

Олександр ПЛОХОТНЮК,

orcid.org/0000-0003-0444-1615

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Державного закладу

«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) alexandr.plokhonuk@gmail.com

Ганна КОНДРАТЕНКО,

orcid.org/0000-0002-5035-4355

кандидат педагогічних наук, доцент,

декан факультету музичного мистецтва і хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) h.kondratenko@kubg.edu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

У статті розглядається еволюція джазового виконавства. Визначаються чинники, що вплинули на виникнення та розвиток певних стилів джазу, починаючи від традиційного періоду, до сучасності. Незважаючи на велику кількість досліджень із історії джазу та джазового виконавства, далеко не всі його аспекти знайшли належного висвітлення, а також спостерігаються деякі розбіжності в деталях його розвитку в зарубіжних та вітчизняних джерелах. Все вище зазначене призвело до сучасних культурологічних досліджень джазового виконавства.

Під час аналізу класичного періоду джазу було розглянуто його основоположні стилі (ново-орлеанський, чиказький та нью-йоркський «страйд»), а також уточнено специфіку їх виконання. Висвітлено особливості функціонування великих оркестрів – біг-бендів за участю музикантів з різним кольором шкіри, які набули особливого поширення в «еру свінгу». Особливе місце у подальшому розвитку джазового виконавства належить стилю бібоп. Розглянуто його виконавську специфіку та відмінності від традицій музикування різних стилів класичного періоду розвитку джазу. Подальший період розвитку джазового виконавства характеризується появою великої кількості нових стилів, течій та напрямів, серед яких: період модерн-джазу, окрім бібопу (хард боп, кубана-боп, фанки – джаз східного узбережжя; кул – джаз західного узбережжя; прогресив джаз, третя течія), джаз-авангард (фрі-джаз, модальний джаз, атональний джаз, мейнстрім, джаз-рок, фьюжн) та ін.

Охарактеризовано основні напрями джазового виконавства, які спостерігаються на сучасному етапі поміж багатьох джазових музикантів, серед яких: фьюжн, неопоп у різних його трансформаціях, старі традиційні джазові форми (біг-бенд і диксиленд), а також фрі-джаз на основі стилю, створеного Колтрейном.

Подальший розвиток джазового виконавства вбачаємо у синтезі різних стилів і жанрів, як з академічною музикою, так і з іншими її видами: фольклор, рок, поп, реп тощо.

Ключові слова: джаз, джазове виконавство, джазові музиканти.

Oleksandr PLOKHOTNIUK,

orcid.org/0000-0003-0444-1615

PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Arts and Choreography

Educational and Scientific Institute of Culture and Arts

of the Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) alexandr.plokhonuk@gmail.com

Ganna KONDRATENKO,

orcid.org/0000-0002-5035-4355

PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor,

Dean of the Faculty of Musical Art and Choreography

Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine) h.kondratenko@kubg.edu.ua

THE EVOLUTION OF JAZZ PERFORMANCE: FROM ORIGINS TO MODERN TIMES

The article examines the evolution of jazz performance. The factors that influenced the emergence and development of certain jazz styles, from the traditional period to the present day, are identified. Despite the large number of studies

on the history of jazz and jazz performance, not all its aspects have received adequate coverage, and there are also some discrepancies in the details of its development in foreign and domestic sources. All of the above has led to modern cultural studies of jazz performance.

During the analysis of the classical period of jazz, its fundamental styles (New Orleans, Chicago, and New York "stride") were considered, and the specifics of their performance were clarified. The peculiarities of the functioning of big orchestras – big bands with the participation of musicians of different skin colors, which became especially widespread in the "swing era", were highlighted. A special place in the further development of jazz performance belongs to the style of bebop. Its performance specificity and differences from the traditions of music making of various styles of the classical period of jazz development are considered. The subsequent period of jazz performance development is characterized by the emergence of a large number of new styles, trends and directions, including: the period of modern jazz, in addition to bebop (hard bop, Cuban bop, funky – East Coast jazz; cool – West Coast jazz; progressive jazz, third wave), jazz avant-garde (free jazz, modal jazz, atonal jazz, mainstream, jazz-rock, fusion), etc.

The main directions of jazz performance observed at the present stage among many jazz musicians are characterized, including: fusion, neo-bop in its various transformations, old traditional jazz forms (big band and Dixieland), as well as free jazz based on the style created by Coltrane.

