

**Данило ВІНАРІКОВ,**  
*orcid.org/0000-0001-5520-4594*  
аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики,  
художній керівник та диригент джазового оркестру  
Дніпровської філармонії імені Леоніда Когана  
(Дніпро, Україна) [danilajmh@gmail.com](mailto:danilajmh@gmail.com)

## ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВЦЯ

**Актуальність дослідження.** Від часу незалежності України джазова музика привертає до себе все більше уваги й має активний попит у публіки не лише в нашій країні, але й далеко за її межами. Відтак, виникає потреба в інтеграції українських музикантів у світову джазову культуру, бурхливий розвиток якої протягом понад століття породив велике різноманіття стильових напрямків. Таким чином, вже у XXI ст. джазовий музикант повинен мати індивідуальність у звучанні, при цьому послуговуючись історичним досвідом, що поєднує в собі певні закони виконавства, підкріплені теоретичними знаннями стосовно джазового музикування. Відтак, джазовому виконавцю необхідно пізнати музичний досвід провідних джазменів та джазвуден, а також поєднати практичні й теоретичні знання, що є невід'ємним чинником у його становленні як ансамбліста, оркестранта або керівника ансамблю. **Мета статті** – висвітлити та поєднати практичні й теоретичні знання, які є необхідним фактором у становленні джазового виконавця як ансамбліста, оркестранта або керівника ансамблю чи джазового оркестру. **Методи дослідження.** Матеріали, наведені у статті, були зібрані, проаналізовані й підготовлені з використанням таких методів, як аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний та історичний. **Наукова новизна.** Виникнувши у США наприкінці XIX століття, джазова культура бурхливо формувалася й розвивалася у європейських країнах та США впродовж цілого XX ст. На основі досвіду провідних музикантів та композиторів, які винаходили не тільки нові способи імпровізувати, а й нові стильові напрями та формоутворення, створювалися нові заклади освіти, фестивалі й конкурси, що допомагали молодим джазовим виконавцям виховувати власне індивідуальне звучання й бути конкурентоспроможними. У сучасній Україні заклади освіти, які спрямовані на вивчення джазового мистецтва, почали створюватися майже від часів незалежності, що було спричинено «залізною завісою» колишнього СРСР, а відтак, простежується брак досліджень, присвячених вивченню безпосередньо джазової культури нашої країни. **Висновки.** Завдяки науковому дослідженню доведено необхідність у поєднанні теоретичних і практичних знань, якими повинен користуватися джазовий виконавець, керівник ансамблю або диригент джазового оркестру, для виховання індивідуального звучання й у роботі із джазовим колективом.

**Ключові слова:** мистецтво джазу, ансамбль, диригент, імпровізація, джазова гармонія, бібоп.

**Danylo VINARIKOV,**  
*orcid.org/0000-0001-5520-4594*  
Postgraduate student at the Musicology, Composer and Performing Mastery  
Dnipro Academy Music,  
Artistic Director and Conductor of the Jazz Orchestra  
Leonyd Kogan Dnipro Philharmonic  
(Dnipro, Ukraine) [danilajmh@gmail.com](mailto:danilajmh@gmail.com)

## THE FEATURES' BECOMING OF JAZZ PERFORMER

**Topicality.** Since independence in Ukraine jazz music has become more and more attractive and fills the public not only at home, but abroad. Therefore, there is a need for the integration of Ukrainian musicians into the world jazz culture, the rapid development of which for more than a century has given rise to a great variety of stylistic directions. Moreover, already in the 21-th century, a jazz musician must have individuality in sound, while using historical experience with combines certain laws of performance supported by theoretical knowledge to jazz performers. Therefore, a jazz performer needs to learn about the musical experience of leading jazzmen and jazzwomen and combine practical and theoretical knowledge, which is an integral factor in his formation as an ensemble player, orchestrator and leader. **The purpose of article** is highlight and combine practical and theoretical knowledge, which is a necessary factor in the formation of jazz performer as an ensemble, orchestra or leader. The article uses such **methods** as interpretive. The materials presented in the article were collected, analyzed and prepared using such methods as analytical, comparative, interpretive and historical. **Scientific novelty.** Originating in the USA at the end of the 19th century, jazz culture was rapidly formed and developed in European countries and the USA throughout the 20th century. Based on the experience of leading musicians

and composers, who invented not only new ways to improvise, but also new stylistic, directions and forms, new educational institutions, festivals and competitions were created, which helped young jazz performers to develop their own individual sound and be competitive. In modern Ukraine, educational institutions aimed at the study of jazz art began to be created almost from the time of independence, which was caused by the «iron curtain» of the former USSR, and therefore there is a lack of research devoted to the study of the jazz culture of our country. **Conclusions.** Thanks to scientific research, the need for combination theoretical and practical knowledge, which should be used by a jazz performer, an ensemble leader or a jazz orchestra conductor has been proven to cultivate individual sound and work with a jazz team.

