

■ УДК 78.036.9:781.2(477)(045)

Лі Шуай, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

lishuaiyinyue@126.com

<https://orcid.org/0000-0002-8662-4900>

ДЖАЗ У СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Проаналізовані системні характеристики джазу як складової українського професійного музичного мистецтва останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. Зазначено, що в спільному для світового джазу переліку характерних ознак простежуються певні відмінності, пов'язані зі специфікою функціонування джазового виконавства в Україні. Наголошено: наявність професійної освіти в українських джазових музикантів зумовлює розуміння музичного тексту, з одного боку, як смислу, актуалізованого в акті звучання, з іншого — як фіксації конкретного творчого задуму. Доведено, що застосування в джазі наявних професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їх пристосування до джазової специфіки. Визначено роль виконавської техніки та засобів виразності як основного компонента взаємодії джазових і академічних традицій у композиторській творчості.

Ключові слова: *професійне музичне мистецтво, джаз, музичний текст, музичний інструментарій, виконавська техніка та засоби виразності, музична теорія, естетика виконання.*

Ли Шуай, аспирант, кафедра теории и истории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ДЖАЗ В СИСТЕМЕ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Проанализированы системные характеристики джаза как составляющей украинского профессионального музыкального искусства последней четверти ХХ — начала ХХІ в. Отмечено, что в общем для мирового джаза перечне характерных признаков прослеживаются определенные отличия, связанные со спецификой функционирования джазового исполнительства в Украине. Акцентировано: наличие профессионального образования в украинских джазовых музыкантов обуславливает понимание музыкального текста, с одной стороны, как смысла, актуализированного в акте звучания, с другой — как фиксации конкретного творческого замысла. Доказано, что применение в джазе существующих профессиональных средств воссоздания звука происходит в контексте их приспособления к джазовой специфике. Определена роль исполнительской техники и средств выразительности как основополагающего компонента взаимодействия джазовых и академических традиций в композиторском творчестве.

Ключевые слова: *профессиональное музыкальное искусство, джаз, музыкальный текст, музыкальный инструментальный, исполнительская техника и средства выразительности, музыкальная теория, эстетика исполнения.*

Li Shuai, postgraduate student, Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

JAZZ IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL UKRAINIAN MUSIC ART

The aim of this paper is to identify the systemic characteristics of jazz as a component of Ukrainian professional music art in the last quarter of the 20 — early 21st century.

Research methodology. A system-activity approach was used that made it possible to determine the specific features of jazz as a component of professional music art and to analyze the main systemic features of jazz: musical text as an object of representation, musical outfit as a tool of the text reproduction, performance technique and expressiveness means as a way of reproducing text, music theory as a form of creation, systematization, preservation and transmission of a text as well as aesthetics of performance.

Results. It is noted that there are some differences that are related to the specific features of functioning of jazz performances in Ukraine in the list of characteristics common to the world jazz features. It is emphasized that the presence of professional education in Ukrainian jazz musicians leads to the comprehension of the musical text, on the one hand, as a meaning, revised in the act of sounding, on the other — as a fixation of a particular creative idea. It is proved that the use of existing professional means of sound reproduction in jazz occurs in the context of their adaptation to jazz specific features. The role of performing technique and means of expressiveness as the basic component of the interaction of jazz and academic traditions in the composer's work is determined. The current situation with jazz aesthetics in Ukraine is marked by the period of self-identification of Ukrainian jazz, which is characterized, on the one hand, by the desire of jazz professionals to manifest self-sufficiency as an incentive for the representative activity in the entertaining institution: on the other hand — the creation of performances on the classical stage ground for the recognition of jazz as a highly artistic variety of art capable of performing the educational function, and therefore to be an equal part of the professional music art of the academic level.

Novelty. The paper presents an attempt to reveal the specific features of jazz performance as a component of professional music art based on the analysis of systemic features of jazz.

