитування обраних класичних першоджерел притаманний традиційному джазу, та разом із джазінг-імпровізацією «на тему», де академічний матеріал трактується аналогічно будь-якому джазовому

стандартові, визначає загальний для джазінга принцип «симбіозу» транскрипції та імпровізації [65, с. 9–10]. У цьому контексті «оджазування» М. Мартиненком бахівського тексту повністю відповідає визначеним О. Воропаєвою критеріям, що дає можливість характеризувати донецького митця як адепта джазових традицій. Критик, позитивно охарактеризувавши аранжування М. Мартиненком музики І. С. Баха, підсумувала, що донецький біг-бенд достойно вписав у джазову бахініану українську інструментальну сторінку [209].

Свінгові традиції дотримують і біг-бенди музичних закладів освіти Харкова, якими тривалий час керує диригент, композитор і аранжувальник Юрій Ковач. Біг-бенд Харківської державної академії культури протягом 2000-х рр. ставав лауреатом дев'яти джазових конкурсів, а з його складу вийшли музиканти яскравого джаз-рокового ансамблю України «*Magnifika*». Створений Ю. Ковачем у 2009 р. біг-бенд Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ХНУМ) вже протягом наступних двох років відзначився перемогами в чотирьох міжнародних фестивально-конкурсних заходах: «Джалітон» (м. Ялта) і «Сосо джаз...» (м. Південний Одеської обл.) у 2010 р. та «Черкаські джазові дні» й «ORGANUM» (м. Суми) в 2011 р. Подібна виконавська практика стала запорукою наявності в складі біг-бенду талановитих і високопрофесійних музикантів. Лише в останні роки з колективу вийшли такі чудові джазові музиканти, як вокалістка О. Лисняк, яка, завдяки тривалій співпраці з музичним колективом Ю. Ковача, неодноразово ставала лауреатом джазових форумів, організатор відомого харківського джазового проекту «*Show Boat*» саксофоніст Є. Абін, засновники ансамблів «*Jazz Road*» і «*Jazz by four*», відповідно, брати Богдан (рояль) та Роман (саксофон) Стецюки і П. Роденко (саксофон) та ін.

Музичний критик О. Полтавцева, підбиваючи підсумки фестивалю «Big band fest 2013», відзначала характерні ознаки оркестру ХНУМ як «носія високої джазової культури». Рецензент, окрім того, що наголосила на якості звуковедіння, атаки, дихання музичних фраз, техніки, свінгового відчуття, виокремила особливості харківського біг-бенду: вміння грати піано, що є «великою рідкістю для живого джазу будь-яких часів і походження», чітке взаєморозуміння соліста і оркестру та виконання солістами живої (неписаної) імпровізації. Показово, що в нинішній практиці українських біг-бендів сольна імпровізація фіксується здебільшого нотним текстом. Так, констатація виконання живої імпровізації стосувалася лише двох (біг-бенду ХНУМ і харківського цирку) з шести відомих професійних джазових оркестрів Миколаєва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська та Белгорода (Росія) [209].

Слід зазначити, що такі специфічні якості й майстерність, як звуковедення, дихання музичних фраз, техніка, динамічні градації, безпосередньо пов'язані та зумовлені академічною парадигмою професійної підготовки українських джазменів, що зумовлює цю парадигму як системно-нормативну базу, на якій здійснюється опрацювання та осмислення джазової лексики (специфічні прийоми гри, свінгування, жива імпровізація).

Сольна програма концерту біг-бенду ХНУМ у Харківській філармонії у 2016 р. охарактеризована як «виблискуючий різними стилістичними барвами джазовий карнавал», оскільки складалася лише з високоякісної джазової музики: низки джазових стандартів середини ХХ ст. (*Alright, Okay, You Win, No More Blues, Almost Like Being in Love, Too Darn Hot, Time After Time*), класики джазу («*It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing*» Дюка Еллінгтона) і сучасних джазових композицій Р. Фрелі, Г. Гудвіна та ін. [210]. Подібна репертуарна політика основана на педагогічних поглядах Ю. Ковача, який вважає за необхідне залучати студентів — учасників біг-бенду до засвоєння джазової лексики на кращих зразках традиційної і сучасної біг-бендової музики.

З 2000-х рр. значно розширюється коло професійних джазових оркестрів, зокрема у сфері закладів державного підпорядкування. Так, у 2000 р. при Дніпропетровській філармонії створено біг-бэнд під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Юрія Паламарчука; у 2008 р. розпочав творчий шлях вінницький муніципальний джазовий оркестр «Вінбэнд» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Сергія Отюгова, а у 2013 р. за ініціативи заслуженого артиста України Едуарда Головашича виник біг-бэнд, сформований з кращих музикантів муніципального оркестру «Полтава». Якщо ці колективи за інструментальним складом представляють класичний варіант великого біг-бенду, то серед сучасних професійних джазових оркестрів України є біг-бенди зі зменшеним складом духових інструментів — так званий «шведський» склад. Зокрема, це створені в 1990-ті рр. київські оркестр «Музична лабораторія» під керівництвом В. Корсака (3 саксофони, 1–2 труби, 1–2 тромбони, ритм-секція) та Державний академічний оркестр «*Alex Fokin RadioBand*» (2–3 саксофони, 2 труби і тромбон, ритм-секція).

Професійний склад під орудою досвідчених музикантів став головним чинником досягнення колективами за нетривалий термін достатнього для концертної діяльності рівня виконавської майстерності. Так, створений Олексієм Фокіним 1.12.1999 р. «РадіоБэнд» вже в середині 2000-го р. дав концерт на одному з найпрестижніших концертних майданчиків — у київському палаці «Україна», а з 2002 р. записав

кілька ТВ-шоу під назвою «Зірки світової музики в гостях у РадіоБенда О. Фокіна», в межах яких колектив музикував разом з біг-бендом Олега Лундстрема (Росія), гітаристом Джонатаном Батлером (США), вібрафоністом Роєм Ейерсом (США), саксофоністом Еріком Марієнталем (США) [220]. Біг-бенд оркестру «Полтава» в рік заснування став володарем гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Фанфари Ялти» [157]; «Вінбенд» після виступу на Міжнародному фестивалі музичної майстерності «Віртуози» у м. Львів (2010 р.) отримав схвальну оцінку критика, який відзначив відмінну зіграність, чітке групове звучання і віртуозні імпровізації [168].

Основний репертуар зазначених оркестрів сктановлять традиційні для біг-бендів оригінальні аранжування джазових стандартів та композицій провідних джазменів Д. Еллінгтона, К. Бейсі, Б. Річа, Х. Тізولا, С. Нестіко, К. Джонса, Г. Гудвіна та ін. Зокрема, на основі такого репертуару полтавський колектив започаткував цикл сезонних концертів: «Весняний джаз», «Літній джаз» тощо [43]. У 2011 р. вінницький біг-бенд презентував місцевій публіці дві сольні концертні програми «Джаз Де Парі» та «Джаз Де Вінниця» [169], а програма «*Vocal Star Jazz*» (2013) була підготовлена «Вінбенд» вже під орудою нового художнього керівника та головного диригента, заслуженого діяча мистецтв України Валерія Новосада [49].

Значне місце в репрезентаційній творчості професійних біг-бендів посідає пісенний матеріал, зокрема класичні джазові вокальні твори з репертуару Е. Фітцджеральд, Ф. Сінатри, Р. Чарлза, А. Франклін та ін., що зумовлює співпрацю колективів з джазовими співаками. «Вінбенд» у 2010 р. запропонував проект «*Junior Jazz*», в якому юні вінницькі співаки виконували в супроводі оркестру джазові стандарти [89]. Солістами-вокалістами дніпровського оркестру, який нині виступає під назвою «*Dnipro Band*», є Олена Ледовська, Роман Таранцов, Юлія Мандич [143], а полтавського біг-бенду — переможниця XV-го молодіжного фестивалю джазової музики в Донецьку та володарка гран-прі серед солістів Міжнародного фестивалю «Фанфари Ялти-2013» Олена Шмельова [43].

Жанрове розмаїття репертуару таких біг-бендів дозволяє задовольняти запити широкої глядацької аудиторії. Так, успішним виступам вінницького біг-бенду сприяє «репертуарний «портфель», заповнений партитурами джазових композицій, творів українських авторів та популярних мелодій у перекладі для оркестру» [168]; прихід у 2013 р. на посаду керівника дніпропетровського біг-бенду Юрія Іщенко збагатив репертуар колективу оригінальними творами для оркестру, театру та

перекладами народних пісень [94]; колектив Е. Головашича пропонує програми, які складаються з традиційного і сучасного джазу, латиноамериканської музики, популярної музики в оригінальній джазовій обробці, творів відомих композиторів [42].

Яскравим проявом прагнення «бути в тренді» є творча діяльність «РадіоБенду Олександра Фокіна». Тривалий час оркестр здійснював спільні концертні виступи з артистами, які «входять до першого ешелону світової джазової сцени», що передбачає високий рівень виконавської майстерності біг-бенду та володіння стилістикою різних напрямів модерн-джазу. Зокрема, презентація концертної програми, основаної на композиціях латиноамериканського джазу, спільно з відомими майстрами цього стилю співачкою Кім Сандерс, піаністом Фреді Равелем і перкусіоністом та ударником Вальфредо Рейєсом-молодшим [105], потребувала від київського оркестру знання відповідної лексики. Взагалі, колектив позиціює себе як універсальний оркестр, репертуар якого становить інструментальна музика в таких напрямках, як джаз, фанк, ф'южн, латино, джаз-рок, ейсид-джаз, поп-джаз, а також популярна й танцювальна музика в оригінальному аранжуванні. Завдяки такій спрямованості «РадіоБенд» здобув авторитет, визнання та, як наслідок, офіційний статус (Державний академічний оркестр «РадіоБенд Олександра Фокіна»).

Одним з останніх творчих втілень «РадіоБенду» став молодіжний розважальний музичний проект «*Smart Dance Music DJazz*», який представляє собою сплав аранжованого для біг-бендового складу матеріалу з активним залученням сучасних досягнень синтезаторного звука: унікальних тембрів, електронних «лупів», ритмічних програм та DJ-сесій, що, за твердженням О. Фокіна, «нагадує молодіжній аудиторії звичне для неї звучання». Програма пропонується як нон-стоп шоу з найкращих інструментальних і вокальних хітів джазу за стилістикою XXI ст. [240].

Успішні пошуки в галузі створення міксів джазової та сучасної популярної музики в «РадіоБенді» можливі завдяки тому, що колектив складається з професійних джазових музикантів, котрі мають практичний досвід застосування джазової лексики. Так, тромбоніст Олексій Сагітов пройшов виконавську школу в різножанрових колективах Херсона: муніципальному біг-бенді під керівництвом В. В. Шаповаленка (1993–1995 рр.) та філармонічному камерному оркестрі «Лілея» під керівництвом Г. А. Вазіна (1994–1995 рр.), а під час навчання в Донецькій консерваторії ставав лауреатом джазових фестивалів. Випускник Кишинівської консерваторії рубач Ілля Руснак у 1980-х рр. працював у цирковому оркестрі, Молдовському концертному оркестрі

«Норок», «Кишинівському Диксиленді», іспанському концертному оркестрі «Фіністере». Учень В. О. Молоткова гітарист Анатолій Михайлов займався виконавською діяльністю як артист-інструменталіст Київської філармонії, концертмейстер естрадно-симфонічного оркестру Державної телекомпанії України, гітарист оркестру солістів легкої музики творчо-виробничого об'єднання «Музика» тощо [220].

Тривалі джазові виконавські та освітні традиції є запорукою якісного відтворення під час репрезентації різножанрових музичних текстів джазової лексики в біг-бенді Дніпропетровської філармонії, де поряд з досвідченими джазменами працюють молоді, талановиті, освічені музиканти [143].

Дещо інший рівень опрацювання джазової стилістики спостерігається в біг-бендах, які функціонують у периферійних культурних центрах як творчі об'єднання кращих місцевих музикантів. Так, відсутність на музичному відділенні Вінницького коледжу культури і мистецтва імені М. Д. Леонтовича джазового освітнього осередку та в керівника — диригента військових оркестрів — практичного досвіду джазової репрезентації призводять до нівелювання складових джазової лексики у «Вінбенді». Виконавській стилістиці цього колективу притаманні чітке слідування граунд-біту та відсутність у партіях солістів ознак офф-біту і, ширше, свінгу в оркестровій грі. Зокрема, виконання вокалісткою Світланою Рихлюк пісні Френка Сінатри «*I love you baby*» відповідає естрадно-джазовій стилістиці епохи Ф. Сінатри, а не існуючим нині та визнаним у світі джазовим оркестровим обробкам цього тексту. Це ж стосується й акомпанементу «Вінбенду» [58]. Стилістиці оригіналу відповідає і виконання молодією співачкою Еліною Мбані з біг-бендом диско-хіту американської виконавиці Глорії Гейнор «*I Will Survive*» [59].

Певною мірою ознайомлення з джазовими текстами відбувається на відділенні духових і ударних інструментів Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка, де в межах функціонуючого навчального духового оркестру виконуються біг-бендові аранжування відповідним інструментальним складом. Це свідчить про певний рівень осмислення та освоєння джазової лексики випускниками закладу, кращі з яких формують склад біг-бенду духового оркестру «Полтава», створеного досвідченим і авторитетним музикантом (керівник оркестру «Полтава» з 1995 р.) Е. Головашичем. Утім його виконавська практика, як і академічна освіта (закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу тромбона), не пов'язані з джазовою стилістикою, залишають без уваги керівника біг-бенду відповідність відтворюваного тексту джазовій лексиці. Так, джазова композиція Джона Мендела «*The Shadow of*

Your Smile» у виконанні полтавчан звучить майже без свінгу, а солісти (саксофон-альт і труба) грають за фіксованим текстом без офф-біту. Подібне нівелювання джазової стилістики притаманне й відтворенню джазового аранжування класичної пісні-балади Гарольда Арлена «*Over the Rainbow*» (соло на тромбоні Е. Головашич) та пісні Ірвінга Берліна «*Blue Skies*» [37], популярної в джазі завдяки імпровізаціям у версії Елли Фіцджеральд. Певна академічність, навіть скучність, притаманна й поведінці музикантів на сцені, зумовлена, на відміну від розкутості у процесі джазування музикантів, які досконало володіють джазовою лексикою, прагненням правильного та чіткого виконання фіксованого тексту.

Широкий репертуарний спектр притаманний сучасним українським цирковим оркестрам. Їхньою основною функцією є музичний супровід номерів численних гастролюючих циркових програм. У цьому контексті визначаються й головні професійні якості керівника циркового оркестру — створення, як мобільного за складом та професійними якостями музичного колективу, так і репертуару для нього, тобто аранжування музики до циркових номерів. Саме з творчими вподобаннями керівників таких колективів пов'язано формування інструментального складу та репертуару джазового оркестру.

Знаковою У цьому контексті є особистість диригента й композитора Марка Резницького, творча доля якого більше ніж півстоліття пов'язана з оркестром нині Національного цирку України (Київ). Митець був одним з організаторів першого в Україні джазового оркестру «Дніпро», а з 1965 р. став музикантом циркового колективу. З іменами М. Резницького та його попередника на посаді керівника оркестру Київського цирку В. Петруся (1921–1992) пов'язують застосування як базового в українських циркових оркестрах інструментального складу біг-бенду [226, с. 124]. В одному з інтерв'ю М. Резницький відзначав, що вже в 1965 р. у виконуваних цирковим оркестром композиціях були джазові імпровізації. Надалі, як керівник оркестру, митець, створюючи аранжування музичного супроводу циркових номерів, наповнював їх джазовою лексикою [184].

Багатожанровість та комунікативність, з одного боку, вивели джазовий колектив із рангу фонові музики циркового номеру на щабель яскравого дійства, а з іншого — сприяли якісному виконавському рівню завдяки застосуванню таких ознак академічної лексики, як широта та пластичність динамічних градацій, філігранність інструментальної техніки, чіткість ансамблевої гри.

Про прагнення до цілеспрямованої та постійної джазової сценічної практики свідчить і створення на основі музикантів циркового оркестру

(Дмитро Шлелайн, Олександр Дронов, Ірина Резницька та ін.) і провідних джазових виконавців України (Богдан Гуменюк, Ілля Єресько, Олексій Фантаєв та ін.) «Біг-Бенду Резницького», який позиціонує себе як окремий концертний колектив [38].

Значна увага в репертуарі циркових оркестрів України приділяється українській музиці. Так, репертуар біг-бенду Запорізького цирку часів керівництва заслуженого артиста України Станіслава Кравця (1998–2014 рр.) налічував джазові композиції та фантазії на теми українських народних пісень («Гандзя», «Квіти України»), музику українських композиторів (О. Білаша «Журавка», І. Поклада «Дикі гуси» тощо). У репертуарі біг-бенду Харківського цирку, який понад 30 років очолює заслужений артист України Олександр Огурцов, твори колишніх диригентів циркових оркестрів Кривого Рогу та Києва, відповідно, Б. Ляшенка («Українська увертюра», обробка пісні М. Скорика «Намалюй мені ніч») й В. Петруся (обробка української народної пісні «Ніч яка місячна»).