We see the further development of jazz performance in the synthesis of various styles and genres, both with academic music and with other types of music: folklore, rock, pop, rap, etc.

Key words: jazz, jazz performance, jazz musicians.

Постановка проблеми. Джаз, будучи важливим елементом сучасної культури, зберігає свою самобутність. Виникнувши наприкінці XIX ст. на перехресті культур, джаз став зараз універсальною музичною мовою, що сприяє міжкультурному діалогу та об'єднує людей у всьому світі. Цей музичний феномен поєднав різні культурні традиції у результаті своєрідного культурного синтезу. В Україні джаз також пройшов свій еволюційний розвиток, ставши важливою складовою музичної культури.

Аналіз досліджень. В науковій вітчизняній літературі джаз як культурний феномен досліджувався в різних аспектах, а саме: виконавському, педагогічному, музикознавчому тощо. У вітчизняній науці проблеми джазового виконавства досліджували вчені (М. Булда, В. Дряпіка, В. Журба, В. Олендарьов, О. Павленко, В. Романко, Б. Стецюк, В. Тормахова та ін.).

Разом з тим, структура і типологія джазу в аспекті виконавської практики XIX – XXI ст. були досліджені не достатньо. Також спостерігаються розбіжності в дослідженнях розвитку джазового виконавства в зарубіжних та вітчизняних джерелах. Все це зумовлює актуальність подальших наукових досліджень джазового виконавства.

Мета статті – на підставі аналізу наукової літератури з проблеми дослідження розглянути еволюцію джазового виконавства, уточнити розбіжності, наявні в літературних джерелах, а також охарактеризувати подальші напрями розвитку, що намітилися у джазовому виконавстві на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Загальноприйняті та добре задокументовані факти про походження та сутність джазової музики свідчать, що музика джазу з'явилася в Америці. Вона народилася з мільйонів зустрічей, діалогів, комунікації між різними верствами населення Африки та Європи саме у Новому Світі. Слід зазначити, що джаз – це мистецтво імпро

ровізації. Воно отримало форму безпосередньо у процесі створення. Джаз постійно змінюється, але коріння його знаходяться у блюзі. У джазі є свої традиції та закони. Але, щовечора музика створюється заново. Справжня сила джазу, його новаторство міститься в невеликій групі людей, які зуміли створити нове мистецтво. Це мистецтво імпровізації, але імпровізації колективної. І головне – джаз це завжди свінг – особливе ритмічне відчуття, що створює відчуття руху та енергії.

Жодна нотна партитура не може відобразити темброве забарвлення та ритмічні відмінності, що виникають в процесі виконання та імпровізації, і які складають основну цінність та сенс джазу. Ця неповторність виконання джазових творів є наслідком творчої інтерпретації, емоційного стану виконавця під час гри.

Як зазначає В. Дряпіка, до класичного періоду розвитку джазового виконавства відноситься перший його базовий стиль – новоорлеанський. Він пов'язаний із виникненням розвинутих інструментально-ансамблевих форм афроамериканського музикування. На той час уже склався самостійний вид новоорлеанського джаз-бенду, з характерним поділом на ритмічну (ударні інструменти, бас, банджо) та мелодичну (труба, тромбон, кларнет) групи. Для цього стилю властива колективна імпровізація, в основі якої діалог ведучого голосу (труба або корнет) з контрапунктними (кларнет, тромбон). Ритмічній групі ансамблю відводилась роль переважно акомпанементу (Дряпіка, 1997: 27).

Характерною особливістю було акцентування першої та третьої долі такту, властиве маршовій музиці. Гармонія побудована здебільшого на тризвуках. Але створення специфічної поліфонії, «гарячої» манери виконання та використання різноманітних звукових ефектів зробило цю музику дуже цікавою і досить своєрідною.

Саме в новоорлеанському стилі подальшого розвитку набула і блюзова традиція. У період роз

квіту новоорлеанського джазу з'явилися перші колективи білих музикантів, які назвали «диксилендами». Виникнення цієї назви, перш за все, пов'язане з расовою дискримінацією того часу в США. Білі музиканти не хотіли, щоб їх колективи теж мали назву новоорлеанських, хоча спочатку ні за манерою гри, ні за інструментальним складом диксиленди не відрізнялись від новоорлеанських ансамблів. Однак згодом білі музиканти почали використовувати різні елементи європейської композиційної техніки, менше стали застосовувати вібрацію, глісандо, брейки, «брудні тони» та ін., мелодична лінія стала більш гнучкою, а також відбулося зміщення акцентів в ритм-групі з першої та третьої долей такту на другу та четверту.