The practical significance. The material of the article can be used in teaching the courses on the theory of music art. The results of the article will contribute to further development of the specific features of jazz performances.

Key word: *professional music art, musical text, musical outfit, performing technique and means of expressiveness, music theory, aesthetics of performance.*

Постановка проблеми. Культивування джазу в Україні зумовлене специфікою функціонування української культури за різних соціокультурних обставин. Зокрема період зародження й становлення українського джазового виконавства (1920 — 1980 рр.) — це так звана

радянська епоха, а еволюційні процеси визначаються ставленням ідеологічної системи того часу до джазової музики. Функціонування джазу в пострадянській українській культурі зумовлене процесами демократизації суспільства, що сприяло «академізації» джазового виконавства, тобто формуванню з кінця ХХ ст. системи джазового виконавства як складової українського професійного музичного мистецтва академічного типу. Утім, специфіка процесу «академізації» джазу в Україні донині не розглядалася, а джазове виконавство не осмислювалося як системне явище. Так, на початку 2000 рр. автор дисертаційного дослідження функціонування джазу в Україні В. Романко (2001, с. 21) визначення статусу джазу в структурі системи культури назвав однією з найважливіших проблем, яка потребує висвітлення й вирішення. Зазначена актуальність зумовлена тим, що саме з'ясування системних ознак джазу вможливило оптимальне висвітлення ролі та місця джазового виконавства в контексті його «академізації» в музичній культурі України на межі ХХ–ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В аналітичних публікаціях, основаних на дослідженні сучасного українського джазового виконавства в контексті здійснення історичних екскурсів (Кириченко, 2010; Конончук, 2011; Лензійон, 2017; Порцев, 2013; Саранчин, 2011) та визначення жанрово-стильової специфіки українського джазу (Панько, 2009; Романюк; Рось, 2016; Сметана, 2012), не розглянуто джаз як статично-динамічне системне явище. У зв'язку з недостатньою розробленістю цієї проблеми **мета** статті — виявити системні характеристики джазу як складової українського професійного музичного мистецтва останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналізуючи існуючі на початок ХХІ ст. варіанти тлумачення означеного напрямку, В. Романко висловив думку, що адекватнішою є характеристика відомого російського популяризатора джазу В. Фейертага (1990), котрий визначив його як «рід професійного музичного мистецтва», що має власні видову класифікацію, жанрові ознаки тощо (Романко, 2001, с. 7), тобто відзначається системністю. Обґрунтування цієї точки зору можливе в процесі зіставлення ознак джазу із запропонованим наприкінці 2000 рр. українським науковцем Ю. Лошковим (2008) системним зображенням професійного музичного мистецтва як форми відтворення культурної традиції, що генетично відгалузилася від фольклору.

Екстраполюючи аналітичні виклади відомого радянського філософа й методолога Г. Щедровицького (1995, с. 467) стосовно професійної сфери діяльності індивіда як процесу на музичну діяльність, Ю. Лошков (2017, с. 16) визначає «професійне музичне мистецтво» як різновид

художньої творчості на основі застосування специфічної «системи норм репрезентації культурної традиції», яка сформувалася в процесі еволюції професійної музичної діяльності. Водночас професійне музичне мистецтво, поряд із фольклором, є однією з двох складових музичної творчості загалом. Визначаючи професійну музику і фольклор як дві системи художнього мислення, російський музикознавець Г. Головинський (1981, с. 50) навів основні критерії диференціації: 1) різні вектори спрямованості на задоволення духовних потреб суспільства; 2) відмінність структурних елементів («семантика мови професійної європейської музики», «засоби виразності» тощо).

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 способи 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) (Лошков, 2017, с. 16). З'ясовуючи функціонування «системи норм репрезентації культурної традиції», можна виявити спільні та специфічні ознаки джазу як складової професійного музичного мистецтва.