З 2000-х рр. поширюються біг-бенди при відомчих професійних музичних колективах, основним завданням котрих є виконання уставних функцій, пов'язаних зі специфікою військової служби. Військові духові оркестри, штат яких становлять професійні музиканти — військовозобов'язані та вільнонаймані, традиційні для армійського середовища України, утім зростаюча популярність джазу серед молодих музикантів разом з академізацією українського джазового виконавства зумовлює інтенсифікують створення при таких оркестрах біг-бендів. Так, у 2001 р. за ініціативи керівництва Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого (м. Харків) та Служби безпеки України створено духовий оркестр СБУ під орудою талановитого диригента, нині заслуженого артиста України В. Скрипчука. Результатом творчих прагнень керівника і музикантів оркестру стало започаткування у 2003 р. при колективі біг-бенду. Подібний шлях формування пройшли біг-бенди духових оркестрів Національного президентського оркестру (керівник М. Гусак), Полку почесного караулу Президента України (керівник М. Рябоконт), Національної служби з надзвичайних ситуацій України (керівник Р. Симоненко), військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних сил України (керівник В. Проценко), Національного університету цивільної оборони України (керівник Г. Зуб), Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка (керівник Ю. Копач).

Професійний склад таких джазових оркестрів дозволяє за нетривалий термін готувати концертний репертуар та публічно виступати на

високому виконавському рівні. Так, створений у середині 2010-х рр. біг-бенд Полку почесного караулу Президента України, у 2016 р. вперше взявши участь у джазовому фестивалі, «злагоженістю звучання, спокоем і впевненістю на сцені переконав усіх у своєму професіоналізмі» [159]. Для функціонування таких колективів характерна активна концертна діяльність, що зумовлює створення сольних концертних програм. Так, концертна програма біг-бенду Національного президентського оркестру «Джаз експрес – дихай у стилі джаз» анонсується як «подорож стилями та напрямками джазової музики» і складається з найвідоміших композицій С. Нестіко, Р. Вудса, Дж. Стайна, Н. Галлахера, Л. Річі, Г. Гудвіна та ін. [72].

Отже, для сфери професійного біг-бендового виконавства сучасної України притаманна різножанрова спрямованість репертуарної політики. Якщо для біг-бендів – публічних мистецьких колективів, різножанровість зумовлена прагненням до зацікавлення публіки різноманітним популярним репертуаром, то для циркових і відомчих оркестрів – функціональністю репертуару. Для циркових колективів джазова музика є одним з багатьох жанрів, відтворення лексики яких є умовою музичного оформлення циркових номерів (як і наявність у репертуарі популярної музики українських авторів та обробок українських народних музичних текстів є необхідною умовою відтворення національного колориту при оформленні циркового номеру), а для відомчих – репрезентація джазу стає формою професійного вдосконалення в улюбленому жанрі на тлі обов'язкового для виконання уставних функцій репертуару.

Соціально-економічні зрушення, розпочаті після відновлення Україною статусу незалежної держави, спричинили поступове нівелювання певних форм дозвілля, що культивувалися за радянських часів. Це стосується, зокрема, художньої самодіяльності, особливо форм інструментального музикування. Якщо ще в 1990-ті рр. при міських Палацах і Будинках культури, а також студентських клубах у ЗВО не мистецького спрямування, як традиційні, функціонували різноманітні за інструментальним складом музичні колективи, то з 2000-х рр. простежується тенденція зникнення таких форм в аматорському музикуванні. У цьому контексті примітною є доля молодіжного біг-бенду «ВЕТО» (великий естрадно-танцювальний оркестр), створеного в 1991 р. на базі Центру творчості дітей та юнацтва Оболонського району м. Києва беззмінним керівником і диригентом оркестру Миколою Гудимою. За роки існування колектив розвинувся у двоступеневу структуру, яка складалася з молодшої групи «*Little band*» та основного (старшого) біг-бенду, тобто значна кількість учасників основного складу оркестру провела

в колективі багато років, підвищуючи рівень володіння інструментом і набуваючи навичок колективної гри. Окрім того, «ВЕТО» були прихильниками кращої якості художньої самодіяльності: не лише заняття музикою, а й спільне проведення дозвілля сприяли формуванню «передусім дружнього колективу людей різного віку, закоханих в музику і джаз» [55].

Традиційний для біг-бенду інструментальний склад «ВЕТО» визначав репертуар колективу, основу якого становили аранжування джазових стандартів і композицій відомих митців Ф. Уоллера, Д. Еллінгтона, Дж. Ширінга, А. К. Жобіма, Г. Гудвіна та ін. Якісний виконавський рівень оркестру дозволяв здійснювати активну концертну діяльність: біг-бенд неодноразово ставав лауреатом численних фестивально-конкурсних заходів, брав участь у телевізійних передачах «35 хвилин джазу», «Нові імена» тощо. Оркестр виховав не одне покоління талановитих музикантів, які надалі здобули професійну музичну освіту. Утім, академізація джазу в Києві, яка проявляється зокрема у створенні дитячих навчальних закладів, спрямованих на підготовку джазових музикантів (Школа джазового та естрадного мистецтва, джазове відділення Київської дитячої академії мистецтв), та появи молодіжних біг-бендів, орієнтованих на матеріальне самозабезпечення, отже, сформованих не на ідейних засадах художньої самодіяльності (беруть участь усі зацікавлені), а на принципі професійного відбору і, як наслідок, на порядок вищих за рівнем виконавської майстерності, призвела до припинення існування біг-бенду «ВЕТО» після святкування 25-річного ювілею в 2016 р.

Кількість молодих виконавців — студентів і випускників музичних навчальних закладів, котрі бажають займатися творчою самореалізацією, значно перевищує кадрові потреби існуючих державних музичних організацій. Це зумовлює формування творчих об'єднань молодих музикантів-виконавців як альтернативи професійним колективам державного підпорядкування [218, с. 130]. Пошуки приміщення для репетицій приводять такі колективи до оформлення своєї діяльності під егідою культурно-просвітницьких закладів. Зокрема, молодіжний «*Fusion Band*» функціонував при Донецькому обласному Паладі дитячої та юнацької творчості, тобто мав статус самодіяльного колективу. Утім, учасниками оркестру були студенти місцевих навчальних закладів (музичного училища, училища культури, музичної академії та навіть учні музичних шкіл), значна кількість яких — переможці фестивально-конкурсних змагань усеукраїнського й міжнародного рівнів. Очоловав колектив відомий вітчизняний музикант Володимир Шершньов, композиції та аранжування якого складала значну частку репертуару «*Fusion Band*» [246]. Рівень виконавської майстерності колективу та талант

керівника стали запорукою сольних програм донецького біг-бенду: «Джаз-рок-фанк-соул» (2011 р.), де колектив пропонував публіці широкую панораму жанрового розмаїття від джазової класики і джаз-року до фанку, реггей, фьюжн тощо, та «Назад у майбутнє» (2012), яку становили композиції з репертуару культових груп «*Blood Sweat & Tears*», «*Earth Wind & Fire*», «*Chicago*» і визнаних музикантів Ел Джеро, Стіві Вандера, Майкла Френкса [247].

Сублімацією пошуків форм соціалізації молодих професійних музикантів у сучасних соціокультурних умовах є творча діяльність створених протягом останніх п'яти-шести років джазових оркестрів, серед яких київські «*Kiev Big Band*» (керівник трубач — Денніс Аду), «*Big Jump Band*» (керівник — тромбоніст Денис Єфременко) і «*Big band Kharkov*» (керівник — саксофоніст Роман Таран). Колективи об'єднали кращих музикантів Києва та Харкова, а рівень виконавської майстерності дозволяє практично кожному з них виступати в якості соліста. Так, склад «*Kiev Big Band*» виблискує зірками українського джазу: у групі саксофонів виступають відомі не лише участю в різноманітних творчих проєктах, а й створенням особистих А. Менделенко, Д. (Бобін) Александров, В. Павелко; серед трубачів — Д. Аду, в ритм-секції піаніст О. Саранчин, басисти А. Арнаутов і В. Корнієнко, ударник П. Галицький [115]. З колективами на постійній основі співпрацюють талановиті вокалісти (А. Долідзе — «*Big Jump Band*», М. Панасенко — «*Big band Kharkov*», О. Лукачева — «*Kiev Big Band*»), які вже підтвердили своє професійне реноме перемогами у фестивально-конкурсних заходах.

Подібний підхід до формування складу зумовив високий рівень виконавської майстерності біг-бендів вже на початку творчого шляху. Зокрема, «*Big Jump Band*», заснований у 2013 р., за перший рік свого існування «зіграв безліч концертів, налагодив творчі тандеми з видатними вокалістами України та світу» [19], а перші виступи створеного на початку 2012 р. «*Kiev Big Band*» дозволили визнати колектив музичним відкриттям року [151].

Такий професіоналізм інструментального складу означених біг-бендів дозволяє «на сцені музикантам демонструвати вміння виконувати соло імпровізації та майстерність згуртованої колективної гри» [115], а спрямованість на задоволення естетичних потреб широкої публіки зумовлює їхню репертуарну політику. Так, «*Big Jump Band*» репрезентує класичний «хрестоматійний» джаз: композиції «королів свінгу» Б. Гудмена, Артї Шоу, Д. Еллінгтона, К. Бейсі, Вуді Германа, Г. Міллера та вокальні хіти Ф. Сінатри, Діна Мартіна, Н. К. Коула, Е. Фіцджеральд, А. О'Дей та ін., а в анонсах зазначається, що виконувані твори — це

«старий, любимий усіма джаз, котрий можна не лише слухати, а під нього можливо й слід танцювати» [19]. Репертуар «*Kiev Big Band*» складається з композицій К. Бейсі, Т. Джонса, Б. Брукмайєра, Г. Гудвіна та інших трендових опусів [115], на основі яких здійснюється презентація сольних концертних програм. Так, романтична програма «*Love Jazz*» складається з класичних джазових композицій про кохання [151], а програма «Джаз в Дежавю» — з джазових стандартів із мюзиклів [22].

Наведений матеріал засвідчує зростання з початку ХХІ ст. рівня виконавської майстерності біг-бендів України завдяки, передусім створенню освітніх підрозділів, де відбувається підготовка джазових музикантів вищого рівня, що зумовлює активну концертну діяльність таких джазових оркестрів, участь у вітчизняних фестивально-конкурсних заходах та вихід окремих колективів на міжнародний рівень.

Чітко простежується розуміння й ставлення у виконавській творчості українських біг-бендів до музичного тексту як нотного. Це зумовлено тим, що, по-перше, до складу нинішніх джазових оркестрів усіх сфер функціонування входять музиканти — інструменталісти, вокалісти, диригенти, аранжувальники, які здобули чи здобувають професійну музичну освіту, тобто розуміють музичний текст саме як систему чіткої фіксації авторського задуму. По-друге, рівень професійної майстерності біг-бенду, принаймні на пострадянському просторі, традиційно визначається не наявністю оригінального, створеного в конкретному колективі репертуару, а якістю виконання аранжувань провідних митців світового рівня в галузі джазових оркестрів (нині, наприклад, це композиції с. Нестіко, К. Джонса, Г. Гудвіна та ін.). Звичайно, якість виконання зумовлюється відповідністю відтворюваного музичного тексту, порівняно з оригіналом, а основна функція фіксації — надання безпосереднім репрезентантам музичного тексту максимального обсягу фіксованої інформації для адекватного її відтворення в процесі колективної гри.

Джазова лексика провідних українських біг-бендів основана на застосуванні всіх засобів відтворення звука, утім це переважно засоби професійної репрезентації музики, які еволюціювали від складової народної музичної творчості до вдосконалених зразків як академічних репрезентативних норм. У цьому ж контексті опрацювання джазової лексики відбувається на ґрунті також засвоєних у процесі професійної підготовки лексичних ознак академічної музики. Отже, використання в джазі існуючих професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їхнього пристосування до джазової специфіки.

Отже, інтенсифікація джазового оркестрового виконавства в професійній галузі пов'язана, з одного боку, з поширенням біг-бендів як

творчих підрозділів відомчих духових оркестрів, основою складу яких стали молоді професійні музиканти — любителі джазу; з іншого — формуванням, передусім у провідних джазових центрах України — Києві та Харкові, молодіжних біг-бендів як об'єднань освічених музикантів, які прагнуть творчої самореалізації та професійної конкурентоспроможності. Поширення джазових оркестрів у різних сферах музичного життя України стимулювало започаткування фестивалів біг-бендів, у яких беруть участь як навчальні колективи музичних закладів освіти, так і професійні біг-бенди, що, крім набуття концертної виконавської практики, сприяє обміну виконавським досвідом репрезентації джазової музики та творчо-професійному взаємозбагаченню учасників таких форумів.

У сучасному українському оркестровому виконавстві простежується полівекторність втілень джазової музики. Перший вектор — мейнстрім (В. Алексєєв та «*Performance Big Band*», Г. Постой і біг-бенд КНУКіМ тощо) ґрунтується на прагненні широкої популярності, що зумовлює жанрове розширення репертуару, аранжування якого здійснюється із застосуванням джазових норм, утім за принципом «впізнаваності», тобто відповідності стилістичним ознакам оригіналу. Основою другого вектора (М. Михайлов і джазовий оркестр ДДМА, Ю. Ковач і біг-бенди харківських ЗВО, «*Kiev Big Band*» та ін.) є творчість на основі джазових, точніше свінгових норм, що проявляється в: 1) скрупульозному відтворенні фірмових аранжувань; 2) аранжуванні музичних текстів в контексті застосування джазових норм, що призводить до зміни стилістики; 3) застосування джазінгу як суто джазової специфіки опрацювання академічної музики. Характерною ознакою третього вектору («Вінбенд», біг-бенд муніципального оркестру «Полтава» тощо) є відтворення джазових композицій у межах стилістики естрадної музики, яка ґрунтується на поліритмії, але без свінгу, та не передбачає імпровізаційного прочитання тексту. Перший вектор є продовженням традицій, з одного боку, свінгу (і як стилю, і як періоду), з іншого — естрадно-джазового оркестрового виконавства радянського періоду. Другий вектор визначається слідуванням суто свінговим нормам; третій — традиціям естрадної музики.

Полістилістика в самореалізації українських джазових музикантів

Іншою формою репрезентації джазу в Україні є різновиди ансамблів. Одним зі стимулів об'єднання в ансамблевій колективі є прагнення до практичного засвоєння лексичних ознак традиційного джазу. Цей процес здебільшого здійснюється як копіювання популярних джазових текстів із можливими відхиленнями від оригіналу, зумовленими передусім рівнем виконавської майстерності (зокрема володінням джазовою технікою та прийомами гри, імпровізацією) учасників ансамблю. Критерієм оцінки рівня такого колективу є якість відтворення оригінального тексту, що передбачає репетиційний період та певну постійність складу музикантів. Орієнтація на репертуар традиційного джазу зумовлює об'єднання музикантів на основі функціонального принципу ансамблів диксилендового типу. Такі ансамблі можна вважати початковою стадією самоосмислення та самовдосконалення джазового музиканта.

Наступна якісна стадія становлення джазмена пов'язана з прагненням до самовираження в напрямках сучасного джазу. Стимулом для цього є достатній рівень володіння джазовою технікою та прийомами гри, зокрема імпровізацією як основним способом опрацювання джазового тексту. Тут творчий процес відбувається в контексті репрезентації популярних текстів з активним залученням імпровізації, але за принципом «упізнаваності» джерела. Критерієм оцінки рівня такого колективу є виконавська майстерність учасників та якість ансамблевої гри, що також передбачає попередню підготовку постійним складом учасників. Орієнтація на репертуар сучасного джазу зумовлює створення ансамблів як з чітко окресленою ритм-групою, так і за принципом співтворчості солістів (комбо). Такі ансамблі численніші в сучасному українському джазовому виконавстві та належать за своєю спрямованістю, як і попередня категорія, до мейнстріму.

Прагнення до реалізації особистих творчих ідей і задумів слід визначити як третій стимул до ансамблевого музикування, в процесі якого презентуються авторські композиції (ансамблеві проекти як реалізація художнього задуму в авторських композиціях). Особливий акцент у підготовці до публічної реалізації покладається на підбір бендлідером учасників ансамблю як співтворців, і головним критерієм відбору є не стільки рівень виконавської майстерності, скільки спроможність, на думку автора задуму, сприймати та втілювати запропоновану ідею. Ця специфіка зумовлює неактуальність визначеності як кількісного, так і інструментального складу. Такі тимчасові творчі об'єднання можливі лише за умови майстерного володіння інструментом або голосом та

лексикою сучасного джазу як технологічною основою, не лише засвоєної, а й досконально опрацьованої, для публічної реалізації проекту. Саме на цій стадії сучасні українські джазові ансамблі на естетичному рівні поділяються на представників мейнстріму та фрі-джазу або нової імпровізаційної музики. Слід зазначити, що ті ж характеристики, які зумовлюють прагнення митця до реалізації проекту, стимулюють його і до публічного творчого самовираження в якості соліста.

