

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПОПОВА АЛІНА ОЛЕКСІЇВНА

УДК 784.036.9.091(477.411-25) (043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА
В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИЄВА**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ А. О. Попова

Науковий керівник: **Серова Олена Юріївна**, кандидат мистецтвознавства

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Попова А. О. Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

У дисертації представлено результати комплексного дослідження сучасного вокального джазового виконавства, репрезентованого джазовими та естрадними вокалістками Києва. Київський осередок не був предметом спеціального дослідження, хоча він неодноразово потрапляв у поле зору науковців, які висвітлювали розвиток українського джазу. Вокальний напрям в естрадно-джазовому мистецтві представлений роботами А. Бойко, О. Войченко, Н. Дрожжиної, О. Федорченка, однак ці дослідження не охоплюють усі сфери вокально-джазового виконавства, зокрема його регіональні особливості. У їх роботах підіймаються питання вокальної джазової імпровізації та специфіки вокальних прийомів у джазі, однак вокальна складова не розглядається як елемент музичної драматургії та чинник формування індивідуального саунду співака. Вивчення вокально-джазового виконавства Києва як столичного осередку, що є регіональним лідером у розвитку українського джазу, не лише дасть можливість прослідкувати процес виокремлення кийвської регіональної вокально-джазової школи, а й дозволить виявити специфіку сучасного джазового вокалу в його багатофункціональності.

Визначено базові ідіоми джазової музики. Відмінною ознакою джазового мистецтва є здатність до *імпровізації*, що утворює його фундамент і відрізняє від композиційних методів академічної музики. Специфічною рисою джазової музики є її генетичний зв'язок із *фольклором*. Серед музично-

виражальних засобів джазового мистецтва, які формують його специфіку, є ритм. *Джазова ритміка* – це структура, яка не стільки передбачає конкретне ритмічне оформлення висоти звуку, скільки ритм-виконавську манеру, яка отримала назву свінг. Серед інших компонентів, які формують джазову ритміку – фразування, акцентуація, синкопування, переакцентування, тернарність. Блюз, а саме блюзове інтонування та фразування, формують *джазову мелодіку* та *джазову гармонію*.

Специфічним для джазового вокального виконавства є використання *блюзового інтонування, бендингу, дьорті-тонів та глісандо*. Під час виконання вокального джазу застосовуються унікальні методи формування звуку – *субтон, гроул, джазове вібрато та філірування*. У джазі є й особлива орнаментика, яка включає мелізми, які виконуються на одному складі – *форшлаг, групето, мордент, трель*, а також варіативні способи прикрашання: різноманітні мелодичні фігури, які використовуються джазовими вокалістами під час імпровізації. Вокальна мелодика джазових композицій базується на *блюзовому фразуванні* і складається з фраз, що закінчуються не на сильну долю, а слабку. Джазове вокальне мистецтво відзначено такими рисами, як пріоритетність імпровізації над композицією, виконавської експресії над звучанням голосу, інструменталізація вокалу, зменшення ваги вербального тексту аж до повного ігнорування.

В історії джазу особливе місце посідає жіночий вокал, що зіграв важливу роль у трансформації джазової музики. Розмаїття відтінків жіночого голосу завдяки глибокому й емоційно насиченому звучанню створювало особливий зв'язок між виконавицями та слухачами. Серед видатних джазових вокалісток, які стали обличчям джазу – Елла Фітджеральд, Біллі Холідей, Бессі Сміт, Етта Джеймс, Сара Воен, Ніна Сімон, Даяна Кролл, Есмеральда Сполдінг і Сесіл МакЛорін Сальвант. Джазові вокалістки відігравали важливу роль у висвітленні соціальних проблем через текст пісень, трактуючи музику не лише як розважальний звуковий фон, а й інструмент передачі змісту пісень.

Однією з найголовніших характеристик сучасного світового джазового процесу є наявність великої кількості джазових шкіл, що сформувались у різних регіонах світу. Європейський джаз розпочинає свою історію у 1920-х роках, однак початок формування європейських джазових шкіл припадає на 1960–1970-ті роки. Охарактеризовано джазове мистецтво Німеччини, Франції, Польщі, виявлено соціокультурні координати його становлення й розвитку. Зазначено, що в останні десятиліття джаз активно розвивається в країнах Азії, створюючи оригінальні його різновиди. Висвітлено творчість джазових музикантів Туреччини, Азербайджану, Японії. Констатовано, що сьогодні орієнтальна лінія джазу посіла важливе місце у світовому музичному просторі, вона формує оригінальний саунд джазового мистецтва XXI століття.

Український джаз формувався в контексті європейської джазової традиції. Його історичний шлях є подібним до багатьох європейських країн, але має свої відмінності. Зазначено, що важливу роль у розвитку джазового мистецтва відіграють фестивальний рух та мистецька освіта. Джазовий фестивальний рух у Києві розпочав свою історію у 1967 році фестивалем «Джаз-сейшн». На межі 1980–1990-х років в Києві відбулися фестивалі «Голосієво-88», «Дніпрогастроль», Осінній джазовий марафон, «Нова територія» та «Метаморфози джазу». В останні роки в культурному житті Києва важливу роль відіграють «Kyiv Jazz Fest», «Jazz in Kiev», «Єдність», а також фестиваль академічної музики «Київ Музик Фест» з обов'язковою джазовою програмою.

Вагому роль в розвитку українського джазу відіграє музична освіта, яка почала імплементувати джаз в свою структуру в останній третині минулого століття. Першим закладом, де здобувачі могли отримати професійну джазову освіту, стало Київське державне музичне училище ім. Р. М. Глієра. Сьогодні джазову освіту в Києві можна отримати у Школі джазового та естрадного мистецтв, джазових відділеннях Київської дитячої школи мистецтв № 2

ім. М. Вериківського та Дитячої музичної школи № 4 ім. Д. Шостаковича, приватних освітніх закладах.

Охарактеризовано творчість провідних джазових співачок Києва. Наталія Гура та Наталія Овсяннікова є представницями старшого покоління київської джазової вокальної школи. Вони отримали класичну вокальну освіту і в своїй творчості поєднували здобутки джазової та академічної музики, тим самим підтверджуючи приналежність їхньої творчості до європейської джазової традиції. У виконанні джазової класики та українських естрадних пісень Н. Гура демонструє весь спектр джазових вокальних прийомів, органічно поєднуючи їх з надбанням академічної музики. В своїх інтерпретаціях співачка не відмовляється від здобутків американської джазової школи, але трактує джазові стандарти крізь призму академізованого європейського джазу. Н. Овсяннікова в інтерпретації джазової класики тяжіє до академізму, поєднуючи елементи академічного і джазового вокалу, класичні джазові вокальні прийоми з ускладненою вокальною технікою з багатою орнаментикою й мелізматиною. Співачка за допомогою вокальних прийомів вносить зміни у змістовне наповнення твору та його драматургію, а поєднання академічного та джазового типів вокалу наближає її виконання до класичного кросовера.

Київські джазові співачки молодшого покоління Аніко Долідзе та Лаура Марті вносять новий струмінь у розвиток київського джазу. Як вокалістки вони формувалися на основі не вокально-академічної, а джазової школи, і у своїй творчості репрезентують не український класичний джаз європейської традиції, наближаючись до постмодерного глобалізованого музичного універсалізму, що відзначається органічним поєднанням джазового мистецтва з фольклорною традицією та іншими неакадемічними напрямками – поп-музикою, роком, електронікою. Аніко Долідзе у своїй творчості синтезує джазове мистецтво з фольклором – українським та грузинським, розширюючи горизонти джазового мистецтва. Лаура Марті (Мартиросян) у своїй творчості поєднує елементи бразильської, вірменської та української культур, синтезує джаз з блюзом, соулom, поп-роком, етно-фолком, ф'южном, демонструючи

безкінечну варіативність джазового вокального мистецтва в Україні. Творчість Лаури Марті та Аніко Долідзе є посткласичним джазом, який синтезує різні стилі й напрями музики ХХІ століття.