Майже до 1917 р. джаз залишався виключно однією зі складових новоорлеанської музичної культури. Хоча, деякі музиканти переїжджали в інші міста Америки. Так, Ф. Кеппард, труба, один з найкращих музикантів Нового Орлеана, один з найвпливовіших музикантів раннього джазу, у 1914 р. виїхав до Лос-Анджелеса й організував там «The Original Creole Orchestra». Через чотири роки вони переїхали до Чикаго, де його назвали «король-Кеппард» через його винятковий талант та вплив на розвиток раннього джазу.

У зв'язку з політичною ситуацією в країні, переглядом урядом США питання про автономію Луїзіани, було вирішено назавжди покінчити з новоорлеанськими нічними клубами, розташованими у Сторівілі. Це призвело до втрати музикантами роботи. І в пошуках можливості заробітку, а також продовження професійної виконавської діяльності вони масово переселялись в інші міста, зокрема, у великий промисловий центр США – Чикаго, який надалі стає музичним центром країни.

Деякий час новоорлеанський стиль виконувався в Чикаго і залишався незмінним. Але, вже в 1920-х роках, під впливом трансформації місцевими білими музикантами новоорлеанського джазу, виник новий стиль, який назвали чиказьким. Він швидко набрав популярності у північних та центральних штатах, і мав свої характерні особливості: колективна імпровізація поступається сольній під гомофонний супровід ансамблю; розширюється роль сольних партій; сміливіше застосовується аранжування та оркестровка музичних творів; відчутнішою є опора на гармонію «по квадрату»; акценти ритм-групи перенесені з першої та третьої долі такту на другу і четверту; змін зазнав якісний склад ансамблів, де вводились фортепіано, саксофон, контрабас (замість туби) та труба (замість корнета) (Дряпіка, 1997: 29).

З 1917 р. джаз почав розповсюджуватися також і в країнах Західної Європи. Його популярність швидко зростала. Значна роль в цьому належить студіям грампласту. 26 лютого 1917 р. студія грампласту «Victor» записала відомі новоорлеанські твори: «Dixieland Jazz Band One Step» і «Livery Stable Blues» у виконанні оркестру «Original Dixieland Jazz Band» під керівництвом італійця за походженням, корнетиста, Ніка лаРокка. Платівка була випущена 7 березня і відразу стала хітом. Згодом вони виїхали на гастролі в Англію.

Слід зазначити, що в грудні 1915 р. студія грампласту «Victor» запропонувала Ф. Кеппарду, креолу, записатися на платівку разом зі своїм оркестром, але він відмовився і тим самим утратив шанс бути першим джазовим музикантом, якого записали на платівку. В 1923 році був вперше записаний на диск «для проби» справжній «гарячий» афро-американський джаз «Creole band» Кінга Олівера, де другу трубу грав Луї Армстронг. За ними були зроблені записи сольних виступів піаніста Джеллі Ролл Мортон, ансамблю тромбоніста Кіда Опі та кількох блюзових вокалістів. Ці записи здобули значну популярність серед темношкірих слухачів, що призвело до масового виробництва так званих «расових платівок», які пропонувались виключно афроамериканцям.

Успіх «расових платівок» став причиною стрімкого піднесення джазу в середині 20-х років ХХ століття, періоду, який називають «золотою ерою» цього жанру. Поєднання афроамериканського джазу з технологією запису стало знаменною подією, що вплинуло на розвиток джазу у подальшому. Це дало змогу долучитись до музичної культури мільйонів людей, до того ж джаз дав потужний імпульс розвитку індустрії звукозапису.

Важливо зазначити, що творчість багатьох джазових музикантів того часу не можна звести до розважальної музики для танців, популярних в той час. Навіть у рамках комерційних проєктів афроамериканські колективи демонстрували високий рівень артистизму, що вирізняло їх на тлі більшості білих гуртів. Серед небагатьох білих музикантів, які зробили вагомий внесок у розвиток джазу «золотої ери», можна назвати Бікса Байдербека (корнет), Джо Венуті (скрипка), Реда Ніколса (труба), Джека Тігардена (тромбон), Бена Поллака (ударні) та інших.