У цьому контексті естетичними ознаками функціонального розподілу форм репрезентації джазу в сучасній українській культурі стали:

- для оркестрового виконавства — збереження і розвиток нормативної системи, сформованої в першій половині ХХ ст.;
- для ансамблевої співтворчості — самоідентифікація в контексті відповідності чи невідповідності сформованим у світовому джазі модерним напрямам;
- для визначення місця та ролі в джазі — самореалізація особистості в різних проявах джазу, доробок якої і становить творчий «портрет» митця.

У цьому контексті розглянемо функціональну специфіку сучасних українських джазових ансамблів. Незначну кількість джазових колективів України становлять диксиленди — музичні колективи, які продовжують традиції новоорлеанського джазу стосовно як інструментарію, так і відповідної джазової лексики. Здебільшого, такі колективи формуються при навчальних закладах як можливість закріплення на практиці засвоєного теоретичного матеріалу (наприклад, «*DixiLand*» криворізького музичного училища, «*No Comments*» донецьких середнього і вищого музичних закладів тощо). Музикування в диксилендовій стилістиці притаманне й периферійним культурним районам України як можливість для професійних освічених музикантів — викладачів музичних шкіл та училищ, де є музичні відділення, задовольняти свої прагнення до виконавської практики.

Так, «*Beregszász Dixieland Band*» (м. Берегове, Закарпатська обл.) складається з освічених музикантів — Янош Шоош (труба), Золтан Форгон (кларнет), Карл Глогер (тромбон), Жолт Кордкавач (туба), Діана Антал (фортепіано), Василь Голговці (банджо), які репрезентують аранжування з репертуару відомих професійних колективів (угорського «Бенко Диксиленду», «Ленінградського Диксиленду» тощо), створюють власні обробки популярних народних і естрадних текстів, дотримуючи основних стильових ознак — характерний ритм «*two beat*» з акцентами на другій і четвертій долях, специфічні засоби звуковидобування (напівприкриті клапани — *half-valve*, «під'їждання») до кон-

кретної висоти звучання — *squeeze* тощо), форма репрезентації (виклад основною мелодією та імпровізація кожного інструмента) [28].

З кінця 1980-х рр. джазові традиції зберігає та відтворює івано-франківський «Станіслав Диксиленд Бенд» (керівник — піаніст і співак Роман Семаньків). За 30-річну історію колективу інструментальний склад завжди залишався незмінним: солюючі інструменти (кларнет, саксофон, труба, тромбон) і ритм-секція (фортепіано, банджо, контрабас/бас-гітара, ударні). Наявність у складі фортепіано зумовлена частими виступами диксиленду, як загалом одного з небагатьох музичних колективів міста, в концертних заходах у приміщенні. Про це свідчить і репертуар ансамблю, де, окрім п'єс традиційного джазу в манері «олд таймерс», «свінгін-діксі» та джазових обробок фольклорних текстів, наявні й сучасні популярні авторські тексти [238].

З кінця 1990-х рр. «яскравою, веселою, живою та артистичною» музикою радує своїх прихильників київський «Діксі Джокер» під керівництвом кларнетиста/саксофоніста Ігоря Чернова в традиційному для вуличних диксилендів інструментальному складі: кларнет/саксофон, труба, тромбон, бас-гелікон, банджо й ударні. Специфіка музичного життя Києва, де репрезентується різножанрова музика в різних формах, зумовлює зосередження «Діксі Джокер» лише на відповідному стилістиці диксиленду репертуарі: джазові стандарти, ритм-н-блюз, пісенні евергріни з репертуару Ф. Сінатри, Е. Фітцджеральд, Л. Армстронга та ін. [96].

Орієнтація на функціональну специфіку ансамблів диксилендово-го типу (солюючі інструменти та ритм-група) притаманна переважній кількості сучасних українських джазових ансамблів. Наприклад, культовий джазовий проект «Схід-Side» за 10 років існування зі зміною музикантів не змінював склад ритм-секції (клавішні, бас-гітара, ударні), а наявність серед солюючих інструментів гітари пов'язана з творчою особистістю Володимира Шабалтаса, після виходу якого з групи у 2005 р. цей інструмент у складі «Схід-Side» не використовувався. Група відомого бас-гітариста Ігоря Закуса «Z-Band» виступає здебільшого як квінтет (духовий інструмент, електро-, і бас-гітара, електроклавішний інструмент, ударні); в інструментальному складі однієї з найяскравіших в Україні джазових груп «Acoustic Quartet» (м. Харків) — труба, фортепіано, бас-гітара й барабани.

Чіткий функціональний розподіл в ансамблях такого типу зумовлює їхню достатньо широку акомпануючу практику. Так звані «stage-band» складаються, окрім ритм-секції, з 1–2 солістів — інструменталістів; в окремих випадках — і вокаліста. Зокрема, в київському пабі

«Бабуїн» з метою музичного оформлення тематичних заходів функціонував *stage-band* у складі відомих джазових виконавців Олексія Германа (труба), Олексія Боголюбова (піаніно), Валентина Корнієнка (контрабас) і Павла Галицького (ударні). У київському арт-клубі «44» джазового караоке «*Jazz Open Mic*» сформовано колектив з таких відомих музикантів, як Артем Менделенко (саксофон), Наталія Лебедева (клавішні), Костянтин Іоненко (бас), Олександр Лебеденко (ударні). Цей же *stage-band* постійно бере участь у київському фестивалі «Джазові вечори пам'яті Володимира Симоненка». «Схід-Side» у повному складі виконував акомпануючу функцію під час першого дитячого джазового фестивалю «Атлант-М», який відбувся в Києві в жовтні 2003 р. [239]. Під час «Джаз Коктебелло»-2011 *stage-band* у складі Н. Лебедева (клавішні), Віктора Павелка (саксофон), Сергія Клюєнка (бас) та П. Галицького (ударні) акомпанував вокалісту групи *De Phazz* Карлу Фрірсону та французькій співачці Малені Маркез під час виконання джазових хітів «*Summertime*», «*Fever*», «*My Funny Valentine*», «*Falling*» [113].

Незначний перелік репрезентантів джазу становлять суто вокальні колективи. Серед них — етно-джаз хор «*FreeVoice*» з Миколаєва, який виконує авторські обробки та композиції керівника Тетяни Алексеевої, та відомий далеко за межами України, створений у 1990-ті рр. вокальний секстет «*ManSound*», популярності якого сприяє різноманітний репертуар, що містить, окрім джазових стандартів, інтерпретації композицій Джорджа Бенсона, Стіві Уандера, *gospel songs*, зроблених із надзвичайним смаком і майстерністю аранжувань популярної сучасної музики, російських і українських народних пісень.

Нині в Україні найпоширеніші камерні комбо, в яких практично всі учасники є солістами. Такі склади доволі різноманітні як за кількістю музикантів, так і за інструментарієм. Так, «*Mark Tokar Trio*» виконує джаз у складі саксофон, контрабас, ударні інструменти, а «*Murenko Fusion band*» — електроклавішний інструмент, бас-гітара й барабани.

Значною мірою довготривалість і специфіка функціонування таких проектів пов'язана з певними етапами творчості окремих музикантів. Зокрема, українські джазмени, з метою здійснення конкретних задумів (презентація авторських композицій або реалізація інших творчих ідей), на певний час створюють творчі об'єднання з іншими музикантами. Так, талановитий український саксофоніст А. Ткачов з метою виконання авторських джазових композицій зібрав «*Anton Tkachov Quintet*», скрипаль Андрій Сачева — «*French Connection Jazz Quartet*», піаніст Роман Арчаков — «*Jazz Do It Project*» тощо. Один з кращих трубачів України і Молдови Євген Дідик з метою реалізації етно-джазового

проекту створив гурт «*Free National Band*», до якого увійшли авторитетні постаті сучасного українського джазового простору: тромбоніст Олексій Сагітов, акордеоніст Марлен Мамутов, віртуозний перкусіоніст та барабанщик Орхан Агабейлі, а також піонер клубного та рейв-руху в Україні *DJ Derbastler*. Відома джазова піаністка й педагог Наталія Лебедева разом з Лаурою Марті, презентуючи авторські композиції в програмі «*Shine*», зібрали проект, до якого увійшли, окрім них, київські джазмени — гітарист Володимир Ліхошва, контрабасист Максим Гладецький та барабанщик Валерій Волков. Одеський композитор і піаніст Олексій Петухов презентує авторські композиції спільно з провідними українськими джазменами К. Іоненком (бас) і О. Фантаєвим (барабани).

Подібна практика традиційна для світового джазового ансамблевого виконавства. У цьому контексті яскравим прикладом є творчість українсько-американського джазмена і продюсера Аркадія (Арк) Овруцького, який після закінчення КМУ імені Р. М. Глієра по класу контрабаса наприкінці 1980-х рр. виїхав на навчання до Росії, а потім — у США. А. Овруцький активно знайомить українського слухача з кращими зразками світового джазу, започаткувавши «Міжнародний джазовий абонемент», у межах якого в Києві виступали лауреати премії «Греммі» саксофоніст Джо Форд і піаніст Ларі Уїлліс, *квартет* американської джазової співачки *Текори Роджерс та ін.*, та «Міжнародну джазову академію», де опанування джазовими нормами відбувається завдяки безпосередньому спілкуванню, майстер-класам і урокам провідних джазменів світу, зокрема таких, як американські барабанщик Дайн Холл та тромбоніст і вокаліст Френк Лейсі [236].

Як джазовий виконавець А. Овруцький часто виступає в Україні з проектами, здебільшого як бендлідер. Так, для запису альбому з особистих джазових композицій «*New Age Project*» (2002 р.) музикант створив проект, де критерієм вибору виконавського складу стала прерогатива не індивідуальних виконавських якостей, а набору інструментів: альт-саксофон, клавішні, бас-гітара, ударні, про що свідчить залучення в концертах цього проекту різних музикантів (альт-саксофон — Денис Швитовий або Олексій Круглов; клавішні — Юрій Погиба або Євген Борець; барабани — Сергій Остроумов або Дмитро Севастьянов) [14], що відповідає пошукам у сфері тембру як однієї з жанрових характеристик нью-ейджу. Запропонований А. Овруцьким у 2010 р. кримській аудиторії міжнародний проект «*Brasil bossa nova quartet*» склали кращі носії бразильської музики: володарі «Греммі» Хеліо Альвес (клавішні), Дудука да Фонсека (барабани) та вокалістка Мауша Аднет, яка працювала

з Антоніу Карлосом Жобіном (1927–1994) останні десять років його життя [15].

У січні 2016 р. *Ark Ovrutski Quintet* у складі, окрім А. Овруцького, саксофоніста Майкла Томаса, тромбоніста Майкла Діза, піаніста Хеліо Алвеса та барабанщика Дудуки Да Фонсека записав альбом «*Intersection*», до якого увійшли три класичні п'єси («*Waltz for Debby*» піаніста Білла Еванса, «*La Mesha*» трубача Кенні Дорема та «*Tom Thumb*» саксофоніста Уейна Шортера) зіграні майже в оригіналі з драйвом і грувом, та авторські композиції учасників проекту як репрезентації джазових стилів від блюзу до латини [179]. Одним з останніх проєктів стала концертна програма «*Let It Snow!*» з відомих різдвяних джазових стандартів і композицій з альбомів А. Овруцького «*Sound of Brazil*» (2010 р.), «44:33» (2014 р.) та «*Intersection*» (2016 р.), яку, разом з контрабасистом, презентували саксофоніст Богдан Гуменюк, клавішник Олексій Петухов та вокалістка Катерина Кравченко [2].

Такий, далеко не повний, огляд дозволяє характеризувати басиста А. Овруцького як універсального джазового репрезентанта, досконале володіння яким джазовою лексикою сприяє ефективній творчій самореалізації в різних стилях модерн-джазу. Джазова стильність проявляється і в поведінці митця. Так, один з інтерв'юерів джазмена, відзначаючи його надлишкове красномовство: «багато своїх думок він витончено ховає під гострими афоризмами, інколи відповідає багатозначними натяками, все це заправляє заразливим сміхом, перетворюючи діалог то в легкий троллінг журналіста, то в миле позерство знавця-інсайдера; іноді він стає серйозним і навіть жорстким», висновує, що завдяки цим якостям А. Овруцькому вдалося досягти успіху на світовій джазовій арені, поки що недосяжного для інших українських музикантів [244].

Завдяки А. Овруцькому українські музиканти мають змогу активніше творчо спілкуватися з провідними джазменами світу. Так, у 2017 р. митець презентував в українських клубах різностилістичну програму «*Winter Farewell*» квінтетом у складі американців — трубача та вокаліста Бенні Бенака III, який на міжнародній джазовій сцені має репутацію різностороннього імпровізатора, в якому поєднуються дивовижна музикальність та чудове володіння джазовою лексикою; одного з найзатребуваніших ударників у світі джазу Брендона Льюїса, та Б. Гуменюка і О. Петухова [92].

Уважаємо, що для характеристики сучасного українського джазу важливі спостереження й умовиводи митця українського походження, який, з одного боку, опрацьовував і осмислював джазову стилістику в найавторитетніших освітніх центрах — «Літній джазовій школі Берклі»,

Нью-йоркській школі легендарного бас-гітариста Джона Патітуччі «*The Collective*», де став стипендіатом та успішно закінчив «*Advanced performance program*», одному з найстаріших навчальних закладів, де активно займаються вивченням джазу — *Rutgers University* (Нью-Джерсі) та *University of Illinois*, де у 2014 р. отримав ступінь доктора музичних мистецтв [13]; з іншого — є активним учасником джазового життя сучасної України. Визначаючи ознаки «справжнього» джазу: свінг, який створює особливе відчуття легкості й польотності (грув), фразування, як стилістична ознака бі-бопу та блюзу, гармонічна мова, як традиційна, так і сучасна, та імпровізація, якої «нині багато, але називати її джазом, мабуть, не треба», А. Овруцький ставить певний діагноз сучасному українському джазу, який, на думку митця, по-перше, в естетичному плані є мистецтвом елітарним («заробляють на джазі не в Україні»), не масовим, зі своєю специфічною «інтелектуальною» публікою; по-друге, це сфера творчої самореалізації професійних музикантів, які майстерно відтворюють музичний текст, утім не застосовують ознаки «справжнього» джазу [15]. Як підсумок, А. Овруцький зазначає, що український джаз перебуває на стадії народження і вже має синдром завищеної самооцінки («У нас ще нікого ніде не визнали, але ми вже говоримо про українську школу джазу») [16]. Це ще раз підкреслює тезу про визначну ролі професійної джазової освіти в Україні, де джазова лексика засвоюється на основі академічних норм відтворення музики як прерогативи в сфері традиційної системи підготовки професійних музикантів.

Стилістична спрямованість українських джазових ансамблів залежить від особистісних уподобань ініціаторів. Так, саксофоніст Юрій Яремчук презентує нову імпровізаційну музику, ставши її прихильником завдяки творчій співпраці з квінтетом О. Нестерова «Група сучасної музики»: Петро Товстуха (фортепіано), Ю. Яремчук (саксофони), Сергій Хмельов (вібрафон), О. Нестеров (бас-гітара), Михайло Антонович (барабани). У 2001 р. вийшов альбом «Дзеркало» (за назвою посвята кінорежисеру А. Тарковському) із записів «Групи сучасної музики» 1989–1990 рр., де вирізнявся «на диво конвенційно-ліричний саксофон». Ю. Яремчук став одним з найдовших постійних музичних партнерів О. Нестерова — в дуеті вони активно працювали з 1993 р. і до кінця 1990-х рр., у спільній грі відточуючи кожен свою естетику, відшукуючи нові тембри, освоюючи різні типи сучасної імпровізації, синтезуючи досвід попередників, то слідуючи схематично наміченим композиційним планам, то віддаючись цілком вільній імпровізації. Зокрема, оригінальним став спільний проект Ю. Яремчука, О. Нестерова,

С. Хмельова та ансамблю автентичного співу «Древо» «Опромінені звуки» (1996). Композиції проекту базувалися на автентичному співі «Древа» та імпровізаціях тріо, заздалегідь розписаних засобами вільної графічної нотації [194].

І нині стилістичними перевагами у виконавській творчості Ю. Яремчука є фрі-джаз, академічний авангард і нова імпровізаційна музика. Його імпровізаційний стиль — самобутній, чистий, насичений і логічний, в якому унікальним чином поєднуються фразування, мелодика й тембр. Джазмен активно виступає в малих ансамблевих формах і соло, демонструючи, зокрема, одночасну гру на двох саксофонах. Естетичною основою його творчості є принцип «Свобода — головна тема музики», що зумовлює творчі взаємовідносини зі сценічними партнерами. Так, проект «*Creative Improvising Trio*»: Ю. Яремчук (саксофони), Сергій Горюнович (фортепіано), Валерій Жилін (Дніпропетровськ) існує з початку 2000-х рр. У 2016 р. Ю. Яремчук презентував свій авторський проект — квіртет у складі: Ю. Яремчук (тенор-саксофон, бас-кларнет), Олексій Наджаров (клавішні), Іраклій Долідзе (контрабас) та Іраклій Санадірадзе (перкусія, барабани), в репертуарі якого композиції Джона Колтрейна та авторська музика Ю. Яремчука [116].