Виявлено та охарактеризовано джазову складову у творчості естрадних київських вокалісток Наталії Могилевської та Джамали. Констатовано, що в парадигмі сучасної музичної творчості, де межі стилів і жанрів стають все менш визначеними, інтеграція естради і джазу відкриває нові горизонти для виконавців. Джазовий вокал збагачує естрадну пісню, додаючи особливу динаміку та глибину завдяки таким елементам, як скетчінг, імпрровізація та свінгування. Інтеграція джазу й естради дозволяє артистам виражати через музику більш глибокі емоції, а також експериментувати з акордиком та ритмічними структурами, відкриваючи нові звучання.

Естрадна співачка Наталія Могилевська стала відомою завдяки специфічному тембру, який пов'язаний з використанням вокального прийому тванг. Виконавиця протягом творчого шляху працювала в різних музичних стилях, серед яких поп-музика, альтернативний рок, латиноамериканська музика, а в останньому міні-альбомі «Любов – то велика сила» вона експериментує з джазом, що дозволило розкрити нові грані її творчої особистості. За допомогою джазових елементів (вокальні прийоми, імпрровізація) було оновлено звуковий дизайн її відомих хітів «Я покохала», «Місяць по небу ходить», «Відірватись від землі», «Відправила меседж», «У Києві осінь», які набули оригінального звучання.

Українська співачка Джамала (Сусана Джамаладінова) має неповторний тембр голосу, досконало володіє естрадним, джазовим та академічним вокалом, а також мугамом – традиційним імпрровізаційним жанром країн Сходу з особливим типом фонації. Як співачка, що має академічну вокальну школу, вона тяжіє до ускладнення класичних джазових композицій. Джамала є амбасадоркою джаз-мугаму в Україні, що найповніше знайшло відображення у її останньому альбомі «Qırım». Унікальний голос, співацький досвід, виконавська культура, широка палітра сучасних

вокальних прийомів сформували неповторний індивідуальний вокальний стиль Джамали, що виводить її у ранг зірок не тільки української, а й світової естради і джазу.

Характеристика інтерпретацій джазових стандартів, естрадних композицій та пісенного фольклору київськими джазовими вокалістками, а також аналіз використання джазових елементів естрадними співачками виявив перспективи розвитку джазового мистецтва у XXI столітті. Продовженням цієї роботи можуть бути розвідки, присвячені як вокальному джазовому мистецтву різних українських регіонів, так і специфіці сучасного джазового вокалу у творчості українських вокалістів в контексті постмодерного глобалізованого музичного універсалізму.

Ключові слова: неакадемічна музика, естрадне музичне мистецтво, джаз, блюз, український джаз, київська джазова школа, джазовий вокал, вокальні техніки, сучасні вокальні прийоми, імпровізація, аранжування, музична форма.

SUMMARY

Popova A. O. Formation of Jazz Vocal Performance in the Cultural Space of Kyiv. – Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 Musical art. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation presents the results of a comprehensive study of modern vocal jazz performance, presented by jazz and pop vocalists of Kyiv. The Kyiv center was not the subject of special research, although it repeatedly came to the attention of scientists covering the development of Ukrainian jazz. The vocal direction in pop and jazz art is represented by the works of A. Boiko, O. Voichenko, N. Drozhzhyna, O. Fedorchenko, however, these studies do not cover all areas of jazz vocal performance, in particular, its regional characteristics. Their works touch

on issues of vocal jazz improvisation and the specifics of vocal techniques in jazz, but the vocal component is not considered as an element of musical dramaturgy and a factor in the formation of the singer's individual sound. The study of vocal-jazz performance in Kyiv as a metropolitan center, which is a regional leader in the development of Ukrainian jazz, will not only allow us to trace the process of identifying the Kyiv regional jazz vocal school, but will also reveal the specifics of modern jazz vocals in its versatility.

The basic idioms of jazz music are defined. A distinctive feature of jazz art is the ability to *improvisation*, which forms its foundation and distinguishes it from the compositional methods of academic music. A specific feature of jazz music is its genetic *connection with folklore*. Among the musical expressive means of jazz art that shape its specificity is rhythm. *Jazz rhythm* is a structure that does not so much imply a specific rhythmic design of pitch, but rather a rhythm-performing style, which is called swing. Other components that form jazz rhythm include phrasing, accentuation, syncopation, re-emphasis, and ternary. Blues, namely blues intonation and phrasing, form *jazz melody* and *jazz harmony*.

Specific to jazz vocal performance is the use of *blues intonation*, *bending*, *dirty tones* and *glissando*. When performing vocal jazz, unique sound shaping methods are used – *subtone*, *growl*, *jazz vibrato* and *sound thinning*. Jazz also has a special ornamentation, including melismas performed on the same composition – *grace note*, *gruppetto*, *mordent*, *trill*, as well as variable methods of decoration: various melodic figures used by jazz vocalists during improvisation. The vocal melody of jazz compositions is based on *blues phrasing* and consists of phrases that end not on a strong beat, but on a weak beat. Jazz vocal art is marked by such features as the priority of improvisation over composition, performative expression over the sound of the voice, instrumentalization of vocals, reducing the weight of verbal text up to complete ignoring.

In the history of jazz, female vocals occupy a special place, playing an important role in the transformation of jazz music. The variety of shades of the female voice, thanks to the deep and emotionally rich sound, created a special

connection between performers and listeners. Among the outstanding jazz vocalists who have become the face of jazz are Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Bessie Smith, Etta James, Sarah Vaughan, Nina Simone, Diana Krall, Esmeralda Spaulding and Cecil McLaurin Salvant. Female jazz vocalists played an important role in highlighting social issues through song lyrics, treating music not only as an entertaining soundscape, but also as a tool for communicating songs.

One of the main characteristics of the modern world jazz process is the presence of a large number of jazz schools formed in different regions of the world. European jazz began its history in the 1920s, but the formation of European jazz schools began in the 1960s and 1970s. The jazz art of Germany, France, and Poland is characterized, and the sociocultural coordinates of its formation and development are identified. It is noted that in recent decades jazz has been actively developing in Asia, creating its original varieties. The work of jazz musicians from Turkey, Azerbaijan, and Japan is covered. It has been stated that today the oriental line of jazz has occupied an important place in the world musical space; it forms the original sound of jazz art of the 21st century.

Ukrainian jazz was formed in the context of the European jazz tradition. Its historical path is similar to many European countries, but has its own differences. It is noted that the festival movement and art education play an important role in the development of jazz art. The jazz festival movement in Kyiv began its history in 1967 with the “Jazz Session” festival. At the turn of the 1980s–1990s, the festivals “Holosiievo-88”, “Dniprohastrol”, Autumn Jazz Marathon, “New Territory” and “Metamorphoses of Jazz” were held in Kyiv. In recent years, “Kyiv Jazz Fest”, “Jazz in Kiev”, “Unity”, as well as the academic music festival “Kyiv Music Fest” with a mandatory jazz program have played an important role in the cultural life of Kyiv.

Musical education plays a significant role in the development of Ukrainian jazz, which began to implement jazz into its structure in the last third of the last century. The first institution where applicants could receive a professional jazz education was the Kiev State Music College named after R. M. Glier. Today, jazz education in Kyiv can be obtained at the School of Jazz and Pop Arts, jazz

departments of the Kyiv Children's Art School № 2 named after M. Verykivskiy and Children's Music School № 4 named after D. Shostakovich, private educational institutions.