Расова сегрегація була основною причиною поділу джазової сцени на «білу» та «чорну». У 1920-х і першій половині 1930-х років спільні виступи музикантів різних рас були рідкісними навіть у студіях звукозапису. Наприклад, Ред Ніколз і Джо Венуті, які записали сотні компози-

цій, жодного разу не співпрацювали з афроамериканськими музикантами. Нерівність у ставленні до чорношкірих музикантів була очевидною.

Справжньою сенсацією, яка порушила всі тогочасні правила, стала участь Джека Тігардена та двох інших білих музикантів, Едді Ланга та Джо Саллівана, в записі альбому Луї Армстронга «Knockin' a Jug».

Слід зазначити, що у 20-і роки ХХ століття джаз став майже невід'ємним від танцювально-розважальної естради і значною мірою спирався на засоби виразності європейського легкого жанру. Тому й створювалось багато так званих комерційних джазових колективів, характерною рисою яких була відсутність, за рідким виключенням, імпровізації. Одним з найвідоміших таких колективів того часу був оркестр П. Уайтмена. 12 лютого 1924 р. відбувся концерт його оркестру, де, зокрема, вперше виконувалася «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна. Це був академічний твір, проникнутий духом джазу (Дряпіка, 1997: 33). Чотири години елегантною музики без натяку на імпровізацію. Але відразу П. Уайтмена почали називати «королем джазу». Таким чином спотворювалася справжня сутність джазового мистецтва. Однак, і в імпровізаційному джазі, і в комерційному є свої позитивні риси. По-перше, він слугував поширенню цього виду мистецтва, а по-друге, сприяв підвищенню рівня виконавської майстерності музикантів. Джаз став вже не стільки жанр чи певний стиль, а різновид музично-імпровізаційного мистецтва, в якому синтезувалися традиції різних музичних культур.

У 1924 році почав виступати біг-бенд Флетчера Хендерсона в танцзалі лише для білих «Roseland» у Нью-Йорку. Був уже відомий і Дюк Елінгтон, який виступав зі своїм оркестром у «Kentucky club», а з 1927 року – в «Cotton club», з якого проводилися радіотрансляції на всю Америку. Так з'явилася «ера свінгу». Це були найкращі музичні колективи, що продовжували традиції афро-американського імпровізаційного джазу. У музиці, яку виконували ці та інші колективи, що з'явилися вже на початку 1930-х років, почали вимальовуватись риси, котрі в подальшому стали характерними для стилю свінг. Однак, донести цей стиль до всієї країни було призначено вихідцю із зовсім іншого середовища, сину єврейського емігранта з Чикаго, кларнетисту Бенні Гудмену з його оркестром, за що він і отримав почесний титул «Короля свінгу».

Восени 1934 року саме оркестр Бенні Гудмена було відібрано на конкурсній основі для радіопередачі «Давайте потанцюємо», яка повинна була виходити в етер щосуботи. Зазначимо, що конкурс відбувався лише серед білих музикантів. Але, на

той час у 22 річного Бенні Гудмена була велика проблема. В нього ще не було достатньої кількості аранжувань для багатогодинних виступів на радіо. І Бенні Гудмен почав використовувати аранжування Флетчера Хендерсона.

Для джазових музикантів 1925–1935 роки були періодом експериментів і набуття досвіду в розвитку біг-бендів. У цих колективах все частіше почали використовувати нотний запис, відповідно виконавцям було потрібно вміти читати ноти «з листа» та навчитись грати досить складні партії у джазовій манері (поряд з умінням імпровізувати). Ці проблеми були успішно розв'язані набуттям виконавського досвіду та наявністю в кожній групі оркестру свого лідера, який задавав колегам «тон» фразування і манери гри.

Зазначимо, що склад біг-бенду відрізнявся від попередніх джаз-бендів. Повний склад оркестру передбачав наявність мелодичної групи, яка складалася з 4–5 саксофонів (іноді додавався кларнет), 3–4 труб і 3–4 тромбонів, та ритмічної групи, в яку входили фортепіано, гітара, контрабас та ударні інструменти. Характерними особливостями стилю свінг було: попереднє аранжування творів, що виконувались оркестром; колективна імпровізація повністю замінюється сольною; сольна імпровізація найчастіше виконується на фоні рифу; у ритм-групі акцентуються всі чотири долі такту.