З 1980-х рр. формувалася творча особистість одного з яскравих представників сучасного українського авангардного джазу піаніста С. Горюновича. Вдосконалюючи професійну майстерність в академічних консерваторіях Харкова (композиція) та Мінська (хорове диригування), С. Горюнович як піаніст водночас освоював лексику традиційного джазу, а подальша регентська діяльність і «пасторське служіння» в євангельській протестантській церкві сприяли осмисленню музичної творчості через призму духовності та зацікавленості новою імпровізаційною музикою. На цих духовних засадах з кінця ХХ ст. відбувається подвижницька діяльність С. Горюновича в Кременчуку, де в 1992 р. митець заснував арт-клуб «*Du Talon*», в мистецьких проектах якого популяризується музика різних жанрів, зокрема *avant-garde* та сучасна музична імпровізація [211].

Важливу роль у становленні С. Горюновича — фрі-джазового піаніста відіграла творча співпраця з квіртетом «*AMA-jazz*», який у 1996 р. записав альбом авангардного джазу «*In One Breath*» у складі: Владислав Талубаєв (саксофон, кларнет), Анатолій Тлісов (фортепіано), Олександр Брикінін (електро-бас), В. Жилін (ударні), а через рік С. Горюнович змінив у колективі А. Тлісова. Виступаючи в «*AMA-jazz*», піаніст займався співтворчістю з багатьма відомими джазменами, зокрема саксофоністом Ю. Яремчук, що зумовило створення вищезгаданого «*Creative*

Improvising Trio». Про тривалість творчих стосунків цих музикантів свідчить їхній резонансний виступ у 2009 р. в Полтаві, який викликав неоднозначну реакцію невідповідної для сприйняття сучасної імпровізаційної музики публіки, утім, за визначенням сучасників, сприяв «пробудженню» Полтави у ставленні до авангардної музики [219].

Останнім часом С. Горюнович, який часто виступає соло, достатньо активно співпрацює з джазовими співачками, зокрема імпровізаційним дуєтом з Лаурою Марті в *Unexpected Project*, Гриною Рукавициною в *Sergey Goryunovich Jazz-Quartet*, Наталією Лещенко в проєкті *From the Fire*, Лорою Лайнс у «дивному перформансі» під час XVI Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі» 2017 р. Творчі виступи з такими професійно універсальними співачками сприяють різномановості концертних програм, в яких, окрім нової імпровізаційної музики, звучить звичніший для публіки мейнстрим: джазові стандарти, авторські композиції у форматі *lounge* тощо. Примітним у цьому контексті є згадуваний виступ 2017 р. з Лорою Лайнс. Розпочинала виступ дуєту присвячена Євгену Дергунову *sweet*-джазова композиція «Незнайомка», після якої прозвучала третя частина музичної поеми С. Горюновича «Ступені Бергамського олтарю» в стилі *avant-garde*, а завершувала виступ «спонтанна композиція» «*Devil dance*» як дуєтна фрі-імпровізація. Окрім різноманітних прийомів та засобів, притаманних авангардній музиці (гра на струнах рояля литавровою та барабанною паличками, металевими ключами, імітація голосом шерехів тощо), дуєт створював відповідний настрій і зовнішнім виглядом — музиканти були вдягнені в чорні плащі з капюшонами, а на обличчях були венеціанські маски [207].

Молодше покоління презентантів фрі-джазу представляє Богдан Гуменюк, який у 2006 р. отримав звання «Кращий тенор-саксофоніст» на топовому на той час фестивалі «ДоДж'2006», а у 2009 р. став переможцем конкурсу «Do#Dж Junior». Його тогочасна активність на українському джазовому просторі реалізувалася в проєкті 2010 р. — записаному «Тріо Богдана Гуменюка» альбомі «*Ukrainian Realization*», де центром образного строю шести авторських композицій учасників комбо (3 композиції Б. Гуменюка, 2 — ударника Олега Маркова і 1 — клавішника Іллі Єреська) є темброві властивості органа [44].

Талановитий музикант, вибравши джаз сферою подальшої творчої самореалізації, оволодівав джазовою стилістикою в провідних західних центрах: ступінь магістра здобув в університеті мистецтв Філадельфії (США), а доктора мистецтв — в монреальському університеті Макгілла (Канада) [21]. Тривале перебування за кордоном відзначалося активними

творчими контактами українського саксофоніста з представниками різних джазових напрямів. Так, у 2017 р. в Києві представлено проект «*Gumenyuk Quartet*», в якому, окрім Б. Гуменюка (тенор-саксофон, флейта) та яскравого українського контрабасиста Олександра Ємця, взяли участь грецькі джазмени Дімітріс Клоніс (барабани) і Дімітріс Ангелакіс (вібрафон), а програму становили як авторські композиції, так і грецькі народні мелодії в джазовому імпровізаційному прочитанні [1].

Того ж року записано дебютний для Б. Гуменюка альбом, де музикант виступив у ролі бендлідера. Його презентація відбулася в Києві з молодими українськими виконавцями Юрієм Серединим (фортепіано) і Христиною Кирик (контрабас), Джимом Доксасом (ударні, Канада) [217]. За провідної ролі саксофона акомпануюча функція виконується інструментами ритм-групи (фортепіано, контрабас, ударні), утім кожна партія сприймається як солююча. Першою під час презентації представлено авторську композицію «Спрей Сонг» (фіксований текст). Майже 10-хвилинна фрі-джазова композиція складається з трьох частин:

- вступ-прелюдія, як елегійний споглядальний епізод, що створює атмосферу сприйняття, приводячи слухача до внутрішньої гармонії, і вже на цьому настрої відбувається поступове зростання темпу та посилення ролі поліритмічної складової як введення публіки в основний характер;
- розділ А (виклад тематичного матеріалу та його трансформації у виконанні бендлідера на фоні функціонально визначеної ритм-секції);
- середня частина або розділ В (в емоційному плані та за інструментальним складом — розширений вступ, де поступово актуалізується роль і значення фортепіано до сприйняття його партії як соло);
- розділ А₁ (реприза на основі тематичного матеріалу в алузіях тенор-саксофона).

Як варіант, цю форму можна сприймати двочастинно — АВА₁В₁, утім головна роль партії саксофона як основного смислового центру надає перевагу тричастинності.

Наступна композиція відповідає стилістиці бібопу — віртуозні партії солістів, швидкий темп із грою контрабаса на кожну сильну й слабку долі, відчутність в поліритмії акцентованого граунд-біту, що створює атмосферу пружності й танцювальності. Форма викладу тексту зберігається така сама: вступ, де у виконанні ритм-секції не стільки презентується тема, скільки задається гармонічна послідовність, на яку надалі (розділ А) накладається саксофонова імпровізація, після чого відбувається соло ритм-секції, яке плавно трансформується у фортепіанну ритмічно-

гармонізовану імпровізацію. Потім звучить імпровізація саксофона на фоні контрабаса і ударних, які підтримують постійний метроритм, без участі фортепіано як алузія на стилістику традиційного джазу (тема з почерговими імпровізаціями), що, в свою чергу, залишає відчуття незавершеності композиційної форми (АВА). Поступове долучення до тріо фортепіано приводить до сприйняття музичного тексту в стадії завершення, чому сприяють й постійне нарощування енергетики, різкі виходи за межі гармонії, значна кількість ритмічних перебивок не лише в ударних, а і в контрабаса. Це призводить, з одного боку, до кульмінації всієї композиції, а з іншого — залишає відчуття незавершеності, що логічно зумовлює наступне імпровізаційне соло контрабаса, яке представило тематичний матеріал в інших барвах, надаючи йому утаємниченості з чудовим «присмаком» свінгу, та три брейки ударних, які обрамлялися і преривалася репліками саксофона, після чого виблиснула остаточна і без заперечлива кода. Тобто, тричастинна форма набуває ознак трип'ятичастинності — А (імпровізація саксофона) В (соло ритм-секції + імпровізація фортепіано) А (імпровізація саксофона) С (продовження сольних імпровізацій інструментів ритм-групи — контрабас, ударні) А (саксофон як лідер у спільному звучанні), утім і тут прерогатива саксофона залишає сприйняття на рівні тричастинності, де основою кожної частини є імпровізаційні соло бендлідера.

Розмірковуючи над імпульсами створення композиції, Б. Гуменюк зазначає: «Іноді я пишу композицію, потім придумую назву; іноді була назва і вже під неї писалася музика; іноді є просто ідея, наприклад — ця композиція повинна бути інтенсивною та на 7/4, і на цій основі базується композиція; іноді ти просто чуєш вже з двох нот, яка це буде мелодія і як розвиватиметься музика» [217]. Однак, спонтанність задуму не виключає скрупульозної підготовки до публічної презентації. Так, відповідаючи на запитання про сутність імпровізації, Б. Гуменюк висловлює свою позицію, що для того, щоб у слухачів склалось враження, ніби ця мелодія справді імпровізована і грається вперше, необхідна значна кількість репетицій [44]. Подібний підхід передусім ґрунтується на ставленні до втілення особистих творчих задумів, оскільки, за словами талановитого саксофоніста, він брав участь у проектах авангардного джазу, коли музиканти, не проводячи репетицій, «лише домовлялися між собою, що саме будуть грати» [44].

Слід відзначити, що універсальне володіння джазовою лексикою та стилістикою музикантами, які популяризують у своїй творчості нову імпровізаційну музику, зумовлює їхню участь у проектах, які репрезентують *mainstream*-напрямок як у джазі, так і інших стилів поп-арту. Так,

Б. Гуменюк, між перемогами в донецьких джазових фестивально-конкурсних заходах (2006 та 2009 рр.), виступав у рок-групі «Мед Хедс» та співпрацював зі Святославом Вакарчуком у проекті «Вночі» [45]. У джазових концертних програмах с. Горюновича звучать аранжування джазових стандартів та світ-музики. Цю особливість однодумець С. Горюновича Валерій Жилін пояснює поєднанням різних музичних напрямків — від академічної музики до абсолютного експерименту як естетичної основи фрі-джазу [219]. С. Горюнович конкретизує репрезентативні норми, якими повинен досконало володіти фрі-джазовий імпровізатор: «для того, щоб займатись імпровізаційним джазом, музикант повинен знати класичну музику, джазові стандарти ... слід знати специфіку побудови сольних композицій, обов'язково контрапункт і поліфонію» [207].

Значна кількість молодих українських джазменів репрезентує передусім *mainstream*-джаз. Яскравою фігурою сучасного українського джазу є один з переможців донецького фестивалю «ДоДж'2006» трубач Денніс Аду. Талановитий джазмен, який досконало володіє інструментом, залюбки бере участь у різноманітних творчих проектах. Зокрема, у 2009 р. він долучився до джазового проекту барабанщика групи «Бумбокс» Олександра Люлякіна «*Trip-Hop Shop*», де виступав у класичному джазовому квартеті: духовий (Д. Аду — труба), клавішний (Павло Литвиненко), басовий (Костянтин Іоненко — бас-гітара), ударні (О. Люлякін) інструменти [74]. Відповідними джазовим ансамблевим традиціям були й проекти наступних років: квінтели піаніста Олексія Боголюбова 2011 р. та солістів «*Kiev Big Band*» 2012 р. (саксофон, труба, ритм-секція), «*Z-Band*» І. Закуса в 2013 р. (труба, гітара, ритм-секція). Професійне й творче зростання Д. Аду виходить на новий якісний рівень з 2016 р., коли музикант зібрав квінтет, з яким виступав у Нью-Йорку.

Викладацька діяльність Д. Аду на джазовому відділенні КІМ імені Р. Глієра дозволяє трубачеві експериментувати як солістові з різноманітними інструментальними складами, що є чудовою джазовою практикою для студентів. Зокрема, композиція «*My Shining Hour*» записана в складі розширеного ансамблю диксилендового типу (корнет, саксофони альт і тенор, тромбон, рояль, контрабас, ударні), де, за керівництва корнета, простежується функціональний розподіл на ритм-, та брас- (2 саксофони, тромбон) секції. Утім, функціональна традиційність складу не завадила сучасній вільній імпровізації у виконанні Д. Аду та загальній ф'южн-джазовій спрямованості композиції [70].

Для певної кількості українських музикантів їхня універсальність зумовлює творчу самореалізацію як у різних стилях джазу, так і

у «форматній» поп-музиці. Зокрема, на межі тисячоліть одним з тих, хто сприяв розвиткові вітчизняного джазу, був гітарист, композитор і аранжувальник Володимир Шабалтас (1970–2010). У 1999 р. він закінчив Харківський інститут мистецтв, вже на той час здобувши імідж одного з кращих джазових гітаристів України. З 1998 р. майстерність В. Шабалтаса привертає увагу джазової критики, яка визнавала музиканта кращим гітаристом українського джазу. Значний період об'єднує творчість гітариста з одним з кращих українських джазових проєктів «*Special Message*», який концертував у 1996–1997 рр. у Німеччині, а надалі його перейменовано на «Схід-Side». Активна творча діяльність колективу припадає на 2000-ні рр., коли записано кілька музичних альбомів. Зокрема, у 2004 р. «Схід-Side» у співтворчості з відомим харківським хіп-хоп-гуртом «Танок На Майдані Конго» випустив альбом «*Jazzy*», що висвітлює інший вектор стилістичної спрямованості проєкту — мейнстримовий, оскільки композиції альбому відповідають пряму «*acid jazz*», або ню-джаз як гібрид із сучасними форматними жанрами фанк, соул, хіп-хоп тощо.

Некомерційність джазу стала однією з основних причин переходу В. Шабалтаса у 2005 р. в поп-проєкт К. Меладзе «ВІА Гра». Утім джаз залишався основним творчим кредо музиканта: у 2005 р. «Схід-Side» у складі Дмитро «Бобін» Александров (саксофон-тенор), В. Шабалтас (гітара), Ілля Єресько (клавішні), Валентин Корнієнко (бас), Олександр Лебеденко (ударні) записав альбом «*Brand New*» з авторських композицій В. Шабалтаса, виконаних у стилі акустичного фрі-джазу. Рецензент так характеризував запис: «незалежно від особистих переваг кожний визнає, що цей альбом дійсно високоякісний, високопрофесійний. Про музику такого рівня вже не можна казати, що вона, наприклад, українська. Вона вже не належить якійсь конкретній території, країні — вона належить світу. Її не має меж — лише свою якість. Власне, *new brand*» [11]. Наступного року цим же складом записано альбом «*SkhidSideMen*», про який самі музиканти зазначали, що «світ побачив чистий джаз» [12].

У 2008 р. В. Шабалтас разом з іншими провідними джазовими музикантами України І. Закусом (бас-гітара), Д. «Бобіним» Александровим (саксофон), Д. Аду (труба), О. Лебеденком (ударні) об'єднався в проєкт «*VSH-Ensemble*» та записав альбом «*Acid Menu*» (вийшов у аудіо-, і відеоверсіях), до якого увійшли сім особистих композицій В. Шабалтаса. Останнім записом В. Шабалтаса став альбом «*Missing Person*», до якого увійшли його авторські композиції, зіграні разом з І. Закусом (акустичний бас), Б. Гуменюком (саксофон) і П. Галицьким (ударні). Незважаючи на нетривалий творчий шлях, В. Шабалтас залишив поміт-

ний пласт мистецьких досягнень, які становлять яскраву сторінку сучасного вітчизняного джазу.

Подібна спрямованість притаманна творчості одного з кращих сучасних українських джазових контрабасистів Дениса Дудка. Як репрезентант джазу, він досконало володіє сучасною лексикою, яскравим прикладом чого є один з останніх проєктів контрабасиста — авторська програма «*Sugar Free Jazz*» у співтворчості з саксофоністами Дм. Александровим і Гр. Паршиним, трубачем Д. Аду, тромбоністом Олександром Чаркіним і ударником Тісом Гібсоном Родрігесом. З іншого боку, він є бас-гітаристом топової української групи «Океан Ельзи»; брав участь у гібридному проєкті Святослава Вакарчука «Вночі», де, окрім Д. Дудка, були задіяні провідні джазові музиканти сучасної України — Олексій Саранчин (фортепіано) та Б. Гуменюк (саксофон). Останній охарактеризував проєкт як «один з найкращих українських не масових, проте й не андеграундних концертів» [44].

Інструменталісти, об'єднуючись в ансамблевій формі, традиційно співпрацюють з джазовими співаками. Наприклад, із «*Z-Band*» часто виступає Лаура Марті, з «*Lutsk Jazz Friends*» — Аліна Багінська; фолк-джаз група «*DomRa*» єдиного в Україні джазового домриста Віктора Соломіна презентує молоді талановиті вокалістку Анастасію Дружок. Результатом співтворчості одного з найяскравіших джазових колективів України «*Acoustic Quartet*» і Анни Чайковської став альбом «Кросна», в основу якого лягли обрядові веснянки, колядки, дохристиянські пісні-співи. Нарешті, до постійного складу львівської етно-джазової групи «*ShockolaD*» входить співачка Іванка Червінська.