The creativity of the leading jazz singers of Kyiv is characterized. Natalia Hura and Natalia Ovsianikova are representatives of the older generation of the Kyiv jazz vocal school. They received a classical vocal education and in their work combined the achievements of jazz and academic music, thereby confirming that their work belongs to the European jazz tradition. In performing jazz classics and Ukrainian pop songs, N. Hura demonstrates the entire range of jazz vocal techniques, organically combining them with the heritage of academic music. In her interpretations, the singer does not abandon the achievements of the American jazz school, but interprets jazz standards through the prism of academic European jazz. N. Ovsianikova, in her interpretation of jazz classics, gravitates towards academicism, combining elements of academic and jazz vocals, classical jazz vocal techniques with sophisticated vocal technique with rich ornamentation and melismatics. The singer, with the help of vocal techniques, makes changes to the content of the work and its dramaturgy, and the combination of academic and jazz types of vocals brings her closer to a classical crossover.

Kyiv jazz singers of the younger generation Aniko Dolidze and Laura Marti are bringing a new spirit to the development of Kyiv jazz. As vocalists, they were formed on the basis not of the vocal academic school, but of the jazz school, and in their work they represent not Ukrainian classical jazz of the European tradition, approaching postmodern globalized musical universalism, which is characterized by an organic combination of jazz art with folklore tradition and other non academic directions – pop, rock, electronic music. Aniko Dolidze in her work synthesizes jazz art with folklore – Ukrainian and Georgian, expanding the horizons of jazz art. Laura Marti (Martyrosian) in her work combines elements of Brazilian, Armenian and Ukrainian cultures, synthesizes jazz with blues, soul, pop-rock, ethno-folk, fusion, demonstrating the endless variability of jazz vocal art in Ukraine. The work of Laura

Marti and Aniko Dolidze is post-classical jazz, synthesizing various styles and directions of music of the 21st century.

The jazz component in the work of pop Kyiv vocalists Natalia Mohylevska and Jamala has been identified and characterized. It has been stated that in the paradigm of modern musical creativity, where the boundaries of styles and genres are becoming less and less defined, the integration of pop and jazz opens up new horizons for performers. Jazz vocals enrich a pop song, adding special dynamics and depth thanks to elements such as sketching, improvisation and swing. The integration of jazz and pop allows artists to express deeper emotions through music, as well as experiment with chords and rhythmic structures, discovering new sounds.

Pop singer Natalia Mohylevska became famous thanks to her specific timbre, which is associated with the use of the vocal technique of twang. Throughout her career, the performer has worked in different musical styles, including pop music, alternative rock, Latin American music, and in her latest mini-album “Love is a Great Power,” she experiments with jazz, which allowed her to reveal new facets of her creative personality. Using jazz elements (vocal techniques, improvisation), the sound design of her famous hits “I fell in love”, “The moon walks across the sky”, “Get off the ground”, “I sent a message”, “Autumn in Kyiv” was updated, which acquired an original sound.

Ukrainian singer Jamala (Susana Jamaladinova) has a unique timbre of her voice and is fluent in pop, jazz and academic vocals, as well as mugham – a traditional improvisational genre of Eastern countries with a special type of phonation. As a singer with an academic vocal school, she tends to complicate classical jazz compositions. Jamala is the ambassador of jazz mugham in Ukraine, which is most fully reflected in her latest album “Qirim”. A unique voice, singing experience, performing culture, a wide palette of modern vocal techniques have formed Jamala’s unique individual vocal style, which brings her to the rank of stars not only of Ukrainian, but also of world pop and jazz.

Characteristics of interpretations of jazz standards, pop compositions and folk songs by Kyiv jazz vocalists, as well as an analysis of the use of jazz elements by pop singers showed prospects for the development of jazz art in the 21st century. A continuation of this work could be investigations devoted to both the vocal jazz art of different Ukrainian regions, and the specifics of modern jazz vocals in the work of Ukrainian vocalists in the context of postmodern globalized musical universalism.

Key words: non-academic music, pop musical art, jazz, blues, Ukrainian jazz, Kyiv jazz school, jazz vocals, vocal techniques, modern vocal techniques, improvisation, arrangement, musical form.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Попова А. О. Джазове мистецтво сучасної України: особливості становлення та розвитку. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. 2021. Вип. 32. С. 137–148. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-10>

2. Попова А. Інтеграція джазового вокалу у виконанні естрадних артистів Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 63. Т. 2. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-9>

3. Попова А. Європейські джазові школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 81–85. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-13>

Статті в іноземному науковому періодичному виданні

4. Попова А. Джаз як соціокультурний феномен. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 7 (43). Vol. 2. С. 16–20. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.2.3>

5. Попова А. Особливості музичної імпровізації в джазовій культурі. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 3 (55). С. 47–51. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.3.7>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень джазового мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 358–359.

7. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень імпровізації в джазовому мистецтві. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів міжн. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 157–158.

8. Попова А. Вплив європейських джазових шкіл на розвиток українського джазового мистецтва. *Захід – Схід: культура і мистецтво*: тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (25–26 вересня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. В. Оганезова, О. М. Маркова [та ін.]; М-во культ. та інформ. політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса: Астропринт, 2022. С. 206–208.

9. Попова А. О. Джазові експерименти у творчості Наталії Могилевської. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 2 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 204–206.

10. Попова А. О. Творча діяльність Лаури Марті в контексті розвитку джазового мистецтва Києва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 150–151.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА	23
1.1. Феномен джазу як предмет музикознавчих досліджень	23
1.2. Музичні ідіоми джазового мистецтва	40
Висновки до розділу 1	52
РОЗДІЛ 2. ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО КИЄВА	
ЯК ВІДДЗРКАЛЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ	
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО ДЖАЗУ	
55	
2.1. Світове джазове мистецтво: історичні віхи та видатні персоналії	55
2.2. Джаз в контексті глобалізаційних процесів сучасності:	
регіональний аспект	66
2.3. Джазове мистецтво Києва в контексті розвитку українського джазу	85
Висновки до розділу 2	100
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО В КУЛЬТУРНОМУ	
ПРОСТОРІ КИЄВА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ	
104	
3.1. Джазові стандарти, естрадні композиції та пісенний фольклор	
в інтерпретації київських джазових вокалісток	104
3.2. Рецепція джазу у творчості естрадних виконавиць Києва	140
Висновки до розділу 3	161
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	172
ДОДАТКИ	191
Додаток А. Список публікацій здобувача	191

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Джазове мистецтво є частиною світової культури, його універсальною мовою спілкування. Протягом своєї не дуже довгої історії джаз швидко еволюціонував, пройшовши шлях від розважальної музики до елітарного мистецтва. Сучасний джаз є відбитком постмодерної культури: під впливом глобалізаційних процесів він суттєво видозмінився, залучивши здобутки не лише африканської та американської культури, а й європейської та азійської.

Український джаз розвивався паралельно зі світовим, орієнтуючись не лише на американську традицію, а європейську, органічною частиною якої він завжди був. Історія українського джазового мистецтва знає і творчі злети, і періоди занепаду, останні були пов'язані не стільки з музичними чинниками, а суспільно-політичними. У добу незалежності України джаз отримав свободу від ідеологічного диктату, але стикнувся з новими викликами, зокрема економічного характеру, що гальмувало його розвиток. Сьогодні український джаз є органічною складовою європейського та світового культурного простору, українські музиканти гідно представляють національне джазове мистецтво на концертних майданчиках у всьому світі. Українські джазові музиканти у своїй творчості зорієнтовані на тренди світової музики, зокрема активно сполучають джазову лексику та музичні прийоми з етнікою та електронікою, поєднують традиції музики європейських та неєвропейських культурних регіонів.