**Key words:** jazz art, ensemble, conductor, improvisation, jazz harmony, bebop.

**Постановка проблеми.** У часи колишнього Радянського Союзу джазові музиканти мали обмежений доступ до інформації про джаз і джазову культуру. У виданні «Українська енциклопедія джазу» В. Симоненко пояснює, що музиканти з академічних та військових музичних колективів займалися самоосвітою, саме за відсутності джазової освіти аж до 1974-го року. Доки джазова культура не зайняла своє належне місце серед мистецьких напрямків, на пострадянському просторі музиканти, які не мали можливості використовувати культурний обмін із західними колегами, користувалися переважно аудіозаписами та радіоєфірами. Тому, не маючи теоретичного фундаменту, джазові виконавці у своїй більшості виконували музику інтуїтивно, користуючись лише власними транскрипціями соло. Хоча варто зауважити, що деякі провідні радянські музиканти створювали теоретичний матеріал на базі власного досвіду, генерували дослідження аудіозаписів для вдосконалення власної виконавської майстерності.

За часів незалежності України, ми маємо доступ до всесвітньої мережі «Інтернет» і, безумовно, маємо можливість обмінюватися інформацією із музикантами та викладачами західних країн. І використання цього досвіду, що позитивно впливає на впорядкування теоретичних знань, і доступ до джазової музики з усього світу, повинні втілюватись у практику виконавства як студентських, так і професійних музичних колективів.

**Актуальність дослідження.** Важливо зазначити, що джазовий музикант водночас є як практиком, так і теоретиком. Аналізуючи будь-яке імпровізоване соло із точки зору теорії, можна стверджувати, що музикант-імпровізатор – це композитор, який створює музику у певний момент саме тут і зараз. Але без розуміння законів джазової гармонії, стильових напрямків та історії джазового мистецтва, якісне виконання джазової музики неможливе. Як було сказано вище, у ХХІ ст., коли джазова культура має безліч стильових напрямків, високої цінності набуває саме індивідуальне й унікальне звучання виконавця, його мислення, інтерпретація та музична мова.

Наголосимо, що унікальне звучання джазового музиканта підкріплюється не лише його

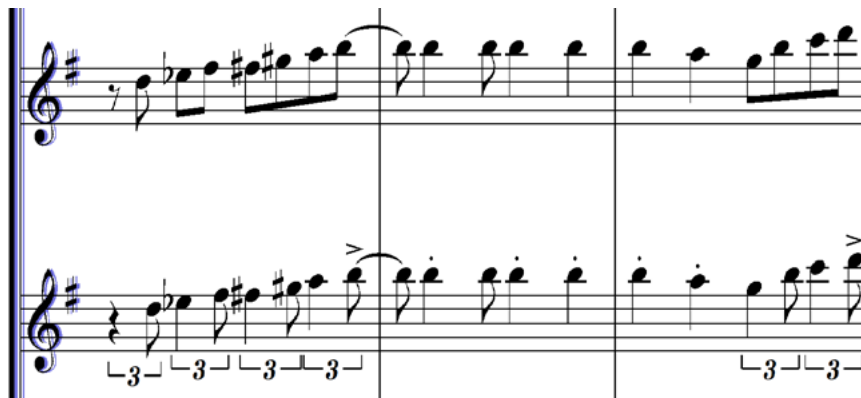
талантом та геніальністю. Унікальна мова виконавця – це синтез історичного досвіду провідних джазових виконавців, розуміння законів певних стильових напрямків, знання історії джазової культури, розуміння джазової гармонії та усвідомлення формоутворення.

**Огляд літератури.** Під час написання статті автор звертався до таких характерних, тематично обумовлених видань як українських, так і закордонних виконавців-дослідників царини сучасного джазового мистецтва, а саме – Володимира Симоненка «Українська енциклопедія джазу» (Симоненко, 2004), напрацювань легендарного саксофоніста Чарлі Паркера «Omnibook» (Паркер, 1945), а також ґрунтовної двочастинної праці всесвітньо відомого джазмена Девіда Бейкера «Як грати бібоп» (Бейкер, 1988), у намаганні виділити певні особливості становлення джазового музиканта у лоні новочасного музично-інструментального виконавства.