Визначною особистістю жіночого джазового вокалу була одеситка Тетяна Боева (1951–2012), яка займалася професійною діяльністю в різні періоди становлення українського джазу. Вона ще належить до когорти джазменів-аматорів, які засвоювали джазову лексику, слухаючи та копіюючи її носіїв — легенд американського джазу. З 1968 р. Т. Боева набувала виконавської практики в ресторанных музичних колективах, а в 1970-х рр., завдяки своїм здібностям, співала в оркестрі Олега Лундстрьома, московському Мюзик-холі, Одеському молодіжному естрадному ансамблі під керівництвом В. Наумова, вдосконалюючи виконавську майстерність не лише в джазі, а й у різних напрямках тогочасної естрадної музики. У наступні десятиліття співачка брала активну участь у джазовому житті, виступаючи на джазових фестивалях пострадянського простору, різних концертних заходах. Зокрема, в 1999 р. мисткиня брала участь у «Днях культури України у Франції».

Олексій Коган, якому спів Т. Боевої нагадує негритянську культуру, вважає її втіленням джазового співу в Україні. Від Т. Боевої, яку називають

вали «чорним голосом з білою душею», що відома російська джазова співачка Лариса Доліна засвоїла норми традиційного джазового вокалу: техніку взяття блюзових нот, специфіку джазового дихання й пауз [46]. Досконале володіння джазовим виконавським арсеналом сприяло якісному опрацюванню лексики інших стилів поп-арту (Т. Боева повторювала учням: «Хто вміє співати джаз, той вміє співати все»), а потім і їхньому оджазуванню [87]. Так, основу репертуару Т. Боевої становили джазові стандарти як школа традиційного джазового вокалу; утім були широко представлені джазові версії композицій *Gino Vannelli*, *Stevie Wonder*, «Beatles» (нагороджена особистою премією Пола МакКартні за краще виконання пісні «Yesterday»), народних пісень. О. Коган зазначав, що, за арсеналом вокальної лексики, виконання Т. Боевої було «не просто джазовим співом, а гарним сучасним міксом якісної поп-музики» [46].

Іншою одеською джазовою вокалісткою, яка відіграє помітну роль у сучасному українському джазі, є Тамара Лукашева — двократний лауреат конкурсу «До#Дж». Після закінчення Одеського музичного училища як джазова вокалістка, Т. Лукашева продовжила професійне вдосконалення в німецькому Кельні. Вона бере активну участь в ансамблевому джазовому виконавстві, презентуючи особисті композиції, репрезентуючи джазову класику. Так, на Вечорах пам'яті Володимира Симоненка (2009 р.) співачка презентувала свої композиції «Навесні» та «В дорозі» у співвиконанні з інструментальним тріо в складі піаніста О. Петухова, басиста Костянтина Іоненка та ударника А. Фантаєва. На Джаз Коктебелі 2011 р. співачка виступала в дуєті з одеською піаністкою Роксаною Смирноюю, а у 2016 р. презентувала авторську концертну програму «Кіномузика Юрія Кузнецова». Найпопулярніші джазові композиції засновника «Odessa Jazz Fest», зокрема такі як «Вальс П'єро» та «Місяць ясний», Т. Лукашева виконувала в супроводі симфонічного оркестру під керівництвом Ігоря Шаврука.

Імпровізаторський талант української співачки яскраво проявляється і в джазовій обробці народнопісенних текстів, специфіку опрацювання яких можна помітити на прикладі презентації обробки української народної пісні «Марися» в програмі «*Jazz Kolo*» (2016) [75]. Так, вступом до теми є синкопований чотиритактовий хорус Т. Лукашевої, який сприймається як голосове наслідування малого барабану та хету, з подальшим долученням акомпануючої групи (клавішні — Н. Лебедева, бас-гітара — І. Закус, ударна установка — О. Фантаєв) та корнету і труби, на яких одночасно грав, приєднуючись до створюваної поліритмічної основи композиції, німецький музикант Матіас Шріфль. Презентація

теми пісні здійснюється співачкою вже як імпровізація — алюзія на оригінальну мелодію з незмінним літературним текстом, утім із застосуванням суто джазових норм: яскраво виражений офф-біт, *sgueeze* як ознака традиційного джазу, емоційність виконання, зокрема підвищена роль рухів рук, тіла, «підтанцювання» тощо. Основна тема переходить у вокальну імпровізацію, імітуючу специфіку спочатку джазової труби, потім — гітари і знову — інструментів ударної установки, саксофона, труби, перегукуючись з Матіасом Шріфлем. Завершується композиція трьома тематичними хорусами за керівства вокалу в поступовому зменшенні гучності звучання. Тобто, Т. Лукашева в процесі опрацювання народнопісенних текстів, з одного боку, використовує традиційний принцип «тема з імпровізаціями», з іншого — наслідує специфіку одного з різновидів джазового вокалізу — скету, формування якого пов'язують з ім'ям Л. Армстронга.

У 2016 р. співачка відзначила свою професійну самореалізацію, презентувавши авторський альбом «*Patchwork of time*», записаний проектом «*Tamara Lukasheva Quartet*», де Т. Лукашева джазувала разом із німецькими музикантами: Себастьяном Скобелем (фортепіано), Якобом Кюнemannом (контрабас), Домініком Маніком (барабани). Альбом становлять авторські композиції, наповнені елементами традиційного і сучасного джазу, та обробки українських народних пісень, де тема сприймається імпровізатором як джазовий стандарт [242].

Взагалі, опрацювання фольклорного матеріалу посідає значне місце в творчості українських джазових співаків. Так, перший авторський альбом джазової співачки, композитора й педагога Юлії Роми «*Heart beat*», записаний у 2006 р. з групою «*Night Groove*» у складі Н. Лебедева (рояль), Олександр Павлов (гітара), І. Закус (бас), О. Фантаєв (ударні інструменти), хоча і англомовний, проте насичений українським мелодизмом. У 2011 р. Ю. Рома записала свій другий, але вже україномовний альбом «*Цвіт*». Співачка не звертається до оригінальних фольклорних текстів, утім такі композиції альбому, як «*Цвіт*», «*Зозуленька*», «*Річенька*», «*Не болить*», «*З часом*», ґрунтуються на інтонаціях української народної пісенності в поєднанні з елементами *soul*, *world-music*, ритмікою джаз-латино, що дозволяє характеризувати стилістику альбому як ф'южн-джаз. Успіхові альбому та його визнанню як свідчення народження українського джазу [190] сприяли високий професіоналізм (володіння універсальним технічно-виражальним арсеналом, якісне інтонування, широкий діапазон, осмислення джазової лексики завдяки педагогічній діяльності) Юлії Роми та запрошених нею для реалізації проекту музикантів «*Night Groove*».

Учасниця численних джазових фестивалів, переможниця всеукраїнських і міжнародних конкурсів композиторів Лаура Марті, окрім презентації програм, основаних на відтворенні латиноамериканського джазу: «*Samba Project*», в межах якого представлена бразильська музика (Лаура Марті разом із Н. Лебедевою – рояль, І. Закусом – бас-гітара та О. Лебеденком – ударні інструменти), і «*New Brazilian Project*», виконана складом «*Laura Marti Quartet*» (Лаура Марті разом із Н. Лебедевою – рояль, А. Арнаутов – бас-гітара та О. Фантаєва – ударні інструменти), є організатором етноджазових проєктів «*Krunk*» (2011) та «*Chanapar*» (2014), в яких, окрім неї, беруть участь відомі українські джазові музиканти Віктор Павелко (саксофон), Олександр Телепнев (труба), Н. Лебедева (рояль), К. Іоненко (бас), О. Фантаєв (ударні інструменти), Армен Костандян (дудук, зурна, перкусія), та). Проєктам властиве оджазування вірменських фольклорних текстів, оспівування вірменських пісень Комітаса, Саята Нови та ін. [152].

Олексій Коган у 2007 р. характеризував національний український джаз як такий, що є в «зародковому стані» [8]. Утім за останні роки українськими джазменами реалізована значна кількість цікавих проєктів, що свідчить про формування вітчизняного етноджазового напрямку. Сучасні українські музиканти активно використовують у своїй творчості національний фольклор, багатий на різноманітні пісенні й танцювальні тексти. Окрім того, за світовою традицією, українські джазмени опрацьовують не лише локальні, а й слов'янські, балканські, орієнтальні, латиноамериканські елементи.

Серед вітчизняних митців, які оджазують фольклорний матеріал різних народів, передусім слід назвати легендарних гітариста Енвера Ізмайлова та піаніста Усеїна Бекірова. Кримськотатарські коріння і використання національних татарських, узбецьких, болгарських танцювально-пісенних джерел, поєднання класики та всіх течій новітнього джазу визначає самобутність яскравого виконавського стилю Енвера Ізмайлова. Його етноджаз – це поєднання східного й південнослов'янського фольклору з джаз-роковими ритмоформулами. Ініціатор оригінальних джазових проєктів з яскравим авторським репертуаром «*Freenationale-бэнд*», «*Etnovation*», «*Бекіров-бэнд*», Тріо Усеїна Бекірова & mdash У. Бекіров вважається одним з кращих джазових піаністів української сцени, в чиїх композиціях звучать мелодії кримських татар, український, азербайджанський, вірменський, молдавський, балканський фольклор.

З 2000-х рр. в українському етноджазі активно застосовується народний інструментарій. Передусім це стосується традиційних народних

духових інструментів. Так, у джазових проектах бере участь заслужений артист України, виконавець на старовинних народних інструментах (теленка, дрімба, флюяра, флейта Пана, зозулька, коза, дводенцівка, колісна ліра тощо) Мирон Блощичак. Так, у 2007 р. у співтворчості з І. Закусом (бас), Дм. Александровим (саксофон-тенор), Д. Аду (труба), О. Павловим (гітара), Р. Івановим (клавішні) та О. Лебеденком (ударні) М. Блощичак брав участь у записі диску «Ігор Закус, Z-Band. Коломийки live», куди увійшли авторські обробки популярних українських народних мелодій «Ой, чий то кінь стоїть», «Чом ти не прийшов», «Била мене мати» тощо.

У проєкті «Etnovation» У. Бекірова, в якому презентовані оджазовані українські, сербські, татарські, вірменські етнічні мелодії та авторські композиції сучасного авангардного напрямку, задіяні Армен Костандян (дудук, зурна) та Максим Попічук (українські народні духові інструменти). У більшості випадків обмеженість технічних можливостей традиційних народних інструментів зумовлює їхнє застосування в ансамблевому джазі як колористичної національної ознаки. Яскравим прикладом цього є роль дудука (А. Костандян) в етноджазовому проєкті Лаури Марті «*Krunk*» (2011).

Водночас М. Попічук реалізував своє віртуозне володіння флейтою Пана в джазовому проєкті «*Breath Band*». Використовуючи флейту Пана як солюючий інструмент в ансамблі з кларнетом, роялем та контрабасом, М. Попічук створив програму «*Speaking of jazz...*» (2011 р.), основу на імпровізації в межах софт-джазу відомих евергрінів: «*Mack the knife*», «*Autumn leaves*», «*Moon river*», «*Go down, Moses*», «*Hello, Dolly!*», «*Basin street blues*», «*Summertime*», «*Tenderly*» тощо.

Специфіка культурної політики радянського періоду (1920-ті — 1980-ті рр.) стимулювала формування унікального для світового мистецтва явища — академічного народно-інструментального виконавства, в межах якого вдосконалювався традиційний народний інструментарій. Крайні виконавці на цих інструментах нині творчо реалізують себе в різних музичних течіях, зокрема в джазі.

Так, досконале володіння бандурою дозволяє охоплювати у своїй творчості широкий стилістичний спектр Народному артисту України Роману Гриньківу. Ще в 1999 р. він брав участь у записі альбому відомої американської зірки джазової гітари Ел Ді Меоли «*Winter Nights*», до якого увійшли й авторські композиції р. Гриньківа «*Winterlude No. 2*» та «*Winterlude No. 3*».

Безпосереднє спілкування під час роботи над альбомом з видатним джазменом суттєво вплинуло на творче кредо українського митця.

Зокрема, нині Р. Гриньків позиціює себе як прихильник модерного джазу, характеризуючи власну музику як просторову та інтелектуальну [80]. У 2000-х рр. Р. Гриньків брав участь у етноджазовому проєкті Енвера Ізмайлова та проєкті відомого прихильника сучасного експериментального джазу Анатолія Алексаняна «*Jazz Impression*».

Якщо для Р. Гриньківа більше властиве втілення джазової стилістики в ансамблевому виконавстві, то соліст медіа-проєкту «Європейський джазовий оркестр» (2012 р.) Григорій Матвіїв частіше виступає соло, презентуючи авторську, зокрема джазову музику. Серед перемог Г. Матвіїва на понад 30 міжнародних фестивально-конкурсних заходах — визнання на X Всеукраїнському конкурсі джазових виконавців (Донецьк, 2008 р.) та I Міжнародному джазовому фестивалі «*Alfa Jazz Fest*» (Львів, 2011 р.). Утім, нині бандурист відмовляється від виступів на великих *open air* форумах. Це зумовлено осмисленням камерного формату бандури. Розповідаючи про свої виступи в Європі (Польща, Німеччина, Франція), Г. Матвіїв зазначає: «Я грав свою авторську музику; в храмах, скажімо, — більш ліричну, імпресіоністичну, а в будинках культури — джаз, блюз» [91]. Музикант записав три альбоми, де наявні і джазові інтенції бандуриста. Так, у першому («*Exit*», 2007 р.) та другому («*On The Edge*», 2009 р.) альбомах музиканта певне місце посідають імпровізації на народні теми, а на останню композицію третього альбому митця («*New View*», 2012 р.) «*Wild West Jazz*» знятий перший в історії кліп на інструментальну композицію для бандури соло.

Унікальним поки що явищем у джазовій музиці є чотириструнна домра, а її культивування в джазі пов'язано з академічним за освітою музикантом, випускником Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1989 р.) Віктором Соломінім. Пройшовши тривалий творчий шлях як організатор і виконавець народно-інструментальних колективів (зокрема протягом 1989–1992 рр. В. Соломін був солістом Державного академічного ансамблю народних інструментів «Росія» під керівництвом Людмили Зікіної), з 2000-х рр. домрист освоював джазову стилістику.

Зокрема, В. Соломін — ініціатор джазових проєктів «*Solominband*» і «ДомРа». Ф'южн-колектив «*Solominband*» виник у 2004 р. у складі: домра (В. Соломін), фортепіано (О. Боголюбов), бас-гітара (К. Іоненко), барабани (О. Фантаєв). Серед найпомітніших проєктів квартету: «Татарський стан» — етноджазова програма, основана на обробках татарських народних мелодій; «Дош» (композиції на теми британського мультиінструменталіста, співака й автора пісень Стінга) та «Велика джазова програма», до якої увійшли відомі джазові шедеври та авторські

композиції учасників колективу. Наступний проект — етноф'южн група «ДомРа» з'явився у 2009 р. та представляє собою розширення існуючого інструментального квартету завдяки задіянню етновокалу (Анастасія Друзюк). У музиці «ДомРи» поєднуються автентичні наспіви, записані професійним фольклористом А. Друзюк, з джазовими гармоніями та сучасними ритмами [40].

Одним із яскравих пропагандистів етноджазу є відомий український джазовий бас-гітарист, автор п'яти сольних альбомів, продюсер Ігор Закус. У 2007 р. він заснував проект «*Jazz Kolo*», який представляє собою цикл концертів і телевізійних програм українських джазових виконавців, записаних наживо й виданих на DVD-дисках як відеOVERSII [104]. І. Закус досконало володіє сучасною джазовою лексикою, само-реалізуючись як виконавець у стилі *smooth*-джаз, який представляє собою гібрид ритм-енд-блюзу, фанку, рок-, і поп-музики. Універсальність бас-гітариста сприяла його творчій співпраці з зірками української естради та шоу-бізнесу Таїсією Повалій, Іриною Білик, гуртом ВІА Гра. Як інструменталіст І. Закус є постійним учасником концертів «*Jazz Kolo*», програми яких на початковому етапі проекту формувалися за принципом хронології джазових стилів — від блюзу до ф'южн, ейсід-джазу тощо. Переконавання джазмена в тому, що лише джазове опрацювання етнічної музики, яка відрізняє національні культури, сприятиме визнанню українського джазу на світовому рівні [114], втілилося в його безпосередній участі в етноджазових проектах Ю. Роми, Лаури Марті, Т. Лукашевої та ін., і мистецьких здобутках у межах «*Jazz Kolo*». Так, у 2007 р. у співтворчості з Дм. Александровим (саксофон-тенор), Д. Аду (труба), О. Павловим (гітара), М. Блощичаком (українські народні духові інструменти), Р. Івановим (клавішні) та О. Лебеденком (ударні) записано диск «Ігор Закус, Z-Band. Коломийки live» авторських обробок народнопісенного матеріалу. За основу обробок широковідомих українських народних мелодій взята традиційна джазова форма «тема з імпровізаціями», в яких задіяна різностильова лексика. Етноджазова спрямованість притаманна й наступним альбомам І. Закуса «Коломийки» (2008) та «Українська басова Пісня».