Активно розвивається сучасна українська джазологія, представлена працями О. Воропаєвої, О. Кізлової, О. Коверзи, Ю. Лошкова, В. Олендарьова, Т. Полянського, В. Романка, В. Симоненка, О. Супрун, Д. Терebuна, В. Тормахової та ін. Розглядаючи загальні питання розвитку зарубіжного та українського джазу, менша увага приділена розвитку окремих регіональних осередків. На сьогоднішній день джазова регіоніка представлена роботами В. Олендарьова, С. Безпалої та А. Харенко, які у своїх роботах

висвітлювали розвиток джазового мистецтва Донеччини, Чернігова та Харкова. Київський осередок не був предметом спеціального дослідження, хоча він неодноразового потрапляв у поле зору науковців, які висвітлювали розвиток українського джазу. Вокальний напрям в естрадно-джазовому мистецтві представлений роботами А. Бойко, О. Войченко, Н. Дрожжиної, О. Федорченка, однак ці дослідження не охоплюють усі сфери вокально-джазового виконавства, зокрема його регіональні особливості. У їх роботах підіймаються питання вокальної джазової імпровізації та специфіки вокальних прийомів у джазі, однак вокальна складова не розглядається як елемент музичної драматургії та чинник формування індивідуального саунду співака. Вивчення вокально-джазового виконавства Києва як столичного осередку, що є регіональним лідером у розвитку українського джазу, не лише дасть можливість прослідкувати процес виокремлення київської регіональної вокально-джазової школи, а й дозволить виявити специфіку сучасного джазового вокалу в його багатофункціональності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097). Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 3 від 30.10.2018 р.).

Мета дослідження – висвітлити основні етапи становлення та охарактеризувати сучасний стан вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва.

Поставлена мета зумовила необхідність вирішити такі **завдання**:

- шляхом ознайомлення з історичними, культурологічними та музикознавчими працями визначити теоретико-методологічні засади дослідження джазового мистецтва;

- охарактеризувати базові джазові ідіоми в проекції на джазове вокальне мистецтво;
- окреслити сучасний етап розвитку світового та українського джазового мистецтва;
- розкрити роль джазової освіти та фестивального руху в розвитку вокально-джазового мистецтва Києва;
- виявити специфічні риси вокального стилю київських джазових виконавиць Наталії Гури, Наталії Овсяннікової, Аніко Долідзе, Лаури Марті;
- охарактеризувати джазову складову у творчості київських естрадних вокалісток Наталії Могилевської та Джамали.

Об'єкт дослідження – вокально-джазове мистецтво.

Предмет дослідження – вокально-джазове виконавство культурного простору Києва.

Методи дослідження. У роботі використано міждисциплінарний підхід із залученням методологічного інструментарію гуманітарних наук і мистецтвознавства. *Історичний підхід* використано для характеристики основних етапів розвитку джазового мистецтва. *Культурологічний підхід* дав змогу визначити місце джазу в світовій та українській культурі з урахуванням тенденцій її розвитку у той чи інший період. *Регіональний підхід* дозволив дослідити специфіку джазового мистецтва в контексті сучасних тенденцій в їх регіональних особливостях, виокремити характерні риси українського джазу як частини світового, а також розкрити специфіку київського джазового осередку як складової регіональної джазової культури України. *Аналітичний метод* дав змогу проаналізувати музичні та виконавські аспекти джазового мистецтва, виокремити специфічні риси джазу як такого та висвітлити виконавську специфіку джазових вокалістів. *Персоналогічний підхід* дозволив через характеристику творчості провідних джазових та естрадних виконавців виявити специфічні риси київського джазового осередку.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- роботи зарубіжних (Д. Аке, В. Вілмер, Дж. Л. Коллієр, Д. Лібман, Б. Тейлор, Е. Феранд та ін.) та українських (О. Воропаєва, В. Журба, Т. Полянський, Б. Стецюк, О. Супрун, Д. Теробун, В. Тормахова, З. Ядловська та ін.) науковців, присвячені історико-культурним аспектам естрадно-джазового мистецтва;

- дослідження, що розглядають джаз в контексті українського мистецтва, в тому числі становлення і розвиток регіональних джазових осередків (С. Безпала, О. Войченко, І. Закус, О. Кізлова, О. Коверза, Ю. Лошков, Ю. Марков, В. Олендарьов, В. Романко, В. Симоненко, А. Харенко та ін.);

- наукові праці, що розглядають питання естрадно-джазового вокалу у різних аспектах (А. Бойко, О. Войченко, Н. Дрожжина, О. Федорченко та ін.);

- дослідження з проблематики мистецької освіти, в тому числі естрадно-джазової (Д. Бабіч, І. Зязюн, О. Рудницька, Т. Самая, А. Шевченко та ін.);

- роботи, присвячені фестивальному руху в Україні, у тому числі джазовому (К. Давидовський, Д. Зубенко, С. Зуєв, З. Рось, О. Сичова, М. Швед та ін.).

Матеріалом дослідження стали джазові стандарти, естрадно-джазові композиції та пісенний фольклор у виконанні київських джазових (Наталія Гура, Наталія Овсяннікова, Аніко Долідзе, Лаура Марті) та естрадних (Наталія Могилевська, Джамала) співачок.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

уперше:

- проаналізовано значення Києва як культурно-мистецького осередку вокально-джазового виконавства в Україні, в якому формуються актуальні тренди, що відповідають сучасним тенденціям європейського та світового джазу, та сконцентровано найкращі виконавські сили, які не лише

запозичують й адаптують надбання світового джазового мистецтва, а є лідерами і творцями його нових мистецьких форм;

- охарактеризовано творчість київських джазових (Наталія Гура, Наталія Овсяннікова, Аніко Долідзе, Лаура Марті) та естрадних (Наталія Могилевська, Джамала) співачок у контексті сучасних тенденцій розвитку джазового мистецтва та доведено, що інтерпретації київських вокалісток засвідчили творчий підхід при рецепції доробку провідних світових джазових виконавиць, зокрема завдяки оновленню музичної драматургії відомих джазових стандартів та оригінальному використанню вокальних прийомів;

- на прикладі аналізу виконавських інтерпретацій джазових стандартів, естрадних і фольклорних пісенних композицій київськими джазовими та естрадними співачками визначено роль вокальної складової у створенні індивідуального саунду та музичної драматургії твору, вказано на зміну вектору розвитку українського джазу з регіонального європейського (творчість Наталії Гури, Наталії Овсяннікової, Наталії Могилевської) на світовий з посиленням орієнтальної складової (творчість Аніко Долідзе, Лаури Марті, Джамали).

Поглиблено:

- осмислення специфіки джазового мистецтва доби постмодерну в контексті глобалізаційних процесів; зазначено, що розвиток джазу в європейських та неєвропейських країнах йде під впливом двох протилежних, але тісно взаємопов'язаних тенденцій – глобалізації та регіоналізації/локалізації, де універсальна музична мова джазу трансформується завдяки впливам інших культур через поєднання з регіональною фольклорною традицією, а локальні джазові осередки стають орієнтирами для оновлення музичних форм світового джазу;

- методи аналізу музичних творів; доведено, що аналіз естрадно-джазових вокальних композицій передбачає характеристику не лише мелодики та музичної форми, а й вокальних прийомів, які є невід'ємною складовою музичного твору в його інтерпретативному вимірі.