Музичний текст, маючи знакову й семіотичну структури, інтенцію, унікальність, культурно-історичні межі, як сигнал, що передає інформацію в просторово-часовому контексті, є основним елементом процесу «музика» (Карпущина, 2011), тобто загальним для всіх сфер і форм презентації та репрезентації музики. Диференціація відбувається в межах розуміння музичного тексту або як 1) системи жорсткої фіксації авторського задуму (нотний текст), або 2) певним чином структурованого поля смислу, актуалізованого в акті звучання (Кириченко, 2010). Музичний текст у джазовому мистецтві, яке базується на імпровізаційності, функціонує, передусім, у другій іпостасі, що зумовлює несприйняття джазу в академічній сфері, принаймні в контексті осмислення, оскільки науковий інструментарій музикознавства, яке сформувалося на естетичному ґрунті академічного музичного мистецтва, ґрунтується на нотному тексті. Саме відсутність наприкінці ХХ ст. в музикознавстві відповідного інструментарію зумовила пропозицію відомого музикознавця А. Цукера застосовувати під час наукового аналізу неакадемічних сфер репрезентації музики методи, напрацьовані у фольклористиці (Цукер, 1995), оскільки у фольклорі, характерними ознаками якого є зокрема імпровізаційність та варіантність, музичний текст функціонує також у другій іпостасі.

Необхідно зазначити, що в різних формах репрезентації джазу поширені специфічні підходи до застосування імпровізації. Якщо в ансамблевому джазовому виконавстві використовується суцільна імпровізація (Фейертаг, 2004), 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 (Симоненко, 2006), що відображає розуміння музичного тексту, з одного боку, як «смыслу, актуалізованого в акті звучання», з іншого — як фіксацію конкретного творчого задуму.

Якщо розглядати діяльність українських біг-бендів, то розуміння й ставлення до музичного тексту як нотного простежується чіткіше. По-перше, до складу нинішніх джазових оркестрів всіх 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 визначається 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.

Показово, що в нинішній практиці українських біг-бендів навіть сольна імпровізація часто фіксується нотним текстом. Так, підбиваючи підсумки харківського фестивалю «Big band fest 2013» за участі шести відомих професійних джазових оркестрів Миколаєва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська та Белгорода (Росія), рецензент відзначав «виконання солістами живої (неписаної) імпровізації» як характерну ознаку тільки одного колективу — біг-бенду Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Полтавцева, 2013).

У джазі, як і в інших сферах репрезентації музики, застосовуються всі засоби відтворення звуку, утім, переважно це засоби професійної репрезентації музики, які еволюціонували від народної музичної творчості до вдосконалених зразків, що використовуються тільки в професійній сфері. Так, науковці, визначаючи особливості фактури та функціональності інструментів, зокрема гітари, у джазі, виокремлюють чіткість функціонального призначення гітари як обов'язкового інструмента, що «зумів поєднати можливості гармонічного акомпанементу й мелодичного

голосоведіння» (Конен, 1980, с. 37), ритм-групи, яка відіграє в джазі важливу роль (Конен, 1965, 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 більш дзвінко» (Маслюк). Отже, застосування в джазі існуючих професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їх пристосування до джазової специфіки.

Констатуємо, що репрезентація джазу, як і в інших різновидах музичного виконавства, здійснюється в колективній, ансамблевій та сольній формах. Утім, у процесі еволюції джазового виконавства викристалізувалися специфічні лише для джазу різновиди, наприклад, біг-бенди. Інструментальний склад таких колективів поділяється на групи саксофонів, мідних духових інструментів та ритм-секцію, які складаються з традиційного для музичного виконавства інструментарію, утім, їх 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), метроритмічної пульсації, зміщення тембрів (Коллиер, 1984, с. 358).