Музику в стилі свінг з великим успіхом виконували не тільки біг-бенди Чарлі Барнета, Леса Брауна, Каунта Бейсі, Вуді Германа, Чіка Вебба та ін., але й невеликі за інструментальним складом ансамблі Тедді Вілсона, Роя Елдріджа.

Уже наприкінці 1930-х, початку 1940-х років ХХ століття поряд з біг-бендами й ансамблями, що виконували свінгову музику, почали з'являтися невеличкі гурти, котрі надавали перевагу імпровізаційній джазовій музиці. Як зазначає В. Дряпіка, приводом до появи таких ансамблів слугувало кілька чинників. По-перше, в ті роки поновили свої виступи новоорлеанські ветерани, які познайомили молодих музикантів з майже невідомим для них імпровізаційним джазом. По-друге, стало очевидним те, що усталені на той час штами свінгової музики зводили нанівець творче начало і не давали змоги задовольнити все зростаюче прагнення музикантів до самовираження, більш повної свободи імпровізації (Дряпіка, 1997: 37).

Відомо, що ці ансамблі майже не з'являлися на концертній естраді. Збиралися вони переважно після роботи у вузьких колах, експериментуючи над виконавською манерою, ускладнюючи в роботі тем та імпровізації гармонічну мову, мелодичну лінію, ритміку, розширюючи інтонаційні та

ладові сфери. Саме завдяки творчим зусиллям цих молодих джазових музикантів (саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Діззі Гіллеспі, піаніст Телоніус Монк, контрабасист Джиммі Блентон, гітарист Чарлі Крістіан, ударник Кенні Кларк та ін.) відкрились нові горизонти історії джазового виконавства, що й дозволило їм стати у витоків чергового етапу розвитку – періоду сучасного джазу.

Зазначимо, що джазовий музикант на той час став більш освіченим. Він уже досить глибоко цікавився проблемами світового мистецтва і свідомо відчував вплив на джаз європейської музики. Звертаючись до хронологічного переліку подій, що відбувалися в музичній культурі періоду 1940 – першої половини 1950-х рр., зокрема джазової, В. Журба вказує на певні зміни в 1930-х роках, що набули стратегічного значення. Цьому сприяла інтеграція афро-американського населення в міста, що призвела до розповсюдження джазової музики серед музикантів зі світлим кольором шкіри. Первинно виникнувши в афро-американському середовищі, яке було практично відокремленим від освіти, зокрема музичної, джаз торкнувся соціального шару населення США, який мав до неї доступ (Журба, 2021: 67).

Але, як відомо, впродовж першої половини ХХ ст. джаз не сприймався професійними академічними музикантами як вид професійного музичного мистецтва та трактувався ними суто як жанр легкої та розважальної музики. Необхідно зазначити, що певну роль у трансформаційних процесах у культурному середовищі, що призвели до появи нового музичного стилю, відіграла і специфіка етнічного самовизначення афро-американців. В. Журба підкреслює, що у цьому разі мова йде про співвідношення між громадянською та етнічною ідентичністю індивіда, що відноситься до афро-американської спільноти (Журба, 2021: 74). Тому, процес соціального самовизначення афро-американців періоду 1930-х років, що передував виникненню музичного стилю «бібоп», носив складний та неоднозначний характер.

Першим стилем, що відкрив період сучасного джазу, був «бібоп», або просто «боп». Він почав свій розвиток на початку 1940-х років і докорінно відрізнявся від попередніх стилів джазу. Для бопу характерне проведення теми в унісон спочатку та в кінці твору. В якості тем для імпровізацій були використані популярні пісні 20-х–30-х років ХХ століття. На гармонічну основу створювалися нові мелодії, а пізніше – оригінальні композиції, що відрізнялися достатньо складним ритмом, стрибками в мелодії та акцентами (Дряпіка, 1997: 38).

Джазові музиканти експериментували з ритмом, використовуючи синкопи, акценти на слаб-

ких долях такту, що суперечило традиційним уявленням з жорстким метром. Сольні імпровізації бібопу відрізнялися складними мелодіями, використанням альтерованих акордів та політональних структур.

Бібоп ознаменував кардинальну зміну в ролі ритмічної секції, яка стала виконавцем сольних партій нарівні з духовими інструментами. Особливо це стосувалася ударних: відмовившись від домінування великого барабана, бібоп вивів на передній план тарілки та хай-хет, а великий і малий барабани стали використовуватись для акцентування сольних імпровізацій.