**Мета статті** – висвітлити та поєднати практичні й теоретичні знання, які є необхідним фактором у становленні джазового виконавця як ансамбліста, оркестранта або керівника ансамблю чи джазового оркестру.

**Виклад основного матеріалу.** Джазовий музикант у своєму становленні стикається із численними проблемами у виконавстві, аранжуванні та композиції, оскільки джазове мистецтво, підкреслимо, є одним із найдемократичніших видів мистецтва, що є водночас позитивним і доволі негативним чинником. Так, музикант має можливість виражати свої думки за допомогою імпровізації та має певну свободу у виконанні. Разом із тим, через вільний підхід до нотації, у джазовому нотному матеріалі може бути написано все дуже неоднозначно. Перш за все, мова йде про *розуміння стильових напрямків*. Наприклад, коли у партії оркестранта тривалості написані восьмими нотами, академічний музикант або музикант, який не має досвіду виконання джазової музики, буде сприймати та виконувати цей нотний текст як звичайні рівні вісімки за їх тривалістю. Але у джазовій музиці все на практиці не так, як подається у нотному матеріалі. Майже кожний джазовий музикант або викладач

у галузі джазового мистецтва буде стверджувати, що восьмі ноти повинні «свінгуватися», а саме – мається на увазі, що восьмі ноти треба сприймати як тріольну пульсацію (Приклад 1).



Приклад 1. Тріольна пульсація

У першому прикладі показано, що зверху нотний текст є лише нотацією, а знизу – так, як він повинен звучати. Але і тут є важливий для джазових виконавців нюанс, зокрема в імпровізованому соло у повільних та стриманих темпах восьмі тривалості, як правило, виконуються штрихом

*деташе*, а ось у більш швидких темпах, ці ж самі тривалості виконуються вже за допомогою *деташе* та *лігато* й більш рівно (Приклад 2), на відміну від більш повільних та стриманих темпів, у яких є можливість встигнути почути саме тріольну пульсацію, про яку згадувалось вище.



Приклад 2. Виконання у штрихах *деташе* та *легато*

Це пояснюється тим, що у більш швидких темпах джазовий виконавець просто не встигне використати штрих *деташе* (хоча у нотному тексті

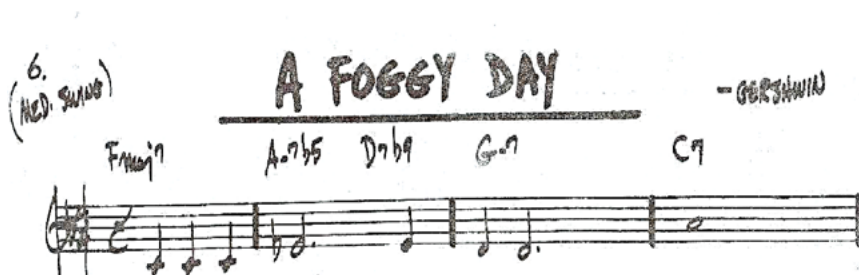
далеко не завжди вказуються характерні штрихові нюанси). І далі показаний той самий приклад, але саме так, як пишеться в нотному тексті (Приклад 3).



Приклад 3. Традиційний запис у нотному тексті

Для досвідченого джазового виконавця не обов'язково конкретизувати нотний текст, як було показано у вищезазначених прикладах. Що сто-

сується традиційної джазової музики, достатньо буде на початку партії або партитури вказати конкретний стильовий напрямок (Приклад 4).



Приклад 4. Запис традиційної джазової музики

Щоб розуміти це позначення, треба зрозуміти визначення того чи іншого стильового напрямку. Звичайно, що вислів «свінгувати» походить від назви стильового напрямку *swing*. Swing (Свінг) – спосіб образності у джазовій музиці, що характеризується метроритмічною структурою, заснованою на тріольній пульсації та акцентами на слабку долю, а слово *Med.* (скорочено від *Medium*) означає помірний темп.

Зазначимо, що стильовий напрямок *Swing* виник під впливом синтезу афро-американської та європейської культур. Свінг виконувався бігбендами та різноманітними джазовими комбо. Одними з найвідоміших представників свінгу вважаються Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, Бені Гудман. Із вищесказаного можна усвідомити, що розуміння певних стильових напрямків може вирішити проблеми нотації у сучасному нотному матеріалі.