Необхідно зазначити, що важливу роль у соціалізації джазового музиканта відіграє якість музичного інструмента, оскільки з цим параметром значною мірою пов'язані такі чинники: рівень професійної майстерності співтворців у спільному музикуванні; можливість виступати на професійній сцені, що зумовлює логічне узагальнення про сенс продовження функціонування в джазі. Так, український дослідник В. Олендарьов виокремлює «необхідність використання якісного інструментарію як гарантії професійної реалізації художнього задуму, можливості регулярних концертних виступів, записів на радіо й телебаченні, платівки, касети, компактдиски, <...> постійності їхньої оцінки в засобах масової комунікації» (Олендарев, 1995, с. 150–151).

Джазова «лексика» (виконавська техніка та засоби виразності) формувалася та вдосконалювалася в процесі еволюції ставлення до музичного тексту в джазі. Саме в контексті пошуку джазовими музикантами 1940 рр. нової виконавської техніки й засобів виразності відомий американський музикознавець С. Фінкельстайн називав бібоп, прогресив і кул «експериментальною лабораторією» (Finkelstein, 1988, р. 124). І саме у взаємозбагаченні, навіть синтезі джазу з професійними композиторськими принципами, він убачав стимул надати музиці можливості «знову стати живою, мінливою та експериментальною» (Finkelstein, 1988, р. 158–159).

Якщо С. Фінкельстайн розглядав джазову проблематику в контексті рідної для нього американської музичної культури в середині

XX ст. — знаковий для американського джазу період трансформацій джазової «лексики», то для українських науковців проблема контактів джазової та академічної музики актуалізується на межі XX–XXI ст., коли осмислюється національний компонент українського джазу. Так, на використанні джазових засобів виразності в камерних творах сучасних українських композиторів М. Скорика, І. Тараненка, С. Зажитька наголошувала дослідниця О. Берегова (2000, с. 11–12), «джазовому компоненту» в композиторських стилях присвятив значний обсяг дисертації В. Романко. Він зокрема детально з'ясовує джазові елементи виконавської техніки та засоби виразності в конкретних творах М. Скорика, Ж. Колодуба, В. Зубицького, О. Козаренка, Я. Верещакіна, І. Тараненка (Романко, 2001, с. 129–148). Утім, В. Романко (2001, с. 149) висновок, що застосування джазової «лексики» не робить ці твори джазовими за суттю. Так, аналізуючи джазові компоненти «Бурлески» М. Скорика, дослідник наголошує: ця композиція «не може вважатися суто джазовим твором, та, очевидно, вона і не задумувалася як такий» (Романко, 2001, с. 131).

На нашу думку, застосування композитором джазової «лексики» під час написання музичного твору не може бути критерієм його належності до джазової музики. Це зумовлено невідповідністю джазової специфіки, передусім до композиторської естетики — процес відтворення музичного тексту в джазі ґрунтується на безпосередній творчості — імпровізації, експромті, що значною мірою нівелює авторство, авторський задум. Тобто виконання музичного твору, насиченого джазовими виконавською технікою та засобами виразності, за поняттєвими канонами, що сформувалися на естетичних засадах академічного музичного мистецтва, суперечить імпровізаційній основі джазу. Саме використання джазової виконавської техніки та засобів виразності в музичних творах академічного рівня (Губанов, 1986) науковці вважають удалим поєднанням двох традицій, визначаючи «спроби освічених композиторів писати з використанням джазу» слабкими й недосконалими, оскільки такі твори не передають безпосередньо «духу джазу» (Олендарев, 1995, с. 43; Романко, 2001, с. 118).

У загальноприйнятому розумінні музичну теорію становлять дисципліни, що охоплюють основні елементи музики (зокрема гармонію, ритміку, мелодику, інструментування («Музыковедение», 1976), пов'язані зі створенням, систематизацією, збереженням і передачею музичних текстів. 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, імовірно 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 (1988), у якому застосовується так зване «літерно-цифрове позначення» гармонії. Своєрідне спрощене ставлення джазових музикантів до фіксації акордів притаманне й сучасності. Так, Дм. Нізяєв 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. Отже, специфічні ознаки джазу активно проявляються на рівні гармонії.