Окрім цього, ритмічні й гармонічні новації, що почали застосовуватися у практиці сучасного джазу, спричинили до значних змін і в трактуванні ритмічного супроводу. Незабаром з'ясувалося, що виконавець на духовому інструменті, щоб використати звуки альтерованих акордів, повинен був звільнитися від стандартної манери фортепіанного супроводу, коли поспіль підкреслюється кожен акорд. До того ж у занадто швидких темпах піаністу, котрий намагається грати в манері страйд, може звести судомою руку (Дряпіка, 1997: 38). Внаслідок змін центром ритмічного супроводу став контрабас, який безпосередньо позначав метр. Солісти, які раніше орієнтувались перш за все на фортепіано, почали прислухатися до контрабаса, манера гри на якому теж почала змінюватися. З одного боку, контрабасисти почали виконувати цілісні мелодії, в той же час будучи базисом ансамблю.

Найхарактернішими зразками бібопу залишаються записи ансамблю Чарлі Паркера і Діззі Гіллеспі 1945 року, а його склад (саксофон, труба і ритмічна група) став характерним для всього стилю. Боп був пов'язаний з життєвою позицією музикантів, яка розкривалася в їх манері розмовляти, одягатись, поводити себе в соціумі. Епоха бопа стала часом для самовираження афро-американського «Я» у США. Також він назавжди пориває з танцювально-розважальною музикою, а тому, починаючи з цього періоду розвитку джазового мистецтва, воно стає більш елітарним. Це пояснюється не лише складністю виконання, а й сприйняття сучасних джазових стилів. Бібоп став першим стилем, де увага концентрувалася на одному виконавцеві, а не на групі музикантів. Спостерігається виділення виконавців як інструментів-солістів в ритм-секції – контрабаса та ударних інструментів, які зазвичай виконували акомпануючу функцію. Невеликий склад ансамблю став також характерною властивістю джазового колективу в стилі бібоп.

Новий склад з п'яти осіб започаткував Ч. Паркер, що стало у подальшому традицією бібопу, яка суперечила старій школі джазового виконавства. Для чорних музикантів та їх шанувальників боп став виявленням незалежності та самовираження. У середині 1950-х років із бібопа розвинувся новий стиль – хардбоп, що характеризується жорстким ритмом, опорою на блюз та експресивністю виконання. Він був яскраво використаний у творчості таких виконавців, як: Д. Колтрейн, С. Роллінс, Д. Еддерлі, Б. Тіммонс та ін.

Ще одна сфера експериментів музикантів-боперів – засвоєння латино-американських ритмів, фольклору народів Центральної та Південної Америки. Найзначніші досягнення в цьому належать афро-кубинському джазу.

У 1950-ті – 1960-ті роки з'явився ще один різновид стилю бібоп – фанки. Його характеризує підкреслено «африканське» інтонування, дещо спрощений, жорсткий ритм і експресивне безперервне нагнітання темпу. Така манера виконання вказує на спорідненість фанки з архаїчною культовою музикою африканців. Багато дослідників і музикознавців об'єднують ці джазові течії досить узагальненим поняттям «Іст коуст джаз» (East coast jazz). На противагу манері виконання афро-американських джазменів, на західному узбережжі штатів на початку 1950-х років з'явився новий напрям у джазовій музиці, що отримав назву «Вест коуст джаз» (West coast jazz). Він набув свого розвитку переважно серед білих музикантів Каліфорнії. Тут широко використовувались засоби виразності, притаманні академічній музиці. Виконання творів вест коуст джазу відрізнялось від хот-манери емоційною стриманістю, пристрасною до помірних темпів та округленістю кантиленної мелодики, використанням контрапунктичної техніки, м'яким звуковидобуванням, вишуканими гармонічними та тембровими засобами, спокійною ритмікою, тенденцією до симетричного фразування. Пов'язує цей напрям з традиційними стилями джазу використання музикантами одночасної колективної імпровізації. Але витoki і подальший розвиток вест коуст джазу тісно пов'язаний зі стилем кул-джаз, який виник наприкінці 1940-х років (Воропаєва, 2009: 9).

Поліфонія застосовується значно ширше, порівняно з іншими джазовими стилями. На духових майже не використовується вібрато. Походження стилю кул музикознавці пов'язують з іменами Лестера Янга і відомого трубача Майлса Девіса. Поряд з емоційною стриманістю у кул-джазі простежується посилення інтелектуального начала, різних модуляцій, поліфонічної фактури, елементів політональності, атональності та доде-

кафонії, а головне – наближення до академічної музики. Джазовий стиль кул увів елемент романтизму в мистецтво, якому раніше такі риси ніколи не були притаманні.