Акцентуватимемо, що у новочасному музичному світі джазовий ансамбль є універсальною одиницею, так як колаборація джазових музикантів відбувається постійно, особливо тоді, коли запрошений соліст віддає перевагу певному стильовому напрямку. Це можна побачити на при-

кладі джазового оркестру Дніпровської філармонії ім. Л. Когана (м. Дніпро, Україна), де кожен концерт проходить із різними запрошеними музикантами-солістами. Тож задля успішної колаборації із джазовими виконавцями музикант повинен орієнтуватися у законах та тонкощах певних стильових напрямків. При цьому, вивчення стильових напрямків має бути підкріплене не лише підручниками й теоретичними джерелами, а ще й самою музикою, тобто аудіоджерелами.

Особливо важливим фактором у становленні професійної особистості джазового музиканта є *розуміння джазової гармонії*. Обігравання гармонії залежить безпосередньо від стильового напрямку, заданого композитором. Тобто мова імпровізації винахідника *Be Bop (бібона)* Чарлі Паркера навряд чи підійде під мову та композиторську концепцію Джона Колтрейна. Якщо аналізувати тему джазового стандарту «*Donna Lee*», безумовно, користуючись знаннями гармонії, то можна побачити й почути саме ті альтерації й лади, що відповідають правилам *бібону*. Проаналізуємо перші вісім тактів відомого джазового стандарту «*Donna Lee*» (Приклад 5).



Приклад 5. Джазовий стандарт «*Donna Lee*»

У першому такті стандарту використовується бібопова гама на *Bb* маж7, якій характерна присутність двох 6-х ступенів, натурального та низького, тобто *G* та *Gb*. У другому такті в акорді *G7* використовується 13 низький ступінь, тобто *Eb*. Доречно буде сказати, що саме домінуюча функція може мати 9-тий низький, 9-тий високий, 11-тий високий та 13-тий низький водночас. Те ж саме можна спостерігати у третьому такті на акорді *C7* з низьким 13-тим ступенем, а у четвертому такті – високий 11-тий ступінь, який є оспівуванням 11-того ступеня до 5-го такту. У 6-му такті ми маємо дві альтерації, тобто 13-тий низький (*C#*) та низький 9-тий (*Gb*). У 7-му такті мелодія продовжує йти по натуральному звукоряду без жодної альтерації. У 8-му такті на 2-гу долю в акорді *Fm7* обігравання здійснюється за допомогою високої септими, а на третю долю з'являється низький 13-тий в акорді *Bb7*.

Зазначимо, що численні оспівування, різноманітні альтерації, які характерні стильовому напрямку *бібон*, не будуть збігатися з тією гармонійною послідовністю, яку винайшов Джон Колтрейн у композиції «*Giant Steps*». Аналізуючи його імпровізоване соло, можна зрозуміти композиторське діатонічне мислення тетраходами або пермутаціями, арпеджіо, гамоподібними рухами вниз та вгору із мінімальною кількістю альтерацій (Приклад 6).

Як бачимо, у першому такті на акорд *B* виконується сі мажорний тризвук, на *D7* виконується ре мажорний тетрахорд. Наступні два такти та обігравання теж є діатонічними. Тільки у четвертому такті на третю долю акорду *D7* з'являється альтерація в якості зниженого дев'ятого ступеня. Далі аж до восьмого такту обігравання гармонії спостерігається лише за допомогою гамоподібних рухів та арпеджіо. У восьмому такті використовується *бібоповий лад*. Але у цьому випадку



Приклад 6. Джазовий стандарт «Giant Steps»

в акорді F7, де ми маємо знижену септіму мі бемоль, з'являється мі бекар. Його можна трактувати як прохідний звук, що пов'язує ладові й акордові звуки. На прикладі цих восьми тактів можна зрозуміти музичну мову виконавця й аналізувати соло стосовно гармонії.

Послуговуючись аналізом імпровізованого соло, дослідник у будь-якому випадку повинен мати знання, що стосуються джазової гармонії, оскільки співвідношення ладового руху й акордів повинні збігатися та не викликати протиріччя у загальному звучанні.