Так, Дж. Колліер (1984, с. 98), розглядаючи становлення джазу, наголошував на таких особливостях джазової гармонії, як широке застосування септ- і нонакордів та домінування плагальних обертів, а У. Сарджент (1987, с. 126, 132) відзначав характерні для джазу схильність не тільки до звичайного використання понижених III і VII ступенів мажорної гами, а й зміщення в межах зони між натуральним та пониженим ступенями; застосування специфічного типу акордових послідовностей — «перукарських гармоній». В. Конен (1965, с. 255) наголошувала на специфічності «детонованої» темперації як характерній особливості джазової мелодики, а Дж. Колліер (1984, с. 96–97) у цьому контексті вирізняв базування на т. зв. блюзових тонах. Саме ці дослідники визначали й специфічні ознаки джазової ритміки, зокрема створення напруження й розрядки тільки засобами ритму як одного з основних принципів музичної структури та формоутворюючу роль синкопованого ритму (Сарджент, 1987, с. 191), порушення періодичності, безперервне зміщення акцентів та застосування багатопланової поліритмії (Конен, 1965, с. 247, 344) і перехресних ритмів (Колліер, 1984, с. 19; Конен, 1965, с. 246), зіставлення чи протиставлення 2-дольного та 3-дольного (Колліер, 1984, с. 20), 3-дольного й 4-дольного ритмів (Сарджент, 1987, с. 58–59) тощо.

Специфічні ознаки джазу проявляються й на рівні колективного відтворення музичного тексту. Джазовий оркестр з його різновидами системно розроблений у сфері інструментознавства. У середині 1960 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 ступенів, 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: у процесі виконання синкоп і пунктирного ритму «дещо згладжувати гостроту переходу від одного звуку до іншого» (Киянов и Воскресенский, 1966, с. 187).

Формування в Україні системи професійної підготовки джазових музикантів в останній чверті ХХ ст. стимулювало теоретичне осмислення специфіки джазу. Зокрема В. Конончук (2011) відзначає, що естрадно-джазова освіта в Київському музичному училищі на початковому етапі 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.

Естетика джазового виконавства основана на специфіці сприйняття музичного тексту. Зокрема межове ставлення до музичного тексту визначає естетичну основу джазової творчості, яка, згідно з А. Шнітке, «вивільняє мислення музикантів від застарілих догм і шаблонів <...> багато що виявляє й дозволяє, ніби підштовхуючи нас до різних пошуків, змін звичного» (Медведев и Медведева (Сост.), 1987, с. 68). В. Романко (2001, с. 78) пояснює таку специфіку особливим статусом репрезентанта джазу, обумовленим характером створення джазової композиції, а завданням джазового виконавця є не тільки і не стільки інтерпретація, а продукування безпосередньо в процесі відтворення музичного тексту нових музичних ідей. Саме у зв'язку із цим у джазі нівельовані базові для академічного музичного мистецтва іпостасі автора та виконавця-інтерпретатора (Сарджент, 1987, 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» (Коллиер, 1984, с. 14), відкритість, емоційність і чуттєвість (Коллиер, 1984, с. 197), імпульсивність та індивідуальність стилю (Сарджент, 1987, с. 212, 215).

Основою є аналіз передусім американської джазової практики У. Сарджент (1987, с. 212) визначив естетичною ознакою джазу те, що цей різновид безпосередньої творчості потребує від слухача не спостереження чи схвалення, а участі, тобто — специфічної комунікації. Із цим погоджуються й українські дослідники, наголошуючи на притаманності українській джазовій практиці другої половини ХХ ст. принципу неформального спілкування зі слухачами (Романко, 2001, с. 36; Саранчин, 2011). Утім, нині ця естетична ознака характерна ситуації, коли джазова репрезентація відбувається в неакадемічній сфері. Яскравим прикладом

є проєкт 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» (Коллиер, 1984, с. 366), притаманні проєкту українського бас-гітариста Ігоря 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.