Елітною формою репрезентації в українському джазі є сольне виконавство. Найавторитетніший представник сольного джазу — гітарист і композитор, народний артист України Енвер Ізмайлов. Розпочавши творчу діяльність у 1970-х рр., він продовжує репрезентувати свій самотній виконавський почерк, узагальнюючи основні тенденції сучасних напрямів інструментального джазу. Універсальність його виконавського стилю перебуває в площині музично-жанрового, технічного та мис-

тецького синтезу загалом. Кримськотатарське коріння і використання національних татарських, узбецьких, болгарських танцювально-пісенних джерел, поєднання класики та всіх течій новітнього джазу (зокрема фолк-джазу) визначає самобутність яскравого виконавського стилю гітариста.

Активна практика сольних виступів зумовила пошуки шляхів сценічного самовираження, що значною мірою визначило виконавський стиль Е. Ізмайлова. Так, за твердженням митця, одним зі стимулів опрацювання техніки дворучного тепшінгу стала складність пошуку висококласних музикантів до акомпануючого складу. Сучасній творчості Е. Ізмайлова притаманне використання технічних засобів обробки музики, зокрема гітарних процесорів «*Roland VG-88*» та «*LoopStation*», які дозволяють записувати під час виступу окремі фрази, риффи, твори та обігравати їх. Значну увагу митець приділяє поєднанню в процесі імпровізації українського фольклору з кримсько-татарською музикою, в контексті чого гітарист співпрацював з виконавцем на народних духових інструментах М. Блощичаком, бандуристом Р. Гриньківим. Універсальне володіння виконавською стилістикою змушує публіцистів переосмислювати характеристику сучасної творчості Е. Ізмайлова, оскільки визначення його як репрезентанта джазової або етнічної музики обмежує сприйняття творчої індивідуальності митця [146].

Взагалі, сольне виконавство в українському джазі потребує від музиканта універсального володіння нормами різних репрезентативних систем. Як відзначають критики, у творчості піаніста Олександра Саратського поєднуються традиції академічної музики, джазу та українського фольклору. Такий стилістичний універсалізм зумовлений специфікою професійного становлення музиканта — знавця і репрезентанта, за освітою, академічної нормативної системи (закінчив теоретичні факультети КМУ імені Р. М. Глієра та Ленінградської консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова). Утім і в період навчання, і надалі О. Саратський засвоював виконавську специфіку, працюючи в 1980–1990-х рр. спочатку клавішником, потім керівником у професійних ВІА — «Товтри» Хмельницької філармонії та рок-групи «XX век». У 1995 р. він започаткував джазовий проект «Два плюс...», інструментальний склад якого відповідав стилістиці диксиленду (солююча група — саксофон, труба, тромбон; ритм-секція — фортепіано, контрабас, ударні), а в колективі в різні роки виступали провідні особистості українського джазу, як вже історичні постаті (В. Колесников / труба, В. Молотков / гітара), так і сучасники: М. Гладецький та С. Макаров (контрабас), О. Рукомойников, А. Менделенко і Дм. Александров (сак-

софон), В. Балаян (ударні) та ін. Окрім джазової музики, репертуар колективу становили аранжування популярних піснених текстів, що зумовлює співпрацю з «Два плюс...» як джазових (Олексій Тузов, Лана Меркулова, Лілія Гревцова, Наталія Гура), так і поп-співачок (Світлана Лобода), та затребуваність колективу в шоу-програмах, на корпоративних вечірках, банкетах [191].

Як джазовий піаніст О. Саратський виступає в різних ансамблевих проєктах, одним з останніх серед яких стала концертна програма 2017 р. «Київ — Нью-Йорк», під час якої квіртет у складі американського саксофоніста Аркадія Кофмана та українських музикантів (О. Саратський — фортепіано, Валентин Корнієнко — контрабас, Сергій Юзвік — ударні) виконував у першому відділенні джазові обробки відомих українських народних пісень, а в другому — американські джазові стандарти [5].

Найяскравіше творче кредо О. Саратського проявляється в сольній сфері. Так, на початку 2015 р. музикант презентував концертну програму під назвою «Джазовий клавір», розширюючи назву до «Джазово Налаштований Клавір» (ДНК) як алюзія на «Добре Темперований Клавір» (ДТК) Й. С. Баха. Алюзії, зокрема, реалізувалися в авторських Прелюдіях, Сонаті (соло) та Квінтеті для фортепіано і струнно-смичкового квіртету (1-а і 2-а скрипки, альт, віолончель). Як Прелюдії, де на основі джазової лексики автор пропонував свої враження від барокової поліфонії, так і Соната та Квінтет, де «вгадуються» стилістичні ознаки музичної класики, належать до джазінг-стилізацій, у яких відсутня цитата, а матеріалом є уявлення джазмена про стиль автора або епохи (стильове оджазування) [65, с. 14].

Друге відділення концерту пройшло під егідою «етноджазу» або «джаз-фольку», оскільки О. Саратський виконував джазові обробки народних пісень (українських та інших) [93]. Оджазування народної музики є, з одного боку, визначальною особливістю творчого стилю О. Саратського (цьому напряму присвячений альбом митця «Цвіте терен», презентований у 2009 р.), з іншого — відповідає найчастіше застосовуваній, і не лише в українському виконавстві, джазінг-імпровізації «на тему» (цей різновид опрацювання музичного тексту О. Воропаєва співвідносить лише з академічним матеріалом [65, с. 14], утім він безсумнівно може бути екстрапольований і на фольклорні зразки).

Основою для аналізу передусім американської джазової практики У. Сарджент визначив естетичною ознакою джазу те, що цей різновид безпосередньої творчості потребує від слухача не спостереження чи схвалення, а участі, тобто — специфічної комунікації [231, с. 212]. З цим погоджуються і українські дослідники, наголошуючи на притаманності

українській джазовій практиці другої половини ХХ ст. принципу неформального спілкування зі слухачами [222, с. 36; 239]. Утім нині ця естетична ознака характерна ситуації, коли джазова репрезентація відбувається в неакадемічній сфері. Яскравим прикладом є проект відомого українського популяризатора джазу Олексія Когана «Тема з варіаціями. Live», який являє собою цикл регулярних клубних джазових концертів. Такі ознаки, як відмова від розважально-прикладних функцій та орієнтація на серйозну джазову музику, що відповідає тлумаченню поняття «концертний джаз» [134, с. 366], притаманні проекту українського бас-гітариста І. Закуса «Джаз коло», у програмах котрого репрезентація джазових композицій відбувається у формі концертів з традиційною для таких заходів дистанційністю між музикантами й публікою. У цьому контексті нинішню ситуацію з джазовою естетикою в Україні можна охарактеризувати як період самоідентифікації українського джазу, якому притаманне, з одного боку, прагнення митців, для котрих музична діяльність є професією, до матеріального самозабезпечення як стимулу до репрезентативної активності в розважальних закладах; з іншого — створення виступами на класичній концертній естраді підґрунтя для визнання джазу як високохудожнього різновиду мистецтва, спроможного виконувати виховну функцію, а отже, і бути рівноправною складовою професійного музичного мистецтва академічного рівня.

Представлена панорама свідчить про поширеність у сучасному українському музичному просторі різноманітних форм репрезентації джазу. Якщо оркестрові форми, які функціонують здебільшого при навчальних і мистецьких осередках, характеризуються тривалістю творчої діяльності в одному складі музикантів, то специфіка ансамблевих форм українського джазу полягає в плинності музичних об'єднань, яка зумовлена, як і джазова імпровізація, творчим прагненням до постійного оновлення в музиці та в спільному музикуванні.

На відміну від сфери колективного виконавства, де стилістичною основою вважається свінгова лексика, у професійному самоосмисленні молодих українських джазменів акцентується на засвоєнні репрезентативних норм модерн-джазу. Так, молода контрабасистка, студентка або випускниця джазового відділення КІМ імені Р. М. Глієра Христина Кирик вважає бібоп традицією, яку слід досконально опанувати для подальшої успішної самореалізації в джазі [217].

Отже, простежується певна дуалістичність опрацювання джазової системи репрезентативних норм в українському сучасному виконавстві. Під час навчання, набуваючи передусім колективної (біг-бендової) практики, молоді музиканти засвоюють лексику традиційного джазу, а

прагнення подальшої самореалізації у сфері ансамблевого виконавства зумовлює те, що стилістичною основою джазовості стає лексика модерн-джазу та, загалом, сучасної імпровізаційної музики.

Стимулами до об'єднання в ансамблі є: а) засвоєння лексичних ознак традиційного джазу (ансамблі дискілендового типу з традиційним джазовим репертуаром), б) прагнення самовираження в напрямках модерн-джазу як констатація досягнення певного рівня професійної майстерності (дискіленди та комбо, основою репертуару яких є кавер-версії), в) творча самореалізація на рівні бендлідера (ансамблеві проєкти як реалізація художнього задуму в авторських композиціях).

Аналіз виконавської творчості сучасних українських джазменів у контексті бінарної спрямованості виконавської творчості свідчить: для мейнстрим-напрямків характерна репрезентативна спрямованість, тобто робота з вже існуючими популярними джазовими текстами, що сприяє забезпеченню інтересу в широкій публіки. Здебільшого такі тексти відтворюються у вигляді так званих кавер-версій, в яких можливі певні модифікації першоджерела (передусім у сфері імпровізації), утім текст повинен бути завжди упізнаваним публікою. Цей принцип стосується як репрезентації популярних джазових текстів, так і створення джазових обробок народної та естрадної музики.

Для елітарних напрямків українського джазу характерна репрезентативно-презентативна спрямованість, на основі якої відбувається творче самоосмислення джазмена. Тобто, особистісне осмислення та опрацювання джазової репрезентативної системи є основою подальшої самореалізації музиканта в тих чи інших напрямках. Саме в цьому контексті презентативна складова поставлена на другу позицію, оскільки новий текст (презентативний) з'являється виключно в моменти творчих злетів під час репрезентації існуючого тексту. Динаміка цього процесу забезпечується прагненням виходу митця у своїх творчих проявах за будь-які обмеження, що зумовлює, з одного боку, інтенсивне застосування виражальних і технологічних засобів авангардної академічної музики, з другого — пошук і впровадження нових виражальних і технологічних засобів, та, як результат, — необхідність фіксації ускладненого тексту з метою подальшої репрезентації (створення авторської композиції).

У цій ситуації тексти авангардної академічної та джазової музики майже не відрізняються за стилістичними ознаками (на етапі формування музичний авангард запозичив багато виразних засобів і принципів джазу), а принциповою відзнакою є естетика репрезентації авторського тексту: за академічною традицією текст відтворюється з чітким

виконанням фіксованої авторської моделі, за джазовою — за імпровізаційною специфікою.

Помітне місце в українському джазовому виконавстві посідає творче переосмислення фольклору, яке здійснюється різними шляхами, зокрема:

- аранжування та імпровізації на українську народну музику (керівники як творці репертуару — аранжувальники для керованого ними колективу, головно, біг-бенду; учасники ансамблевих форм репрезентації джазу, особливо вокалісти);
- культивування в українському джазі елементів музичного фольклору інших народів (митці, для яких джазове осмислення фольклорного матеріалу є ідейним підґрунтям творчого проекту).

Становлення українського етноджазу характеризується, з одного боку, осмисленням та опрацюванням досвіду застосування етнічних елементів у світовому джазі; з іншого — культивуванням і оджазуванням оригінальних, пов'язаних із українською національною ідентичністю, ознак — від фольклорних текстів до народного інструментарію.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

У монографії на основі аналітичного осмислення фактології здійснено комплексне дослідження джазу як системної складової професійного музичного мистецтва. Зокрема, визначено основні етапи становлення джазової «системи норм репрезентації культурної традиції»:

- до початку ХХ ст. — виокремлення з афро-американського фольклору в процесі професіоналізації сольних (блюз, спірічуелс, регтайм) і колективних (менестрельні ансамблі, спазм-бенди, духові оркестри) форм музикування специфічних джазових норм, серед яких: сприйняття музичного тексту як смислового поля, актуалізованого в процесі звучання, ладова система блюзу, поліритмія тощо;
- перша половина ХХ ст. — формування стилістики традиційного джазу, детермінантами якої стали конструктивно-виражальні, естетичні та комунікаційні фактори, основані, з одного боку, на адаптації в колективних формах джазового виконавства норм європейського професійного музичного мистецтва (нотна фіксація музики, гармонізація музичного тексту, функціональний принцип структурної побудови музичного колективу тощо), з другого — на кристалізації специфічних засобів виразності (вокалізований характер звучання інструмента, тембр музичного інструмента як естетична категорія, «перукарські гармонії», хот-інтонація, свінг, імпровізація) і музичних технік (страйд, джазове аранжування та ін.) як результат професіоналізації репрезентативної сфери;
- друга половина ХХ ст. — трансформація джазової «лексики» в контексті модернізації мелодики (відмова від вокалізованого характеру мелодії, застосування переривчастості в процесі відтворення мелодичних фраз, оминання рівнотривалих побудов), імпровізації (використання переривчастості під час імпровізації, а в самій імпровізації — різкості та віртуозності виконання, граничних темпів, ускладненого синкопування; різних принципів імпровізування: обігравання гармонії в бібопі, звуків, пов'язаних між собою лише ладом, у модальному джазі, «тональних центрів» у фрі-джазі), ритміки (нівелювання ролі граунд-біту на користь винахідливості, примхливості та непередбачуваності), гармонії (відхід від традиційної гармонії в процесі засвоєння та асиміляції в джазі засобів виразності європейської музики ХХ ст.) тощо.

На матеріалах української виконавської практики простежено, як співвідношення системних ознак джазу забезпечує його потенційну можливість функціонування в різних сферах сучасного музичного виконавства. Зокрема, виявлено динаміку опрацювання та осмислення

джазової лексики в українському музичному виконавстві, характерні ознаки якої вможливили розмежування цього процесу на три етапи. У 1920–1950-і рр. відсутність інформаційного доступу спричинила культивування ускладненої (джазової) гармонії та синкопованого ритму в естрадно-танцювальній музиці різних жанрів (від обробок народних і популярних мелодій до композиторських творів) та форм (ансамблевих і оркестрових) безвідносно до джазової стилістики. У 1960–1978-ті рр. розширення доступу до інформації ознаменувало початок активного опрацювання лексики як традиційного, так і модерн-джазу в оркестрових та ансамблевих формах на основі засвоєних академічних норм у процесі професійної підготовки та специфіки репрезентації естрадної музики у виконавській практиці. З 1990-х рр. і понині вільний доступ до глобальної інформаційної системи в поєднанні з формуванням джазової освіти в українських музичних навчальних закладах стимулював виокремлення процесу опрацювання та осмислення стилістики джазу в самостійну сферу творчої самореалізації особистості в українській музиці.

Доведено, що академізація джазового виконавства як процес входження у сферу українського професійного музичного мистецтва академічного рівня став можливим завдяки формуванню джазової освітньої системи. Ця специфіка ґрунтується на взаємодії репрезентативних норм академічної і джазової музики, оскільки в організаційному та методичному аспектах джазова освіта сформувалася і функціонує на ідейних нормах академічного музичного мистецтва, які традиційно культивуються в системі європейської та, зокрема, української музичної освіти. Такий підхід свідчить про незавершеність, знаходження на стадії формування та осмислення освітньої системи в галузі українського джазового виконавства.

Визначено та систематизовано форми і сфери репрезентації джазової музики в сучасному українському виконавстві. Основними формами є: біг-бенди як прерогативний різновид оркестрового джазового виконавства в світі, ансамблеві склади двох типів: *ансамбль диксилендово-го типу*, де взаємодія здійснюється на основі поєднання 2–4 солюючих інструментів та функціонально виокремленої ритм-секції, що визначає формоутворюючу прерогативу метроритму, на тлі якого відбувається сотворчість солістів; *комбо*, де всі виконавці є солістами-імпровізаторами, котрі в процесі відтворення джазового тексту «мають на увазі» метроритмічну основу. Джазові виконавські об'єднання функціонують: а) в освітньому середовищі як традиційна форма навчальної виконавської практики студентів естрадно-джазових відділень; б) у культурно-

мистецькій сфері державного підпорядкування (філармонії, муніципалітети, цирки) як ознака академізації джазу в Україні; в) у військовому середовищі як ініціативні об'єднання музикантів з метою творчої самореалізації поза функціональними межами уставних духових оркестрів; г) у позадержавній сфері соціалізації молодих професійних музикантів як творчі об'єднання з метою досягнення професійного статусу в процесі активної виконавської практики.

Стилістичними ознаками сучасного українського джазу є застосування на рівні опрацювання та осмислення узвичаєної у світовій практиці джазової лексики. Дуалістичність цього процесу простежується в запровадженні джазових репрезентативних норм стилю свінг в оркестровому музикуванні, з одного боку, та опрацюванні стилів модерн-джазу в ансамблевому і сольному виконавстві. У цьому контексті стилістичними ознаками українського джазового оркестрового виконавства є: академічна естетика розуміння музичного тексту (точна фіксація та відтворення); побудова інструментального складу за функціональним принципом, притаманним як європейським оркестровим, так і суто джазовим формам колективного музикування; репертуарна політика, естетичною основою якої є прагнення визнання завдяки якісній репрезентації існуючих популярних текстів традиційного і сучасного джазу, що активізує засвоєння відповідної лексики; аранжування популярних, зокрема фольклорних, текстів у контексті чіткої відповідності принципам джазової обробки як ознаки рівня опрацювання та осмислення стилістики джазу.