Набула подальшого розвитку:

- музикознавча біографістика та персонологія, зокрема виявлено зв'язок особистісних детермінант (походження, покоління, освіта тощо) київських джазових (Наталія Гура, Наталія Овсяннікова, Аніко Долідзе, Лаура Марті) й естрадних (Наталія Могилевська, Джамала) вокалісток зі спрямованістю їх творчості – стильовими й жанровими орієнтирами, індивідуальним виконавським стилем, пріоритетністю у формуванні репертуару.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть стати фундаментом для лекційних курсів з масової музичної культури, історії вокально-джазового мистецтва, аналізу вокальних творів. Низка положень роботи можуть послужити основою для створення навчальних модулів з естрадного виконавства для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво, у практичній роботі викладача по класу естрадно-джазового вокалу.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, в якому висвітлено основні етапи становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва та охарактеризовано його сучасний стан. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, її результати презентувалися на міжнародних і всеукраїнських *наукових конференціях*: Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р.); Міжнародна дистанційна науково-практична конференція «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.), Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 25–26 вересня 2021 р.); Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2 листопада 2023 р.);

Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 9 листопада 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 10 одноосібних наукових публікаціях: 3 статтях у наукових періодичних фахових виданнях України; 2 статтях в зарубіжному науковому періодичному виданні; 5 публікаціях у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданням. Робота складається зі вступу, трьох розділів (семи підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (206 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 193 сторінки, з яких 171 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Феномен джазу як предмет музикознавчих досліджень

Провідною рисою сучасного суспільства є глобалізація, інтеграція та інтернаціоналізація, що проявляється у громадському, політичному, соціальному, культурно-мистецькому житті, відкриваючи можливості для обміну ідеями, демонстрації досягнень у мистецтві та ін. Однією з форм реалізації інтеграційних тенденцій є повне чи часткове нівелювання кордонів різних культур, і, як наслідок, – входження світових культурних моделей в український культурно-мистецький простір. Це дає змогу не лише ознайомитися, запозичити й адаптувати культурні надбання різних країн, а й через творчу трансформацію вивести українське мистецтво на якісно новий рівень – загальносвітовий. В музичному мистецтві ці процеси реалізується різними шляхами, зокрема через організацію фестивальних рухів, обмін досвідом тощо. Велику роль у процесі культурної інтеграції відіграє джаз як музичний напрям, що виник як явище масової культури, але протягом свого розвитку став складовою й академічного музичного мистецтва.

Дослідження джазу як самостійного явища музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття передбачає застосування комплексного підходу із залученням не лише музикознавчих, а й історичних, філософських, естетичних, соціологічних, культурологічних та інших праць, які дають змогу визначити місце цього явища в розвитку української культури і мистецтва.

Джаз як напрям музичного мистецтва знайшов відображення у наукових роботах багатьох авторів, як вітчизняних, так і зарубіжних. За свою понад сторічну історію джаз пройшов кілька етапів становлення й розвитку, що вплинуло на різноаспектність дослідження його як культурно-мистецького феномену.

Традиційно вивчення будь-якого явища дійсності (у т. ч. й музичної) пов'язане із залученням таких методів та підходів, як історичний, культурологічний, регіональний, системний, аналітичний, персонологічний. Окреслимо їх більш докладно.

Історичний підхід полягає в простеженні особливості генези, становлення й розвитку того чи іншого явища. Дослідження джазу з цих позицій дає змогу встановити історичні віхи його розвитку, а також розкрити причини його трансформацій, які відбуваються унаслідок соціокультурних процесів.

Культурологічний підхід дає змогу охарактеризувати предмет дослідження з огляду на культурні особливості того чи іншого регіону та часового проміжку. Тому визначення місця джазу, особливості його становлення та розвитку доцільно здійснювати в контексті світової та української культури, з урахуванням тенденцій її розвитку у той чи інший період.

Регіональний підхід дозволяє розкрити те чи інше явище в контексті регіональних традицій. У роботі буде використано регіональний підхід у двох аспектах – загальносвітовому (глобалізованому) та загальноукраїнському. Ієрархічність регіонального підходу дасть можливість дослідити специфіку джазу в контексті сучасних тенденцій в їх регіональних особливостях, виокремити характерні риси українського джазу як частини світового, а також розкрити специфіку київського джазового осередку як частини регіональної джазової культури України.

Завдяки *аналітичному методу* ми маємо змогу проаналізувати музичні та виконавські аспекти джазового мистецтва, виокремити специфічні риси джазу як такого (музичні ідіоми джазового мистецтва) та висвітлити виконавський стиль джазових вокалістів.

Персонологічний підхід передбачає розгляд того чи іншого явища культури крізь призму діяльності конкретних персоналій. У роботі завдяки його використанню, а саме характеристиці творчості провідних джазових та

естрадних виконавців, виявлено специфічні риси київського джазового осередку.

Тематика представленої дослідження спричиняє необхідність аргументувати статус джазової музики як сучасного професійного виду музичного мистецтва, що надасть змогу більш точної та об'єктивної характеристики окреслених аспектів. Поняття «мистецтво» розуміємо як образне відображення реальності, естетичне світобачення, на меті якого є залучення людини до прекрасного, чуттєвого, цікавого, що дає змогу їй відриватися від щоденного побуту та відчувати світ духовного. Серед усіх видів мистецтв музика є його найвищим видом, бо лише вона може найбільш глибоко відтворити внутрішній світ людини, глибину її думок, переживань, мрій та прагнень.

Музика є одним з найважливіших і універсальних засобів комунікації у XXI столітті. Вона перетинає мовні та культурні бар'єри, здатна об'єднувати людей різних національностей, вікових категорій та соціальних груп. Попри те, що багато людей вважає музику складовою розважального контенту, однак вона є передусім потужним інструментом спілкування та вираження емоцій. Музичне мистецтво є багатофункційним. По-перше, музика є мовою, яка перетинає національні кордони. Незалежно від того, з якої країни походить музичний жанр чи виконавець, мелодії та ритми музики є формою спілкування зі слухачами без слів. Музика виражає почуття та емоції, створює атмосферу, яка може бути спільною для людей різних культур. По-друге, музика використовується як засіб спілкування в різних соціальних контекстах. Вона відтворює індивідуальну та колективну ідентичність, сприяє формуванню групових зв'язків та спільнот. Музика може бути використана і для вираження протесту, політичних переконань та соціальних поглядів. По-третє, музика має велике значення як джерело особистісного вираження та самовираження. Вона дозволяє людям виражати свої емоції, переживання та думки, стимулює креативність та фантазію, дозволяючи виразити себе унікальним способом.

Джаз – це не лише важливе явище сучасного мистецтва, це унікальна форма творчого спілкування, музика, сповнена високоінтелектуальними та гуманістичними ідеями, але й суттєвий фактор сучасного музичного життя України. Наголосимо, що «унікальність джазового мистецтва полягає в його надзвичайних здібностях до культурної асиміляції. Серед основних причин, які сприяли такій відкритості, можна назвати дві: бі-культурне (афро-американське і європейське) походження джазу та специфіку його функційного розвитку» [10, с.118]. Розвиток джазу як комунікативного мистецтва, відкритого до культурної асиміляції, є запорукою входження України у світовий культурний простір.

На сьогоднішній день джазове мистецтво є достатньо дослідженим у світовій та українській науці. Сучасна джазологія є тематично розмаїтою, вона охоплює питання історичного розвитку джазового мистецтва (В. Вілмер [205], Е. Тайлор [201] та ін.); стану розвитку джазу та проблеми джазової стилістики (Д. Лібман [181], В. Журба [37], В. Тормахова [135] та ін.); джазу як складової масового мистецтва і виражальних засобів естрадно-джазової музики (І. Вассербергер та І. Горват [26], В. Олендарьов [78] та ін.); зв'язку джазу з народною творчістю (В. Власов та В. Мурза [24], В. Тормахова [138] та ін.).

Функційний розвиток джазового мистецтва став предметом дослідження Н. Белявіної та О. Супрун [10], які виділяють низку явищ, що свідчать про вихід джазу за межі розважальної музики, зокрема досвід Джоппіна із створення рег-опери, використання джазовими музикантами романтичної й імпресіоністичної гармонії та сучасних засобів виразності аж до серіалізму, сонористики й алеаторики («Конверсації» та «Джазові абстракції» Г. Шуллера); спроби «симфонізації» оркестрового складу (сюїти та «Духовні концерти» Дюка Еллінгтона); залучення до джазового складу академічних музичних інструментів (валторна – Аркадій Шилклопер, віолончель – Девід Дарлінг) тощо. Дослідниці також наголошують на умовності межі між джазом й академічною музикою у XXI столітті. Нові стильові напрями («авторський» джаз, музику «ЕСМ» можна віднести, на

переконання Н. Белявіної та О. Супрун, насамперед до сучасної класичної музики, а не до джазу [10, с. 122]. Вони вважають, що «відхід від розважальності у бік “серйозного сприйняття” ознаменував собою процеси професіоналізації джазу, його рух від найпростіших фольклорних форм до взірців концертного мистецтва, вільного від прикладних функцій, та залучення до свого арсеналу різноманітних композиторських технік» [10, с. 122].