Висновок. Здійснений аналіз свідчить про відповідність джазу системним ознакам професійного музичного мистецтва. У спільному для світового джазу переліку характерних ознак простежуються певні відмінності, пов'язані зі специфікою функціонування джазового виконавства в Україні. Зокрема це визначається в: 1) ставленні до музичного тексту у сфері джазових оркестрів, 2) ролі якості музичного інструмента в соціалізації українського джазового музиканта, 3) осмисленні взаємодії джазових і академічних традицій у композиторській творчості, 4) специфіці сценічного втілення естетичних ознак джазу.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з виявленням специфіки трансформації системних ознак джазу в Україні в останні десятиліття, що вможливить визначення місця та ролі джазового виконавства в сучасній українській музичній культурі.

Список посилань

- Берегова, О. М. (2000). *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття* (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Головинський, Г. (1981). *Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX — XX веков. Очерки*. Москва: Музыка.
- Губанов, Я. (1986). *Джаз як додатковий стильовий елемент в музиці І. Стравінського. Українське музикознавство*, 21, 75–87. Київ: Музична Україна.

- Карпухина, О. (2011). Музыкальный текст как основной модуль понятия «музыка». *Общество: философия, история, культура*, 1–2, 78–81.
- Кириченко, І. (2010). Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації. *Музикознавчі студії: збірник наукових праць*, 5, 302–310. Луцьк.
- Кирчик, І. (1987). Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное искусство и наука*, 1, 85–97. Москва: Музыка.
- Киянов, Б. П. и Воскресенский, С. И. (1966). *Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей (изд. второе)*. Москва; Ленинград: Музыка.
- Коллиер, Дж. (1984). *Становление джаза: популярный исторический очерк*. Москва: Радуга.
- Конен, В. (1980). *Блюзы и XX век*. Москва: Музыка.
- Конен, В. (1965). *Пути американской музыки*. Москва: Музыка.
- Конончук, В. (2011). 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*, 11 (82), 99–102.
- Лензіон, Я. (2017). Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*, 3 (146), 177–181.
- Лошков, Ю. (2008). *Еволюція професійного музичного мистецтва*. В. М. Шейко (Ред.). *Культура України: збірник наукових праць*, 25, 166–177. Харків: ХДАК.
- Лошков, Ю. (2017). Профессиональное музыкальное искусство европейского типа. Бакагурський, А. та ін. *Мистецтвознавство XX століття: хрестоматія-довідник: навчальний посібник* (с. 13–48). Херсон: ОЛДІ-ПЛЮС.
- Манилов, В. (1988). *Учись аккомпанювати на гітарі*. Київ: Музична Україна.
- Маслюк, І. Мануш і LushLife. *Шикарна життя в стилі джаз*. Взято из <http://www.u-centr.com.ua/manush-i-lushlife-shikarnaya-zhizn-v-stile-dzhaz.html>
- Музыковедение. (1976). Келдыш, Ю. (Гл. ред.). *Музыкальная энциклопедия* (Т. 3, с. 805–830). Москва: Советская энциклопедия.
- Низяев, Дм. *Джазовая гармония*. Взято из <http://www.7not.ru/harmony/22.phtml>
- Олендарев, В. Н. (1995). *Отечественный джаз и проблемы стиля (Дисс. ... канд искусствoved.: 17.00.03)*. Киев.
- Панько, Т. (2009). Взаємодія джазу та академічної музики як феномен стильової конвергенції. *Київське музикознавство: збірник статей*, 29 «Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі», 38–47. Київ: Київський інститут музики імені Р. М. Глієра.
- Полтавцева, О. (2013). «Big band fest 2013». *Джазовий парад планет, или II международный фестиваль биг-бэндов в Харькове*. *Джаз*, 3 (43), 4–11.