Традиційно колективи, що грають у цьому стилі, складаються з 6–8 музикантів. У повоєнний період, поряд із функціонуванням невеликих інструментальних ансамблів «комбо» продовжували свій розвиток і великі джазові оркестри. Саме прогресив джаз (один із стилів концертного джазу) характеризується експериментами бігбендів у синтезі джазу і європейської композиторської техніки. Родоначальником цього стилю вважається Стен Кентон, який застосував в свій колектив нові засоби аранжування, виразності симфонічних творів та елементи латино-американського фольклору.

На виконавську манеру оркестру С. Кентона значний вплив мали європейські композитори К. Дебюссі, А. Онеггер, А. Шенберг та ін. Також цей стильовий напрям ґрунтується на традиціях класичного свінгу і бопу. Орієнтовно в цей час більшість джазових виконавців продовжують пошук шляхів ще більш тіснішого синтезу джазу з академічною музикою. Прибічники цього напрямку, названого третьою течією, звернулися до творчості відомих майстрів академічної музики і творів сучасників. Типові представники цього напрямку – Дж. Льюїс, який зміг поєднати джаз із класичною поліфонією та Г. Шуллер, який працював у жанрі сучасної музики. Разом з тим, частина музикантів продовжувала пошуки нових виконавських стилів джазового мистецтва.

Так виник джаз – авангард, де посилювалось значення індивідуального стилю виконання. Він включає у себе низку течій. Так, фрі-джаз, який був пов'язаний з суттєвими змінами в гармонії, формі, виконавській техніці. Музика з зовсім іншою філософією та художніми принципами включала поліметрію та поліритмію, атональність і політональність. Яскравими представниками фрі-джазу є: О. Коулмен, Дж. Рассел, Е. Джонсон та багато інших.

З фрі-джазом тісно пов'язаний так званий модальний джаз, що теж виник на основі ладового принципу завдяки творчості М. Девіса та Дж. Колтрейна у 1960-х роках. Відмінністю стало використання ладів народної музики та інших звукорядів. Популярності набула система, розроблена піаністом Дж. Расселом з дев'яти хроматичних варіантів лідійського ладу, що призначена для використання у практиці блюзової імпровізації.

Основним напрямом другої половини ХХ століття стає мейнстрім – стиль, для якого характерні

незмінність, сталість корінних джазових традицій на противагу вільному і модальному джазу. Яскравими представниками цього напрямку були С. Роллінс, Б. Еванс та ін.

З другої половини 1960-х років джазове виконавство зазнало значного впливу рок-музики, внаслідок чого виник новий стильовий напрям – джаз-рок. Привнесення елементів рок-музики розширило і збагатило звукову палітру джазу, в першу чергу за рахунок різноманітних електроакустичних ефектів. У процесі дальшої еволюції джаз-рок трансформується в стильовий напрям фьюжн, де тісно переплелися елементи джазу, рок-музики, риси сучасної європейської композиторської техніки й особливості фольклору багатьох країн світу. Усі ці тенденції найяскравіше проявились у творчості ансамблів «Чикаго», «Везер Ріпорт», а також відомого трубача М. Девіса.

Слід зазначити, що під впливом «школи» М. Девіса було багато сучасних джазових музикантів. Зокрема під його безпосереднім керівництвом тривало творче становлення та розвиток відомого піаніста, «полістиліста» та «енциклопедиста» стилю Ч. Корія, котрий разом із своїми колегами – Х. Хенкок, Дж. Маклафлін, У. Шортер, Д. Джонетт, Т. Уільямс, брав участь у запису популярних аудіоальбомів «In A Silent Way» в 1969-му році, «Bitches Brew» в 1970-му році.

На початку 70-х років XX століття відбувається подальший розвиток джазового стилю, обґрунтовуються засади джазового виконавства, зростає популярність джазу через доступність для широкого кола глядачів та імпровізаційний стиль виконання віртуозних музикантів. До категорії таких виконавців джазового мистецтва і належить Ч. Корія, У. Марсалис, А. Сандоваль та ін., які стали уособленням сучасного джазу.