Зауважимо, що зміна функційної природи побутування джазу на складному шляху до професійного мистецтва, найімовірніше, мала вплив на його історичну долю. Джаз пройшов такі стадії розвитку, як прикладна, розважальна, пізнавальна музика, увібравши характерні ознаки кожної з них. Попри те, що за майже столітню історію свого розвитку джаз посів своє місце у світовому культурному просторі, сьогодні цей напрям музичного мистецтва продовжує створювати передумови для синтезу традиційного та нового, для зміцнення зв'язків між різними формами і типами музичної культури. І, врешті-решт, як підсумовують Н. Белявіна та О. Супрун, багатогранність «ролей» джазової музики визначила її надзавдання – перетворююче, виховне, яке збагачує духовний світ людини [10, с. 123].

Різні напрями джазу, їх особливості та специфіка формування, становлення та взаємодія з іншими напрямками музичного мистецтва неодноразово ставали темами досліджень науковців (В. Журба [37; 38], О. Супрун [117; 121], Д. Теробун [124], В. Тормахова [138]). В. Тормахова у своїй праці здійснює ґрунтовне дослідження фрі-джазу, як одної з перспективних течій музичного мистецтва. Так, наприклад, аналізуючи вплив академічної та етнічної музики на формування імпровізації у фрі-джазі, дослідниця робить висновок, що «саме взаємодія з авангардною музичною культурою привносять у джаз відмову від тональності як такої, що може змінюватись на політональність, атональність чи навіть з'являються елементи серіальності» [139, с. 230]. Висвітлення закономірностей, які мали вплив на формування різних стилів неакадемічної музики, також мали місце у

дослідженнях В. Тормахової. В своїй роботі дослідниця аналізує специфіку формування та тенденції розвитку стилеутворення в неакадемічній музиці, зазначаючи, що «джаз, рок та поп-музика сформувались під впливом таких жанрів, як блюз, госпел, кантрі, академічна музична практика <...> як правило, за основу береться один стиль, який потім осучаснюється завдяки новітнім технологічним принципам, а також поєднанню з тими, які раніше навіть не прагнули поєднувати» [137, с. 212].

Різноаспектно джаз було досліджено О. Супрун. Дослідниця зазначає, що «сучасному джазу притаманні методи імпровізаційного розвитку форми, схожі з арабськими мугамами й індійськими рагами, які передбачають варіаційний чи варіантний розвиток теми, створення музичного матеріалу на основі обраного звукоряду, комбінування окремих мотивів, ритмічне варіювання тощо» [121, с. 54]. Вона приділяє увагу джазу, як частині загальної світової культури, так і окреслює передумови синтезу нового й традиційного, що має укріплювати зв'язки між різними формами і типами музичної культури [118, с. 312]. О. Супрун характеризує твори та висвітлює представників різних світових та європейських джазових шкіл [118], розглядає впливи класичної музики в контексті різних напрямів джазової музики [117]. В своєму дослідженні вона окреслює аспекти наближення джазу до класичної музики, вказуючи, що «засвоєння європейської традиції в джазі відбувалося поступово, за принципом “від зовнішнього до внутрішнього” – від цитат, транскрипцій, адаптацій до опосередкованого перетворення музичного матеріалу» [117, с. 87]. Дослідниця зазначає, академізація джазу відбувалася на різних рівнях: у 1940 роки джаз вже не був лише популярним мистецтвом, зробивши крок у бік «чистої» музики, збагатившись здобутками класичної музики [117, с. 88]. Також О. Супрун наводить приклад поєднання двох різних культурних традицій: «Як особливий приклад форми поєднання двох культурних традицій можна назвати явище *джазінгу* (jazzing). Характерною рисою джазінгу є діалогічність – обмін інтонаційним “словником”, інструментарієм, манерою виконання академічної та джазової традицій <...>

ідея джазінгу проходить через всю історію джазу: перші зразки мали вигляд “обробки” або “транскрипції” класичних творів, але згодом вони набувають більш індивідуального оригінального вигляду й перетворюються в повноцінні джазові інтерпретації, які стали називати “Classic in Jazz”» [117, с. 89]. О. Супрун наголошує, що діалогічний характер джазу, який проявляється в імпровізаційності творчого акту, виявляється через дуальність комунікативної пари «музикант-слухач», що є відмінним триєдиного ланцюга «композитор-виконавець-слухач» академічної музики [119, с. 56]. Дослідниця також підкреслює, що, «наслідуючи представників високої академічної традиції, вони навіть одягалися в строгі костюми з краватками (як-от “Модерн-джаз квіртет”); виконання джазових творів на концертних сценах, де виступали славетні майстри академічної традиції, піднімало престиж джазмена» [119, с. 68].

Дослідження характерних рис, мелодики та особливості становлення та розвитку джазової музичної культури стало основою робіт В. Журби. Науковець, аналізуючи основні лади музики bebop, його основні елементи, приходять до висновків, що «в мелодиці bebop є синтезовані як риси традиційного джазу, так і новітні тенденції ери сучасної джазової музичної культури. Проаналізувавши саме новітні тенденції, можна зробити висновок, що музичний стиль bebop є початком ери сучасного джазу» [38, с. 115]. В. Журба в своїй роботі також визначає основні патерни, якими насичена музична мова bebop, до яких можна віднести «висхідні арпеджіо, спадаючий ступеневий рух, спадаючі арпеджіо, висхідний ступеневий рух» [38, с. 113]. В своїй статті В. Журба розглядає різні акордові прогресії, характерні для джазової музики, та вперше в українському музикознавстві виявляє характерні риси стилю bebop [37].

У дослідженнях, присвячених джазовому мистецтву, висвітлюються й етапи розвитку й інших стильових напрямів на прикладі творчості різних представників. Ґрунтовним дослідженням у цій тематиці стали праці Д. Тербуна, який констатує, що весь період розвитку джазу є діалогом з

європейською академічною традицією, а «його кульмінація належить до таких стильових напрямів, як кул-джаз та прогресив-джаз (третья течія), але <...> специфіка виникнення цього культурного виду продукує постійне звернення до невичерпних ресурсів професійної музичної традиції. Підтвердженням тому є поява експериментальних європейських джазових напрямів, де тісно переплітаються імпровізаційна та академічна “мови”» [126, с. 66].

Не можна обійти увагою монографію Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище», де авторами визначено системні ознаки джазової стилістики, окреслено етимологію джазової стилістики та стилістику традиційного джазового виконавства, охарактеризовано трансформація «джазової лексики» в модерн-джазі [63, с. 5–47].

Стан розвитку **українського джазового мистецтва** характеризується в роботах В. Олендарьова [76], В. Романка [96], В. Тормахової [135] та ін. В. Олендарьов вивчає особливості розвитку вітчизняного джазу до 1980-х років, окреслюючи основні проблеми його стилістики [76]. В. Тормахова аналізує різні форми побутування естрадної музичної культури України (рок, поп-музика і джаз), розкриваючи особливості сучасної естрадної музики в Україні й розробляючи основні типологічні характеристики взаємопроникнення фольклору та естрадної музики як результат поширення світового напрямку World Music та загальної тенденції глобалізації, де приділяє джазовому компоненту значне місце [134]. Соціокультурний аспект у вивченні проблем розвитку музичного фестивального процесу розкриває В. Романко, визначаючи місце джазу в структурі сучасного музичного життя України на основі аналізу джазових фестивалів, концертів, діяльності джазових виконавців [96]. У книзі Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище» [63] вагоме місце приділяється саме українському джазу, його інституціональному та музичному компонентам.