- Порцев, М. (2013). Джазове гітарне виконавство у пострадянському культурному просторі: витоки, тенденції, перспективи. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*, 23, 215–221. Київ: Міленіум.
- Романко, В. І. (2001). *Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації* (Дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03). Київ.
- Романюк, Л. *Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Узято з <http://int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznastva-romanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayiniknycyahh-pochatku-hh-st.html>
- Рось, З. (2016). Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1 (34), 11–18.
- Саранчин, А. (2011). Культурний діалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней. *Київське музикознавство: збірник статей*, 37, 183–197. Київ, Дюссельдорф.
- Сарджент, У. Л. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка.
- Симоненко, В. (2006). *Лексикон джаза. Джаз*, 2 (2), 36–38.
- Сметана, С. (2012). Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*, 112, 288–296. Кіровоград: КДПУ імені В. Винниченка.
- Медведев, А. и Медведева, О. (Сост.). (1987). Советский джаз. Проблемы. События. *Мастера: сборник статей*. Москва: Советский композитор.
- Фейертаг, Б. (2004). Джаз на естраде. *Эстрада в России. XX век: энциклопедия* (с. 188–190). Москва: «Олма-Пресс».
- Фейертаг, В. Б. (1990). Джаз. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия (с. 170).
- Цукер, А. (1995). Бытовая музыкальная культура и академическое музыкознание. *Бытовая музыкальная культура: история и современность* (с. 4–7). Ростов-на-Дону: РГК.
- Щедровицкий, Г. П. (1995). *Избранные труды. А. А. Пископелъ и Л. П. Щедровицкий* (Ред.-сост.). Москва: Школа Культурной Политики.
- Finkelstein, S. W. (1988). *Jazz A People`s Music*. With a foreword by G. Jackues. New York: International Publishers.

References

- Beregova, O. M. (2000). *The tendencies of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80s and 90s of the 20th century (The abstract of thesis of Candidate of Art Science: 17.00.03 «Musical Art»)*. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv. [In Ukrainian].

- Golovinsky, G. (1981). *Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19 – 20th centuries. Essays*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gubanov, Ya. (1986). *Jazz as an additional stylistic element in the music of I. Stravinsky*. *Ukrainian Musicology*, 21, 75-87. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Karpukhin, O. (2011). The musical text as the main module of the concept of «music». *Society: philosophy, history, culture*, 1-2, 78-81. [In Russian].
- Kirichenko, I. (2010). Lutsk Jazz Club: International Music in the Age of Globalization. *Music studies studios: collection of scientific works*, 5, 302-310. Lutsk. [In Ukrainian].
- Kirchik, I. (1987). The issues of analyzing musical time-space. *Music art and science*, 1, 85-97. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kiyarov, B. P. and Voskresensky, S. I. (1966). *Practical guidance on instrumentation for variety orchestras and ensembles* (2nd edition). Moscow; Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Collier, J. (1984). *The formation of jazz: a popular historical essay*. Moscow: The Rainbow. [In Russian].
- Conen, W. (1980). *Blues and the twentieth century*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Konen, V. (1965). *Ways of American music*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kononchuk, V. (2011). Variety jazz education in Ukraine: retro-perspectives (To the 30th anniversary of the opening of the variety department at the Kyiv State Music College named after R. Glier). *Youth and Market*, 11 (82), 99-102. [In Ukrainian].
- Lenzion, Ya. (2017). Jazz art and contemporary Ukrainian music culture. *Youth and Market*, 3 (146), 177-181. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2008). Evolution of professional music art. V. M. Shake (ed.). *Culture of Ukraine: a collection of scientific works*, 25, 166-177. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2017). Professional music art of European type. Bakanursky, A., and others. *Art history of the twentieth century: textbook-guide: tutorial* (pp. 13-48). Kherson: OLD-PLUS. [In Russian].
- Manilov, V. (1988). *Learn to accompany the guitar*. Kiev: Muzychna Ukraina.
- Maslyuk, I. Manush i LushLife. Chic life in the style of jazz. Retrieved from <http://www.u-centr.com.ua/manush-i-lushlife-shikarnaya-zhizn-v-stile-dzhaz.html> [In Russian].
- Musicology. (1976). Keldysh, U. (Ed.). *The music encyclopedia* (Vol. 3, pp. 805-830). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [In Russian].
- Niazyaev, Dm. Jazz harmony. Retrieved from <http://www.7not.ru/harmony/22.phtml> [In Russian].
- Olendarev, V. N. (1995). *Domestic jazz and style issues (The thesis of Candidate Art.: 17.00.03)*. Kiev. [In Russian].
- Panko, T. (2009). *The interaction of jazz and academic music as a phenomenon of style convergence*. *Kyiv Musicology: a collection of articles*, 29 «Theoretical and historical problems of art studies in world and national musical culture», 38-47. Kyiv: R. Glier Kyiv Institute of Music. [In Ukrainian].