Виявлені стилістичні ознаки українського джазового ансамблевого та сольного виконавства, які, в свою чергу, розмежовуються на три групи, зумовлені стимулами до творчої самореалізації. Для першої групи, яку представляють ансамблі диксилендового типу з традиційним джазовим репертуаром у вигляді кавер-версій, а стимулом є засвоєння лексичних ознак традиційного джазу, властиві стилістичні ознаки бігбендового виконавства, що дозволяє визначати їх як репрезентантів традиційного джазу. Другу групу презентують диксиленди та комбо, для котрих стимулом є прагнення до самовираження в напрямках модерн-джазу, а стилістичними ознаками — розуміння музичного тексту як смислового поля; орієнтація на існуючі у світовій джазовій практиці інструментальні складу; репертуарна політика, естетичною основою якої є прагнення до визнання завдяки якісній інтерпретації кращих стильових зразків сучасного джазу, що зумовлює вільне володіння відповідною лексикою; імпровізування популярних, зокрема фольклорних, текстів існуючими у світовій практиці засобами «оджазування» му-

зики. Стимул до творчої реалізації оригінального художнього задуму об'єднує в третю групу сольне виконавство і ансамблеві форми як проекти та зумовлює роль творчої ідеї як основного критерію визначення стилістичних ознак у контексті:

- а) розуміння музичного тексту (застосування і точної фіксації, і імпровізації, а також поєднання їх у авторській композиції);
- б) орієнтації на оптимальну для втілення художнього задуму форму (сольну або ансамблеву);
- в) специфіки репертуарної політики, естетичною основою якої є прагнення до публічної презентації оригінальних творчих проектів, що зумовлює майстерність володіння та застосування в творчому процесі необхідної лексики.

Окреслені ознаки, які впливають на визначення провідної ролі особистості в сучасному українському джазовому виконавстві: активна практика реалізації оригінальних творчих проектів (від авторських композицій, об'єднаних на якіснішому рівні самореалізації спільним творчим задумом у концертні програми, презентаційні альбоми тощо, до організації культурно-мистецьких заходів) та універсальність володіння джазовою лексикою як безумовний фундамент осмислення творчої ідеї. Саме в контексті універсальності митець обирає найбільш комфортні стилеві сфери, де творчо самореалізується, що в результаті стає ознакою виконавського стилю джазмена.

ЛІТЕРАТУРА

1. Angelakis/Gumenyuk Quartet : концерт квартета Б. Гуменюка [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.048.ua/afisha/full/96256>.
2. Ark Ovrutski quartet : концерт квартета Арка Овруцкого [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://mda.com.ua/ru/all-event-list/ark-ovrutski1/>.
3. «Art Jazz Cooperation» 2012 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/08/art-jazz-cooperation-2012>.
4. Адорно Т. Легкая музыка // Избранное: социология музыки. М., 1998. С. 27–40.
5. Александр Саратовский [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.saratsky.com.ua/>.
6. Алексеев р. Советский джаз: музыканты, история, люди [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://artmuz.com.ua/blog/jazz/sovetskij-jazz/>.
7. Алексей Коган: Не нужно быть знатоком джаза — просто впустите эту музыку в себя [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/08.04.2016/aleksey_kogan_ne_nuzhno_byt_znatokom_dzhaza_prosto_vpustite_etu_muzyku_v_sebya/.
8. Алексей Коган — человек джаза [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://sho.kiev.ua/article/945>.
9. Алё, Алексеев. Гость: Performance BIG BAND Владимира Алексеева : видеозапись [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=6Q16oyiiOHU>.
10. Алик Фантаев: «Искусство существует, даже если оно не нужно людям» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2009/01/fantaev-interview/>.
11. Антон Йожик Лейба. Схид-Side. Brand New [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://umka.com/rus/catalogue/urban-fusions/shid-side-brand-new.html>.
12. Антон Йожик Лейба. Схид-Side. SkhidSideMen [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://umka.com/rus/catalogue/urban-fusions/shid-side-skhidside.html>.
13. Арк Овруцкий трио [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.44.ua/afisha/full/10054>.
14. Аркадий Овруцкий (бас-гитара) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.jazz.ru/pages/ovrutski/>.
15. Аркадий Овруцкий: «В джазе это очень важно...» [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=639:2012-11-25-11-23-36&catid=35:jazz-news&Itemid=137.
16. Аркадий Овруцкий: «Тяги к оригинальности у нас больше, чем нужно» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://dosug.eizvestia.com/full/4187603>.
17. Big-Band Юрия Паламарчука [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/06/big-band-palamarchuk>.
18. Big «Drive» Jazz — Band под управлением М. Мартыненко [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/12/big-drive-jazz-band>.

19. Big Jump Band : Інформація про оркестр Big Jump Band [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://big-jump-band.info>.
20. Big Phat Band: Sing, Sang, Sung (2001): джазова композиція в виконанні Big Phat Band : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=bHJlt8Vb0Y4>.
21. Bogdan Gumenyuk Quartet: концерт квартета Б. Гуменюка [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.056.ua/afisha/full/50109>.
22. Broadway Night : концертна програма «Джаз в Дежавю» в репертуарі «Kiev Big Band» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/09/broadway-night>.
23. Багдасарьян Г. Э. Развитие метроритмических способностей в процессе обучения на ударных инструментах : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. СПб., 2015. 187 с.
24. Барбан Е. Джазовые портреты. Кн. 1. СПб., 2010. 304 с.
25. Барбан Е. Джазовые портреты. Кн. 2. СПб., 2010. 284 с.
26. Барбан Е. Джазовый словарь. СПб., 2014. 368 с.
27. Баташев А. Советский джаз: ист. очерк. М., 1972. 175 с.
28. Без берегівського «Beregsz'asz Dixieland Band» не обходиться жодне міське свято [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://zakarpattya.net.ua/News/95391-Bez-berehivskoho-Beregszasz-Dixieland-Band-ne-obkhodytsia-zhodne-miske-sviato>.
29. Безпала С. Закономірності побутування джазу в обласних центрах України на межі ХХ–ХХІ ст. (на прикладі м. Чернігова) // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2014. Вип. 26. С. 63–72.
30. Безпала С. Становлення джазового виконавства в обласних центрах України за часів СРСР (на прикладі м. Чернігова) // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2014. Вип. 25. С. 136–144.
31. Безпала С. Сучасний рівень осмислення українського джазу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2014. Вип. 33. С. 339–346.
32. Беличенко С. Джаз для любознательных. Новосибирск, 2011. 292 с.
33. Бержеро Ф., Мерлин А. История джаза со времен бопа. М., 2003. 160 с.
34. Беше Сидней [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.
35. Биг-бэнд ДГМА — «Gonna Fly Now». Соло — Алексей Никитин (труба) : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: // https://www.youtube.com/watch?v=_J3tcYjTqA8.
36. Биг-бэнд ДГМА — «Sing Sang Sung» : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8BPWaW7BnM>.
37. Биг-бэнд под руководством Эдуарда Головашича (г. Полтава) : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=V6358GtDWJo>.
38. Биг-бэнд Резницкого // Blues, Jazz and more : сайт [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.live.kiev.ua/ru/main/live.php?q=artist&id=169&lang=rus>.

39. Билл Рассел (композитор) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ru.knowledgr.com>.
40. Біографія [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.solomin.org.ua/ru/biografiya/>
41. Бистріцька Е. Юхим Зиновійович Марков: «Джаз — справа державна...» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/about/markov.html>.
42. Біг-бенд Едуарда Головашича [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://afisha.poltava.info/concert/7073-big-bend-eduarda-golovashicha>.
43. Біг-бенд під керуванням Едуарда Головашича [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://mbk-poltava.org.ua/afisha/bi.html>.
44. Богдан Гуменюк: «Джазова імпровізація — це копітка праця» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://visitlviv.net/news/gourmet/bohdan-humenyuk-dzhazova-improvizaciya-ce-kopitka-pracy/>.
45. Богдан Гуменюк Квартет [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://dzyga.com/jcl/content/view/266/258>.
46. Боева Татьяна [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2006/01/boeva/>.
47. Брати Блюзу [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
48. Бюро колектива. Бюро виробничого колектива Муздраміна в Харкові про музику легкого жанру // Нове мистецтво. 1928. № 4. С. 6.
49. Vinnytsia Jazzfest — 2013. День 2 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/09/vinnytsia-jazzfest-2013-den-2>.
50. В. К. Блок-нот композитора // Нове мистецтво. 1927. № 7. С. 9.
51. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 91 : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 290–299.
52. Вагра, гурт [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
53. Верменич Ю. Джаз : История. Стили. Мастера. СПб., 2007. 606 с.
54. Верменич Ю. Некоторые аспекты современного положения джаза // Кур'єр Кривбасу. 1990. Спецвип. : Джаз. 1990. С. 29–30.
55. Вето [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/01/veto>.
56. Вечера пам'яті Володимира Симоненко — 2009 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2009/06/simonenko-fest>.
57. Виктор Двоскин: «Никогда не расставался с джазом» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.jazz.ru/mag/28/interview.htm>.
58. Винбэнд. Винница. I love you baby : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Mtyu2BkTAQY>.
59. Винбэнди Элина Мбани. Винница. I will survive : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=goyl62n_cby.
60. Вишня О. «Екцентрики» : фейлетон // Нове мистецтво. 1926. № 1. С. 3.
61. ВІА Водограй [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/persons/2120.html>.

62. ВІА Мрія [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/persons/2471.html>.
63. Войченко О. Гітара в еволюції джазового інструментарію // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. Вип. 3. С. 191–195.
64. Волховской В. Вечір ексцентричного танку й музики // Нове мистецтво. 1926. № 1. С. 12.
65. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 24 с.
66. Галонська О. І. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2009. 207 с.
67. Головинский Г. Композитор и фольклор : из опыта мастеров XIX–XX веков : очерки. М., 1981. 279 с.
68. Горват І., Вассенбергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ, 1980. 119 с.
69. Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1968. 607 с.
70. Dennis Adu Septet — My Shining Hour : выступление ансамбля Денниса Аду : видеозапись [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=ХуМSWkW700U>.
71. Jazz Bez 2007 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2007/10/jazz-bez-2007>.
72. Jazz express : джаз-бенд Національного президентського оркестру [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://parter.ua/ua/event/kontserty/dzhaz_bliuz/jazz_express_dzhaz-bend_natsionalnoho_prezydentskoho_orkestru.html.
73. Jazz Impression : гурт [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://umka.com/rus/singer/jazz-impression.html>.
74. Jazz Koktebel 2010: преамбула [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/08/jazz-koktebel-2010-pr>.
75. Jazz Kolo. Voices. Тамара Лукашева. «Марися» : (укр. нар. пісня) : відеозапис [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=5jtgUmVDmW4>.
76. Jazz с Алексеем Коганом [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://jazzinkiev.com/jazz-s-alekseem-koganom-cd.html>.
77. Jubilee — 2010 : 3-й джазовий фестиваль [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/10/jubilee-2010>.
78. Девятова О. Судьба современной российской академической музыки // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 49. С. 257–268.
79. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.
80. Десятерик Дм. Чарівна ріка (інтерв'ю з джазменом-бандуристом Романом Гриньківим) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://ua-music.livejournal.com/559176.html>.

81. Джаз // Музыка XX века : энцикл. словарь / Л. О. Акопян. М., 2010. С. 179–181.
82. Джаз Вуйко BAND [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://cheremshyna.org.ua/music/jazzvuykoband.htm>.
83. Джаз для взрослых с Алексеем Коганом [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://concert.ua/ru/event/dzhaz-dlja-doroslih>.
84. Джаз на Днепре [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2008/01/dzhaz-na-dnepre/>
85. Джаз Сергея Давыдова [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2006/06/davydov/>.
86. Джаз-бенд КНУКіМ [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://fmm.knukim.edu.ua/jazz-band-knukim.html>.
87. Джаз-дива Боева [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/regions/odessa/dzhaz-diva-boeva-umerla-ot-takoj-zhe-bolezni-kak-dzhobc-pered-smertju-ona-hovorila-kak-ja-uctala.html>.
88. Джаз-експромт [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://cheremshyna.org.ua/music/jazzexpromt.htm>.
89. Джазовая кругосветка : фестиваль «Международные дни джазовой музыки» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2010/10/jazz-days-in-vinnitsa>.
90. Джазовые журналы. Коротко [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/27831188.html>.
91. Джазовый бандурист, одессит Георгий Матвиев: Родителям сказали, что у меня нет ни слуха, ни голоса [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://zik.ua/ru/news/2018/06/22/dzhazoviy_banduryst_odessyt_georgyy_matveev_rodityelyam_skazaly_chno_u_menya_1351449.
92. Джазовый квинтет Арка Овруцкого выступит в Украине [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://jewish.org.ua/dzhazovyj-kvintet-arka-ovruckogo-vystupit-v-ukraine/>.
93. Джазовый клavier [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://saratsky.com.ua/news/dzhazovyj-klavir.html>.
94. Джаз-оркестр [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://dnepri-philharmonic.com/collective/djaz-orchestra/djaz-orchestraru.php>.
95. Джаз-Хорал Александра Гебеля [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.discogs.com/artist/3657516>.
96. Дикси Джокер [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.poptop.fm/artist/dixie/>.
97. Do#Дж // ДоДж (2005) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2010/11/dodzh-dodzh-2005>.
98. До и после ДоДжа–2006 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2006/05/dodj-2006>.
99. Домрист Виктор Соломин [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://gloss.ua/story/concerts/article/28291>.
100. Er. J. Orchestra : укр. гурт [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://umka.com/rus/singer/er-j-orchestra.html>.
101. ZaJazz Fest — 2010. Часть третья [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2010/04/zajazzfest>.

102. Za Jazz Fest: говорить Сергей Давыдов [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/04/sergey-davydov-talks>.
103. Jazz in Kiev 2014 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.doroga.ua/Pages/Events.aspx?EventID=299>.
104. Закус І. М. «Джаз-коло» в українському культурному просторі // Молодий вчений. 2017. № 11. С. 562–564.
105. Звезды в помощь [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://expert.ua/articles/10/0/4609/>.
106. Зимові джазові зустрічі 2013 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/02/zimovi-dzhazovi-zustrichi-2013>.
107. Зінченко Н. Українська бандура у вірменському джазі // Хрещатик. 2004. 2 березня.
108. Золкина с. История джаза в Днепропетровске [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://gorod.dp.ua/history/doc/jazzhistory.pdf>.
109. Золотий фонд української естради. Ватра [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vatra/>.
110. Золотий фонд української естради. Ореол [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/oreol/>.
111. Зуев С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2006. 207 с.
112. История «Джаз Коктебеля»-2011 не по дням, а по часам. Часть I [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/09/o-jazze-pejazze>.
113. История «Джаз Коктебеля»-2011 не по дням, а по часам. Часть II [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/10/o-jazze-pejazze-i-neojazze-2/>
114. Ігор Закус: «Під впливом етніки може народитися український джаз» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Culture/112658>.
115. Kiev Big Band : джазовий оркестр [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/03/kiev-big-band-2>.
116. Квартет Юрія Яремчука [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://garagemca.org/ru/event/yury-yaremchuk-quartet>.
117. Кизлова О. В джазе только... шестеро... [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://zn.ua/CULTURE/v_dzhaze_tolko_shestero_nasazhdat_ukrainskuyu_kulturu_nelzya_nuzhno_tak_smodelirovat_situatsiyu_cht.html.
118. Кизлова О. Как живет джаз в Украине // Джаз. 2006. № 1. С. 13–16.
119. Кизлова О. Музыка «Єдності — 2005»: какава она була // Джаз. 2006. № 1. С. 24–27.
120. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва у м. Київ [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ua.prostobaby.com.ua/spravochniki/vuzy/id/189102>.
121. Київський секстет ManSound [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.philharmonia.lviv.ua/artists/actors-79/?lang=ua>.
122. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д, 2011. 491 с.

123. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ростов н/Д, 2006 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-i-kompozitsiya-v-dzhaze>.
124. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д : Феникс, 2008. 188 с.
125. Кинус Ю. Г. Фортепиано в джазе : учеб. пособие. Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 60 с.
126. Кириченко І. О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. Вип. 1. С. 80–84.
127. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев, 1988. 275 с.
128. Киянов Б., Воскресенский с. Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей. М. ; Л., 1966. 219 с.
129. Коверза Е. О становлении джазового искусства в Киеве // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4. С. 45–56.
130. Коверза О. Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ століття: стиль «Бі-бop» // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 1. С. 116–120.
131. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 87–93.
132. Коверза О. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 91 : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 273–289.
133. Коган Алексей [Електронний ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2011/01/alex-kogan/>
134. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984. 392 с.
135. Колубаев О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 27. С. 208–218.
136. Колубаев О. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. Вип. 2. С. 88–94.
137. Конен В. Блюзы и ХХ век. М., 1980. 80 с.
138. Конен В. Дж. Пути американской музыки. М., 1965. 525 с.
139. Конен В. Дж. Рождение джаза. М., 1990. 320 с.
140. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке ХХ века. М., 1994. 160 с.
141. 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. С. 99–102.
142. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
143. Концерт джаз-оркестру «Dnipro Band» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://md-eksperiment.org/afisha/ukraine/dnipropetrovsk/koncert-dzhaz-orkestra-dnipro-band-dnepropetrovskaya-filarmoniya-im-l-b-kogana-20160525181208>.
144. Корнев П. Джаз как источник новаций в искусстве XX века // Известия Российского педагогического университета имени А. И. Герцена. 2009. № 99. С. 334–339.
145. Коровкин В. Другой взгляд на джаз. Попытка сменить парадигму // Полный джаз. 2001. Вып. 35. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.jazz.ru/mag/137/jl.htm>.
146. Коскін В. Измайлов «Is-Mu-Love» — для дуже багатьох // Джаз. 2006. № 3. С. 16–19.
147. Коул Нэт Кинг [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=361:2012-03-15-11-36-55&catid=48:jazz-stars.
148. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931). Київ : Рада, 1998. 190 с.
149. Крист Г. Джаз. Великая история империи греха и порока. М., 2016. 432 с.
150. Куприна Ю. Самый известный на Западе отечественный джазмен Аркадий Овруцкий... [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.capital.ua/ru/publication/17153-samyu-izvestnyu-na-zapade-otechestvennyy-dzhazmen-arkadiy-ovrutskiy-ob-yasnil-kak-otlichit-dzhaz-ot-ostalnoy-muzyki-i-pochemu-v-organizatsii-dzhazovykh-kontsertov-dengi-ne-glavnoe>.
151. Love Jazz — концерт ко Дню Святого Валентина [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/02/lovejazz>.
152. Лаура Марти. Samba Project [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://jazzinkiev.com/events/laura-marti-samba-project-21-11-14.html>.
153. Лебедева В. Антитеза «старое-новое» в массовой культуре 1920-х годов // Лебедева В. Г. Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX — первая треть XX века. СПб., 2007, С. 210–226.
154. Лензійон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура // Молодь і ринок. 2017. № 3. С. 177–181.
155. Лошков Ю. Профессиональное музыкальное искусство европейского типа // Мистецтвознавство XX століття. Херсон, 2017. С. 13–48.
156. Лучший джаз-оркестр Юга Украины Performance Big Band приглашает николаевцев отпраздновать свой юбилей [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://nikvesti.com/news/culture/97471>.
157. Макаренко-Дергунова Г. XVI всеукраїнський фестиваль «Зимові джазові зустрічі» ім. Євгена Дергунова. Big Band Parade — II // Джаз. 2017. № 2. С. 4–9.
158. Макаренко-Дергунова Г. Другий день фестивалю. Концерт 9 лютого // Джаз. 2017. № 2. С. 19–21.

159. Макаренко-Дергунова Г. Из истории создания фестиваля. Знаковые акции украинского джаза // Джаз. 2016. № 2. С. 3–9.
160. Макаренко-Дергунова Г. Свято джазу: Парад біг-бендів України [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://muzunion.com/?p=383#more-383>.
161. Малишев Ю. В. Синкопи з переодяганням // Радян. культура. 1963. 31 січня.
162. Манилов В. Учись аккомпаніровать на гітарі. Київ, 1988. 199 с.
163. Марков Е. Джаз-оркестр «Дніпро» // Джаз. 2017. № 4. С. 29–31.
164. Мархасев Л. В легком жанре: очерки и заметки. Л., 1984. 280 с.
165. Маршалл Стернс — История джаза [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://jazz-jazz.ru/?category=interesting&altname=marshall_sterns__istoriya_dzhaza.
166. Маслюк І. Мануш і LushLife. Шикарна життя в стилі джаз [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.u-centr.com.ua/manush-i-lushlife-shikarnaya-zhizn-v-stile-dzhaz.html>.
167. Международные Дни Джазовой Музыки в Виннице—2006 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/11/jazz-vinnitsa-200>.
168. Международные дни джазовой музыки в Виннице (2010) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/11/mezhdunarodny-e-dni-dzhazovoj-muzy-ki-v-v-6>.
169. Международные дни джазовой музыки в Виннице (2011) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/09/mddm-2011>.
170. Мейтс Ю. Ще про музику легкого жанру // Нове мистецтво. 1928. № 2. С. 5.
171. Миронова Алина. Евгений Пугачев: «Смысл жизни человека — постоянно развиваться» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://rockpravda.info/evgeniy-pugachev-smyisl-zhizni-cheloveka-postoyanno-razvivatsya/>
172. Митропольский М. Краткая история джаза для начинающих. М., 2004 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.jazz.ru/books/history/>.
173. Михайлов А. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 183–184.
174. Мінкін Л. Діалог зі слухачем // Музика. 1985. № 5. С. 31.
175. Молодые, но перспективные [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://dozor.com.ua/news/tabloid/music/1101540.html>.
176. Мошак Е. Гитарная музыка второй половины XX века в альтернативах авторских стилевых концепций // Київське музикознавство. Київ, 2012. Вип. 41. С. 271–280.
177. Мошак Е. Стилиевые тенденции развития западноевропейского гитарного джазового и рок-исполнительства второй половины XX века // Київське музикознавство. Київ, 2013. Вип. 47. С. 224–233.
178. Мошак С. Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 31. С. 129–141.
179. Музофрения с Вячком: главные альбомы сентября-октября 2016 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://cultprostir.ua/ru/post/glavnyie-albomyi-mesyatsa-ot-vyacheka-krishtofovicha>.

180. Музыка progressive jazz [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.last.fm/ru/tag/progressive+jazz>.
181. Музыка: Группа «Кредо» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://artkvartira.dp.ua/muzy-ka-gruppa-kredo/>.
182. Нестеров Александр (музыкант) [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.
183. Низяев Дм. Джазовая гармония [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.7not.ru/harmony/22.phtml>.
184. Носков В. Воюю з артистами цирку за живу оркестрову музику — диригент Резницький [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/28403674.html>.
185. Ньютон Ф. Джазовая сцена. Новосибирск, 2007. 224 с.
186. О фестивале Odessa JazzFest [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.jazzinodessa.com/about>.
187. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса. М., 1984. 64 с.
188. Овчинников Е. История джаза. В 2 вып. Вып. 1. М., 1994. 240 с.
189. Огородова А., Биляр Ю., Шебанова Е., Киселев А. Творчество как основа джаза // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2016. № 1. С. 118–122.
190. Окара А. Юлія Рома — таємний стандарт українського джазу [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.unian.ua/common/503629-yuliya-roma-taemniy-standart-ukrajinskogo-djazu.html>.
191. Олександр Саратський [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://saratsky.com.ua/about.html>.
192. Олендарьов В. Джаз на Донечині: проблеми історії, теорії та практики // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. Донецьк, 2001. С. 69–77.
193. Олендарьов В. Лідер у сучасному джазі (поняття, функції, практика) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2009. Вип. 24 : Постаць митця у художньому просторі міста. С. 387–396.
194. Орел А. Олександр Нестеров // Гуркіт. 2007. № 1. С. 26–40 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/05/orel-nesterov/>.
195. Оркестр Каунта Бейси [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://bulswing.ru/?p=766>.
196. Отчеты Сторивилл [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ru.knowledgr.com>.
197. V міжнародний дитячий фестиваль «ОКЕШКИН ДЖАЗ» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://jazzinkiev.com/news/v-mizhnarodniy-dityachiy-festival-okeshkin-dzhaz.html>.
198. «Performance» Big Band & Tatiana Orlova [Live]. Вахтерам (jazz cover by «Бумбокс») : видеозапись [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OV-NFH25m6s>.

199. Павленко И. Валентин Парнах — карабкающийся акробат // Вехи Таганрога. 2010. № 44. С. 21–24 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/2260/>.
200. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л., 1987. 128 с.
201. Панько Т. Взаємодія джазу та академічної музики як феномен стильової конвергенції // Київське музикознавство. Київ, 2009. Вип. 29 : Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі. С. 38–46.
202. Пап-джаз-фестиваль — 2006 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2006/11/pap-jazz-fest>.
203. Пашинський В. Диксиленд. Дещо з історії джазу. Київ, 2003. 154 с.
204. Пашков Петро Олександрович [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
205. Пашков Пётр [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2005/09/pashkov/>.
206. Петров А. Джазовые силуэты. М. : Музыка, 1996. 239 с.
207. Піаніст Сергій Горюнович (Німеччина), співачка Лора Лайнс (Туреччина) [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=95OGCh_aJ4U.
208. Пістунова Т. Джаз в системі української музичної освіти // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. Вип. 36, № 1. С. 134–139.
209. Полтавцева О. «Big band fest 2013» : Джазовий парад планет, или II международный фестиваль биг-бэндов в Харькове // Джаз. 2013. № 3. С. 4–11.
210. Полтавцева О. И свинг, и блюз, и фанки, и латин... // Джаз. 2017. № 2. С. 34–41.
211. Полянська Г. Композитор Сергій Горюнович: музикант і культурний діяч // Молодий вчений. 2017. № 8.1. С. 57–60.
212. Полянський Т. Типологія раннього джазу: поняття та підходи // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Київ, 2016. С. 429–437.
213. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ, 2015. 336 с.
214. Полянський Т. Фортепіано у джазі. Виконавські та стильові тенденції в історичній перспективі // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2015. Вип. 35. С. 28–38.
215. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков, 2001. 396 с.
216. Постой Г. Вплив складу джазового оркестру на специфіку виконавського репертуару ери свінгу // Молодий вчений. 2017. № 7. С. 90–94.
217. Презентація альбома Богдана Гуменюка «The Way I Hear» : видеозапись [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=T-vCz_hDpV0.
218. Прокоф'єва А. М. Сучасна музична культура Харкова: специфіка, структура, функціонування : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2013. 210 с.

219. Пучкова Анна. Сергей Горюнович: в пятьдесят жизнь только начинается! [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://puczkowa.at.ua/blog/sergej_gorjunovich_v_pjatdesjat_zhizn_tolko_nachinaetsja/2011-08-08-5.
220. Радиобэнд Александра Фокина [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/01/fokin-radioband/>.
221. Репортаж: запорожцев в 6-й раз накормили вкусным джазовым «Джемом»! [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://reporter-ua.com/2011/12/13/reportazh-zaporozhcev-v-6-y-raz-nakormili-vkusnym-dzhazovym-dzhemom>.
222. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 207 с.
223. Романюк Л. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ — початку ХХІ століття [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayiniknyahh-pochatku-hh-st.html>.
224. Росс Рассел [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ru.knowledgr.com>.
225. Рось З. Український джаз як культурологічна проблема [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php.
226. Рыбаков М. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев, 2006. 300 с.
227. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. СПб., 2008. 680 с.
228. Сапонов М. Искусство импровизации : Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. 77 с.
229. Саранчин А. Культурный диалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней // Київське музикознавство. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37 : Музикознавство у діалозі. С. 183–197.
230. Саранчин А. Через тернии к джазу. Становление джазовой музыки в Киеве // Київське музикознавство. Київ, 2011. Вип. 39. С. 142–150.
231. Сарджент У. Л. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987. 296 с.
232. Симоненко В. Лексикон джаза // Джаз. 2006. № 2. С. 36–38.
233. Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, 1984. 318 с.
234. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ, 2004. 230 с.
235. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. М., 1987. 592 с.
236. Создатель киевского «Джазового Абонемента...» [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://partiainfo.livejournal.com/15858.html>.
237. Соловьев А. Парадигмы джаза // Совет. музыка. 1990. № 7. С. 45–52.
238. Станислав Диксиленд Бэнд [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uajazz.com/2011/01/stanislav-dixieland/>.
239. Стрижевська Є. Вустами Jazzchildren говорить істина // Джаз. 2006. № 1. С. 35–38.
240. Сучасний джаз на шляху стагнації: рух до деградації чи до ренесансу? [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://djazz.radioband.org/ua/interview-for-diplomat>.

241. Сыров В. Свинг в джазе // Полный джаз. 2003. № 34 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>.
242. Tamara Lukasheva Quartet: Patchwork of time [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.facebook.com/events/685940168235490/>.
243. Тема с вариациями. Live [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://jazzinkiev.com/tema-s-variatsiyami.html>.
244. Титов Л. Аркадий Овруцкий: «Когда не хватает слов, есть джаз» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://live.karabas.com/ovrutski-interview/>.
245. Уроки джазовой импровизации [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://vk.com/evgenpugachev>.
246. Fusion Band : джаз-рок группа [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2011/04/fusion-band>.
247. Fusion Band : джаз-рок группа [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2012/04/fusion-band-4>.
248. Фейертаг В. Джаз // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 170.
249. Фейертаг В. Джаз на эстраде // Русская советская эстрада. 1930–1945: очерки истории. М., 1977. С. 270–303.
250. Фейертаг В. Джаз на эстраде // Эстрада в России. XX век: энциклопедия. М., 2004. С. 188–190.
251. Фейертаг В. История джазового исполнительства в России. СПб., 2010. 304 с.
252. Фестиваль «Джаз-фест — Поділля, 2011» запрошує хмельничан [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://moyagazeta.com/news/a-5606.html>.
253. Фестиваль All Music is Jazz 2017: відкриваємо український джаз [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://muzmapa.in.ua/ami-ukrainian-artists/>
254. Фишер А. Стилевая модуляция в джазе 1940-х годов: из коммерческой музыки к элитарному искусству // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : в 3 ч. Тамбов, 2016. № 12, ч. 2. С. 190–193.
255. Хэнтофф Н., Шапиро Н. Послушай, что я тебе расскажу. Новосибирск, 2006. 432 с.
256. Chernihiv Jazz Open 2012 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2012/09/chernihiv-jazz-open-2012>.
257. Чалахешашвілі Г. All Music is Jazz. Інтерв'ю з Богданом Гуменюком [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://muzmapa.in.ua/all-music-is-jazz/>
258. Черепанин М. Фестиваль Jazz Bez в Івано-Франківську // Джаз. 2012. № 6. С. 8–10.
259. Черкаські джазові дні — 2013 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://uajazz.com/2013/01/cherkasy-jazz-dni>.
260. Чумак Ю., Душний А. Эстетика «Третьего напрямую» в эстрадной и джазовой музыке Виктора Власова // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ, 2015. Вип. 11. С. 286–298.

261. Шевченко О. Адаптація жанрів західноєвропейського поп-арту 60–90-х років ХХ століття до умов українських музичних традицій // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 1. С. 175–178.
262. Школа джазового та естрадного мистецтв [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://js.kiev.ua/pro-shkolu>.
263. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М., 1995. 800 с.
264. Щепетнов В. Джазовая молодежь — вперед! // Джаз. 2013. № 3. с. 2–3.
265. Энгелис Л. Разговор о легкой музыке. М., 1965. 98 с.
266. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль в стилі Funk : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 207 с.
267. Carnival of Swing [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Carnival_of_Swing.
268. Curtis S. Dancing to a Black Man's Tune : A Life of Scott Joplin. Univ. of Missouri Press, 2004. 265 p.
269. Encyklopedie jazzu a moderni popularni hudby. Gast vecna. Praha, 1983. 416 p.
270. Ewen D. The Life & Death of Tin Pan Alley; the Golden Age of American Popular Music (Hardcover). New York, 1964. 380 p.
271. Finkelstein S. W. Jazz A People's Music / with a foreword by G. Jackues. New York, 1988. 180 p.
272. Gonna Fly Now by Victor Lopez : видеозапись [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=2KMVmv3RUc>.
273. Hodeir A. Jazz: its evolution and essence. New York, 1958. 96 p.
274. Randel W. Black music and jazz review. New York, 1976. 234 p.
275. The New Grove Dictionary of Jazz / ed. by Barry Kernfeld. New York, 1988. Volume Two. 690 p.
276. Thomas J. C. Chasin' The Trane. New York, Da Capo Press, 1975. 324 p.

Зміст

Передмова	3
Розділ 1. Системні ознаки джазової стилістики	5
Етимологія джазової стилістики.....	6
Стилiстика традиційного джазового виконавства.....	15
Трансформація «джазової лексики» в модерн-джазі	36
Розділ 2. Становлення джазового виконавства України	48
Культивування джазової системи репрезентативних норм в українській культурі.....	48
Форми репрезентації джазу в українській культурі другої половини ХХ століття.....	62
Розділ 3. Інфраструктура джазового виконавства України	86
Вітчизняний джаз та інфраструктурні елементи музичної культури	86
Джаз у сучасному фестивальному просторі України	96
Академізація українського джазового виконавства	105
Розділ 4. Сучасний український джаз	118
Полівекторність втілень джазової музики в сучасному українському колективному виконавстві.....	118
Полістiлістика в самореалізації українських джазових музикантів.....	139
Заключення	164
Література	168

Наукове видання

Лі Шуай, Ю. Лошков

ДЖАЗ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ

Монографія

Редактор:

Комп'ютерна верстка й обкладинка

І. Г. Колесник

Підписано до друку 05.12.2019 р. Формат 60x84/16.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 10,6. Обл.-вид. арк. 12,1. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

Віддруковано в типографії