Для дослідження вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва необхідним було знайомство з роботами з вивчення **регіональних аспектів розвитку джазу та функціонування джазу в культурі**

України. Цікавими стали роботи таких дослідників, як О. Коверза [58], С. Безпала [5], А. Харенко [144].

О. Коверза в своїх роботах досліджує різні аспекти формування українського джазового простору. В одному зі своїх досліджень вона класифікує та розкриває напрямки, які пов'язані зі становленням та розвитком українського джазу і відносить основних представників до кожного. На думку дослідниці, перший напрямок – ексцентричний (оркестр В. Парнаха), другий – танцювальний (оркестри Олександра Варламова, Віктора Кнушевицького, Якова Скоморовського тощо), третій – театралізований (джаз-оркестри в естрадних програмах) [58]. О. Коверза зазначає, що «ці три тенденції часто перетиналися: ексцентричний оркестр В. Парнаха давав концерти інструментальної музики (наприклад виконував фрагменти з балету Д. Мійо), «*Теа-джаз*» Л. Утьосова під час зйомок фільму «*Веселі хлоп'ята*» (1934) грав у танцювальному залі московського ресторану «*Метрополь*», а джаз-оркестр О. Цфасмана влітку набирав вокалістів і виїжджав на гастролі після південних курортів. Якщо розглянути «*джаз-бэнд*», «*джаз-оркестр*», «*теа-джаз*», то само поняття «*джаз*» упродовж десятиліть зазнавало деяких змін» [58, с. 91]. Дослідниця робить висновок, що у 1920-х–1930-х роках музичні колективи, що йменували себе як джазові, зустрічалися всюди [58, с. 93].

Регіональні осередки становлення джазового виконавства також стали предметом дослідження С. Безпалої. С. Безпала наголошує, що джаз посідає важливе місце в культурно-соціальному житті та має вагомий вплив на розвиток сучасної української музичної культури, «свідченням чого є сформована в країні інфраструктура, спрямована на забезпечення оптимального функціонування джазової творчості: джаз-клуби, різні за статусом фестивалі, “трирівнева” система джазової освіти (початкова, середня, вища) і, як наслідок, – зростання зацікавленості щодо цього жанру з боку музичних критиків та науковців» [5, с. 136]. Так, наприклад, в одній із статей дослідниця приділила увагу вивченню особливостей становлення та розвитку джазу на прикладі Чернігова [5]. Дослідниця наголошує на

необхідності дослідження функціонування джазу в різних містах України: «Нині чітко проявляється тенденція “розосередження” жанру – від традиційних джазових центрів (Київ, Львів, Одеса, Харків, Донецьк, Дніпропетровськ), до так званих провінційних (Кривий Ріг, Черкаси, Миколаїв, Вінниця, Чернігів та ін.). На сьогодні така тенденція має досить природній характер, оскільки інтенсивність джазового життя, незалежно від соціально-політичного значення міста, його масштабів та кількості населення, проявляється від наявності та активності відповідного мистецького середовища» [5, с. 137].

С. Безпала зосереджує увагу на розвитку чернігівського джазу у період з 1930-х до 1980-х років, а тому досліджує історичну хронологію, аналізує становлення чернігівського джазового життя та виявляє основні етапи його розвитку. Дослідниця детально окреслює перші колективи та різні форми джазового музикування та відносить їх до різних етапів періодизації: 1930–1950-ті роки, 1960–1980-ті роки, від 1990-х до сучасності. У підсумку С. Безпала зазначає, що етап становлення джазу в регіоні в цілому завершений, оскільки було «створено можливу за радянських умов інфраструктуру джазової культури: сформовано коло музикантів і колективів, що тривалий час працювали в даному жанрі; репрезентовано різноманітні форми джазового музикування (мається на увазі ансамблева та оркестрова) й відтворено відповідний репертуар; заохочено досить широку публіку і головне – створено сприятливе середовище для подальшого поступу у напрямку професіоналізації та інтенсифікації джазового життя» [5, с. 143].

Ґрунтовним дослідженням становлення українського джазу стало дисертаційне дослідження А. Харенко. Її робота присвячена ролі Харкова в українській джазовій історії. А. Харенко, аналізуючи джазове мистецтво Харкова як історико-культурне явище, надає періодизацію розвитку харківського джазового мистецтва, окреслює систему освіти професіональних джазових виконавців, досліджує творчість джазових колективів та солістів, визначає роль фестивалів у процесі формування джазового музикування й

тенденції взаємодії українського фольклору та джазу в творчості харківських джазових колективів. А. Харенко доходить висновку, що «місце Харкова у джазовому житті України особливе. Вигляд Харкова на першому етапі становлення джазу можна порівняти з Новим Орлеаном, а в зрілий період – із джазовим життям Чикаго. Це порівняння засноване як на оцінці діяльності перших джазових колективів, котрі дали значний поштовх для розвитку цього мистецтва в нашому місті, так і на високому рівні майстерності джазових професійних музикантів» [144, с. 176].

Вагоме місце в сучасному музикознавстві посідають наукові роботи, які присвячені педагогічним теоріям розвитку особистості в умовах **естрадноджазової освіти**, художньо-творчої діяльності, естрадно-джазового музикування. Зокрема, це роботи таких вітчизняних авторів, як І. Зязюн [50], О. Рудницька [108], В. Черкасов [147] та ін. Названі роботи спрямовані на розв'язання проблем застосування засобів естрадно-джазового мистецтва в навчально-виховному процесі та музично-естетичному вихованні, а також на розв'язання окремих методичних завдань переважно з формування навичок джазового виконавства тощо.

Цінний особистий внесок у розробку проблематики естрадно-джазової освіти було зроблено З. Рось, якою було написано дуже багато статей та методичних засад, що відображають загальний стан розвитку педагогіки в Україні. У своїх роботах вона неодноразово досліджувала аспекти вокальної та естрадно-джазової освіти. Так, в статті про розвиток естрадно-джазової освіти молоді в Україні періоду незалежності разом з І. Поляковою було поставлено за мету дослідження стану підготовки та перспектив подальшого зростання молодих естрадно-джазових виконавців [107]. З. Рось у посібнику по розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків [104] зосередила свою увагу на найбільш важливих проблемах та особливостях, які виникають в естрадних та джазових виконавців, опановуючи вокальну техніку. Результати дослідження та матеріали, викладенні у збірнику, мають рекомендації щодо вирішення проблематики опанування вокальної техніки.

Робота містить аналіз та пропозиції щодо базових напрямів вокальної роботи: інтонування, спів на “легато”, вокальне дихання, атака звуку у вокальних фразах, формування дикції тощо. З. Рось наголошує, що «оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – це один з шляхів для досягнення виконавського універсалізму. На сучасну манеру естрадно-джазового вокального виконавства великий вплив <...> мали традиції афро-американського стилю спірічуелс з його характерною ритмікою, колективною імпровізацією, нетемперованими акордами, особливою емоційністю тощо, та блюзу, що вплинуло на становлення ліричного джазу, <...> але основне завдання сучасного естрадного виконавця – це пошук власної манери співу та збереження своєї вокальної та виконавської індивідуальності» [104, с. 4]. Вона підкреслює, що майстерність естрадного вокаліста залежить від його розуміння «специфіки вокальної мови, фізіології голосового апарату, природи формування співочого звуку, чіткого уявлення про дихальну, резонаторну, артикуляційну функції та їх важливу роль у процесі голосоутворення й цілої низки інших важливих чинників», а тому набуття ними вокальної майстерності залежить від цілеспрямованої багаторічної роботи [104, с. 56].