- Poltavtseva, O. (2013). «Big band fest 2013». *Jazz parade of the planets, or the II International Festival of Big Bands in Kharkov*. *Jazz*, 3 (43), 4-11. [In Russian].
- Portsev, M. (2013). *Jazz Guitar Performance in the Post-Soviet Cultural Space: Origins, Trends, Prospects. Art-sculptures: a collection of scientific works*, 23, 215-221. Kyiv: Millennium. [In Ukrainian].
- Romanko, V. I. (2001). *Jazz in the music culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations (Thesis of Candidate of Art History: 17.00.03)*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Romaniuk, L. *Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine at the end of 20 – beginning of the 21st century*. Retrieved from <http://int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayinikncy-ahh-pochatku-hh-st.html> [In Ukrainian].
- Ros, Z. (2016). The integration of folklore and jazz as one of the characteristic features of modern Ukrainian jazz music. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Arts*, 1 (34), 11-18. [In Ukrainian].
- Saranchin, A. (2011). *Cultural dialogue in jazz: some features of Kiev jazz from the 60's to the present day*. Kyiv Musicology: a collection of articles, 37, 183-197. Kiev, Dusseldorf. [In Russian].
- Sargent, WL (1987). *Jazz: Genesis. The music language. Aesthetics*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Simonenko, V. (2006). *Jazz vocabulary*. *Jazz*, 2 (2), 36-38. [In Russian].
- Smetana S. (2012). Jazz compositions in the works of contemporary Ukrainian composers. Scientific notes of the KPUU. Series: Pedagogical Sciences. Kirovograd: KDPU named after V. Vynnychenko, 112, 288-296. [In Ukrainian].
- Medvedev, A. and Medvedev, O. (Comp.). (1987). *Soviet jazz. Problems. Developments. Masters: a collection of articles*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Feyertag, B. (2004). *Jazz on the stage. Bandstand in Russia. The twentieth century: encyclopedia* (pp. 188-190). Moscow: Olma-Press. [In Russian].
- Feyertag, V. B. (1990). *Jazz. The music encyclopedic dictionary*. Moscow: Soviet Encyclopedia (p. 170). [In Russian].
- Zucker, A. (1995). *Household musical culture and academic musicology. Household musical culture: history and modernity* (pp. 4-7). Rostov-on-Don: RGC. [In Russian].
- Shchedrovitsky, GP (1995). *Selected works. A. A. Piskoppel and L. P. Shchedrovitsky* (Ed., Ed.). Moscow: Shkola Kulturnoy Politiki. [In Russian].
- Finkelstein, S. W. (1988). *Jazz A People's Music. With a foreword by G. Jackues*. New York: International Publishers. [In English].

Надійшла до редакції 09.11.2017 р.