Вагоме значення у становленні професійної особистості джазового музиканта має усвідомленість *історичного фактору*. Вивчаючи той чи інший стильовий напрямок, джазовий виконавець повинен розуміти причини його виникнення. Будь-який стильовий напрямок є суцільним явищем. Так як музична культура у цілому є своєрідним «голосом» суспільства, беззаперечно, на виникнення того чи іншого стильового напрямку вплинули певні історичні події. Наприклад, золота ера свінгу або золота епоха біг-бендів, тобто великих джазових оркестрів, несла у собі танцювально-розважальну функцію. Виходячи із цього, соло музиканта-імпровізатора звучало, як правило, без зайвої техніки, діатонічно та мелодично. У той час свінгова музика була на гребені популярності й усе більше комерціалізувалася.

Цікавим є той факт, що коли певне мистецтво досягає піку своєї досконалості, воно опиняється у кризі. Тоді завдяки експериментаторам і винахідникам з'являються нові стильові напрямки. Так, через десятиліття після золотої ери біг-бендів, у 40-х роках минулого століття, музиканти усвідомлюють, що джазова музика знаходиться у кризі, що спричиняє виникнення нового способу імпровізувати. Так, винахідник стильового напрямку *бібоп* Чарлі Паркер зрозумів, що можна будувати мелодію, обігруючи саме акорди, а не будувати її варіативно. Винахід *бібопу* вплинув на подальший розвиток джазової культури і спричинив появу подальших стильових напрямків.

Розуміючи що *бібоп* вже вичерпав себе, джазовий трубач Майлс Девіс винаходить *Cool Jazz*. На відміну від *бібопу*, якому характерні швидкі темпи та різноманітні альтерації, *кул джаз* можна охарактеризувати як музику динамічно стриману. Баритон-саксофоніст Гері Маліган додав до цього стильового напрямку елементи поліфонії, що ніяк не характерно для *бібопу* з його швидкими темпами та яскравою експресією. Доречно буде сказано, що винахідник *Кул Джазу* довгий час виконував *бібоп* разом із Чарлі Паркером, а еталонний бібоповий джазовий стандарт, про який йшлося раніше – «Donna Lee» – був написаний саме Майлсом Девісом.

Виходячи із цього, можна стверджувати наступне, що вивчення попередніх стильових напрямків, надзвичайно вагомо сприяє формуванню індивідуального звучання в усталенні особистості джазового виконавця.

**Висновки.** Вищезазначене дозволяє стверджувати, що існує велика необхідність у поєднанні теоретичних та практичних знань, якими повинен послуговуватися професійний джазовий виконавець задля виховання індивідуального звучання. За наслідками аналізу перерахованих вище чинників, можна сформулювати своєрідну концепцію становлення професійного джазового музиканта, тобто виокремити чим та якими якостями повинен володіти виконавець, а саме:

- мати професійно-своєрідний індивідуальний інструмент або голос (якщо йдеться про вокаліста);
- володіти професійною музично-виконавською технікою (власне, володіння музичним інструментом або голосом);
- вільно оперувати теоретичним матеріалом, зокрема знати лади (гами), розуміти побудову акордів та прогресій розвитку ладо-гармонічного матеріалу (тобто знання джазової гармонії);
- усвідомлювати різні стильові напрямки та особливості композиційних формоутворень;
- знати історію джазового мистецтва;
- мати власний виконавський стиль у володінні певним професійним інструментом або голосом.

Треба зауважити, що саме у такому порядку саме це важливо у формуванні його творчої індивідуальності професійний джазовий виконавець, і

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baker D. How to play Bebop. Vol. I. Alfred Publishing Co Inc., USA. 1988. 152 p.
2. Baker D. How to play Bebop. Vol. II. Alfred Publishing Co Inc., USA. 1988. 160 p.
3. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центр муз. інформ. НСКУ, 2004. 231 с.
4. Coltrane J. Giant Steps – Tenor Sax Solo (Transcription in C). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C6BEwOTiQxk> (дата звернення 29.10.2023).
5. Parker C. Omnibook. Atlantic Music Corp. USA. 1945. 142 с.

#### REFERENCES

1. Baker, D. (1988). How to play Bebop. Vol. I. Alfred Publishing Co Inc., USA. 152
2. Baker, D. (1988). How to play Bebop. Vol. II. Alfred Publishing Co Inc., USA. 160
3. Simonenko, V. (2004). Ukrainska entsyklopediia dzhazu [Ukrainian encyclopedia of Jazz]. Kyiv: Tsentr muz. inform. NSKU, 231 [in Ukrainian].
4. Coltrane, J. Giant Steps – Tenor Sax Solo (Transcription in C): Retrieved from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C6BEwOTiQxk> (appeal from 29.10.2023)
5. Parker, C. (1945). Omnibook. Atlantic Music Corp. USA. 142