У 70–80-х рр. у джазі з'являються мотиви народної музики різних країн – бразильські мотиви, польські, інтонації українських протяжних пісень, македонські ритми, багата орнаментика індійської або арабської музики. В цей період джаз збагачується етнокультурою тієї країни, в яку він інтегрується.

Таким чином, джаз, розпочавши своє існування у Новому Орлеані, був активно популяризований спочатку в США, а потім у всьому світі. У XX столітті почали з'являтися багато його стилів, течій та напрямів, серед яких: новоорлеанський стиль,

стиль страйд, чиказький стиль, «ера свінгу», період модерн-джазу (бібоп, хардбоп, кубанабоп, фанки – джаз східного узбережжя; кул – джаз західного узбережжя; прогресив джаз, третя течія), джаз-авангард (фрі-джаз, модальний джаз, атональний джаз, мейнстрім, джаз-рок, фьюжн).

Сучасний розвиток джазового виконавства триває в декількох напрямках. Передусім, це музика фьюжн, якій властиві метр від року і джазових гармоній, та імпровізація з елементами джазу і сучасної академічної музики.

Інший напрям у сучасному джазі походить від бібопу з елементами трансформації стилю, котрий можна охарактеризувати як необоп, до якого приєдналися виконавці, виховані на рок-музиці, але потім, відійшли від неї, знайшовши джерело свого натхнення в бопі (Паркер, Пауелл) та перебуваючи під впливом Девіса та Колтрейна. Цей стиль – не чистий боп. Його виконавці, в тій чи іншій мірі, засвоїли і використовують риси нових музичних напрямів.

Наступний напрям – продовжує лінію вільного джазу насамперед на основі стилю, створеного Колтрейном. Багато джазменів різного віку (Ф. Сандерс Е. Джонс та багато ін.) експериментують з недіатонічними звукорядами, а також з різноманітними інструментальними новоутвореннями. Ця форма й сьогодні справляє неабиякий вплив на молодих музикантів. Іноді до цього напрямку долучаються прибічники необопу та музики фьюжн.

Ще один напрям, поєднує музикантів, які залишилися прибічниками старих джазових форм (бігбенди, диксиленди тощо), також зустрічаються музиканти, які грають у манері Джо (Кінга) Олівера і навіть виконують регтайми.

Висновки. Джаз як музичний та культурний феномен, впливає та трансформує різні аспекти життя. За всю історію свого існування джаз, весь час перебуває у розвитку та залишається в авангарді музичних стилів. На сучасному етапі джаз характеризується постійним оновленням й адаптацією до стрімких культурних і технологічних змін. Джаз продовжує бути засобом встановлення міжкультурної взаємодії, відіграє важливу роль у соціальному та культурному житті суспільства. Подальший розвиток джазового виконавства вбачаємо у синтезі різних стилів і жанрів, як з академічною музикою, так і з іншими її видами: фольклор, рок, поп, реп тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків. 2009. 19 с.
2. Дряліка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики. Київ-Кіровоград: ТРЕЛАКС, 1997. 184 с.

3. Журба В. В. Стиль бекор у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 262 с.
4. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
5. Berendt J.-E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6th, 1992. 541 p.
6. Kelly R. D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original Robin D. G. Kelly. New York : Simon sand Schuster, 2009. 608 p.

REFERENCES

1. Voropaieva O. V. (2009) Dzhazzinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «tretoho» plastiv u dzhazi [Jazzing as a form of interaction between academic and 'third' layers in jazz] : avtoref. dys. kand. mystetstvoznnavstva. Kharkiv. 19 [in Ukrainian].
2. Driapika V. I. (1997) Rozkryvaiuchy svit dzhazu, rok i pop-muzyky [Revealing the world of jazz, rock and pop music] Kyiv-Kirovohrad: TRELAKS, 184 [in Ukrainian].
3. Zhurba V. B. (2021) Styl bebop u dzhazovii muzychnii kulturi SSHA 1940 – pershoi polovyny 1950-kh rokiv [Bebop Style in the Jazz Music Culture of the United States in the 1940s and the First Half of the 1950s] : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv, 262 [in Ukrainian].
4. Olendarov V. M. (1995). Vitchyzniani dzhaz ta problema styliu [Domestic jazz and the problem of style] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv, 22. [in Ukrainian].
5. Berendt J.-E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6th, 1992. 541.
6. Kelly R. D. G. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original Robin D. G. Kelly. New York : Simon sand Schuster, 2009. 608