Проблематику естрадно-джазової освіти в Україні було висвітлено у роботі А. Шевченко «Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми розвитку», яка дає історичний зріз та характеризує її сучасний стан, зокрема констатує значну кількість навчальних осередків, де можна отримати професійну естрадно-джазову освіту. Однак дослідниця спостерігає активний розвиток джазової освіти «у вищих музичних закладах і явну недооцінку в музичних закладах нижчого рівня (музичних школах, училищах), що руйнує основний принцип педагогіки: наступності й безперервності в навчанні, від ефективності й доцільності педагогічної організації якого залежить подальша активність творчої особистості, її самоусвідомлення, можливість самовираження тощо» [153, с. 51].

Ще одним ґрунтовним дослідженням став підручник, написаний Н. Дрожжиною для професійної підготовки за фахом «Естрадно-джазовий

спів» в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського. Н. Дрожжина на початку книги зазначає, що «вивчення загальних та спеціалізованих проявів вокального виконавства естради, різноманітних аспектів історії, теорії, методики та практики вокального виконавства дозволило обґрунтувати комплексну дисципліну, яка базується на поєднанні складових компонентів вокального естрадного мистецтва та розкриває специфіку вокального виконавства в системі музичного мистецтва естради як актуальну проблему виконавського музикознавства» [33, с. 5]. І хоча дослідниця більшою мірою зосереджується на вокальній естраді, вагоме місце у її роботі присвячено джазу.

У роботах українських джазологів різної тематики так чи інакше підіймаються питання джазової освіти. Наприклад, в дисертаційному дослідженні Д. Тербуна висвітлено процеси інтеграції та інтерполяції у естрадно-джазовій освіті крізь призму діалогізму. Він наголошує на тому, що «завдяки можливості живого сприйняття різностильової джазової музики сучасних напрямів, українські професіонали і широка публіка мають сьогодні ясне уявлення про тенденції європейського й американського джазового процесу та ринку. Такі “діалоги” особливо важливі, оскільки вони стають орієнтирами для вітчизняної джазової школи» [125, с. 7].

Оскільки в останні роки джазове мистецтво реалізується насамперед шляхом організації та проведення **фестивалів**, видається необхідним більш докладно схарактеризувати це поняття. У сучасній українській культурі поняття «фестиваль» використовується для опису заходів, різних за своїм статусом, рівнем і значенням. Щорічно, наголошують дослідники, в Україні відбувається близько двох тисяч заходів такого характеру. За відсутності державної програми, спрямованої на відродження сезонних концертів, численні музичні фестивалі стали альтернативною формою гастролей. З появою фестивального руху особливої актуальності набули роботи, присвячені проблемам формулювання термінології, структури та функцій фестивального процесу.

Особливості розвитку фестивального руху в сучасній Україні розкрито в дослідженні Д. Зубенко [48] здійснено спробу окреслити організаційну структуру фестивалю й особливості її елементів. У роботі О. Сичової запропоновано типологію мистецьких фестивалів України [115]. С. Зуєв аналізує впливи процесів децентралізації в новому культурному просторі, на динаміку поширення музичних форумів, з'ясовуючи особливості організації фестивалів з точки зору їх місця розташування [49].

Особливий інтерес для нас становить дослідження М. Шведа [151], у якому на прикладі фестивалів сучасної музики автор визначає фестивальний рух в Україні як актуальне завдання сучасної вітчизняної музичної науки. У роботі досліджено дієві критерії процесів у сучасній українській музичній культурі, які дають змогу зрозуміти останню як єдиний інституціональний феномен, а в його контексті – нові чинники системного вивчення українського музичного мистецтва, що суттєво оновили традиційні мистецтвознавчі дефініції. На прикладі фестивальних акцій «Київ Музик Фест», «Контрасти», «Два дні і дві ночі», «Форум музики молодих» проаналізовано основні тенденції розвитку фестивалів, акцентовано увагу на вивченні динаміки співвідношення акультураційних й інкультураційних процесів в українських фестивалях сучасної музики, а також розроблено проблему стратифікації слухацької аудиторії фестивалів [151].

К. Давидовський здійснив соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху, окресливши роль та функції фестивалю, наголосивши «виконання фестивалем функцій культурного центру, здатного приваблювати численних відвідувачів і сприяти розвитку інфраструктури культурної сфери міста» [30, с. 94]. Також дослідник зазначає, що «міжнародні фестивалі в умовах сьогодення визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання та коригування естетичних смаків, перевіряють практикою новації. Такі їх функції пояснюються тим, що міжнародний музичний фестиваль акумулює в собі всі сегменти структури сьогоденного музичного життя (композиторів, спеціалізованих виконавців,

критиків, продюсерів, менеджерів), створюючи їх тісну творчу взаємодію, результатом якої стає формування нового мистецького середовища, а також утворення нового мистецького продукту» [30, с. 100].

Проте варто зауважити, що дослідження фестивального руху проводилося на основі вивчення мистецьких форумів, де звучала переважно академічна музика. Фундаментальним дослідженням джазового фестивального руху є робота З. Рось [101]. У своїй роботі вона характеризує особливості функціонування різних фестивалів України та визначає й характеризує етапи розвитку джазового фестивального руху. З. Рось визначає, пов'язані з етапами, чинники розвитку українського джазового фестивального руху (організаційний та концептуальний). Дослідниця також зазначає, що «фестивалі джазової музики сприяли заповненню музичного інформаційного вакууму, що склався на початку 90-х рр.; приєднанню української джазової музики до світових художніх процесів шляхом установалення творчих контактів між українськими митцями та впливовими західними виконавцями, критиками, видавцями й музичними менеджерами; вихованню цілої плеяди композиторів і виконавців джазової музики» [101, с. 528]. Також у її роботі зібрано інформацію про джазові фестивалі України, що дає підґрунтя для дослідження регіональної специфіки українських джазових фестивалів.

Продовження теми українських джазових фестивалів ми знаходимо у монографії Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище», де окреслено місце джазу в сучасному фестивальному просторі України [63, с. 96–105]. Тут подано характеристику найбільш знакових українських джазових форумів, у тому числі й київських.

Отже, аналіз літератури дає змогу стверджувати про достатню вивченість низки питань розвитку естрадно-джазового мистецтва в цілому та українського зокрема. Водночас виявлено доволі багато «білих плям», які потребують вивчення. З позицій заявленої теми найменш розвинений є регіональний аспект вивчення джазу. Серед сучасних робіт українських науковців лише три автори присвятили питання регіональному розвитку джазу

– С. Беспала (Чернігів), В. Олендарьов (Донеччина) та А. Харенко (Харків). Відзначимо різочу диспропорцію регіональних досліджень академічної музики та джазової, оскільки музичне мистецтво академічного спрямування усіх регіонів України за 30 років незалежності було детально висвітлено та охарактеризовано, на відміну від джазового мистецтва. Регіональна джазологія, на превеликий жаль, є лише у зародковому стані. Потребують вивчення та характеристики великі джазові центри, а особливо Київ.

Не меншої уваги потребує характеристика джазових фестивалів. Робота З. Рось є вагомим здобутком української науки, але вона має системне спрямування, а тому не відображає регіональну специфіку повною мірою. Бракує їй праць, присвячених естрадно-джазовій освіті з акцентом саме на джазове виконавство.

Якщо говорити про естрадознавчі праці, які сьогодні вже не є рідкісним явищем, то відзначимо, що увага в них приділяється естрадним артистам, передусім вокалістам, тоді як творчість джазових виконавиців розглядаються побіжно або не згадується взагалі. В роботах джазологічного спрямування перевага віддається інструментальній музиці. Саме тому творчий доробок джазових вокалісток, передусім українських, майже не висвітлений в українській науці.

Серед робіт, присвячених джазовому вокалу, назвемо дисертацію О. Федорченка «Феномен вокальної імпровізації в джазі» [143], де автор розглядає специфіку джазового вокалу з позицій імпровізаційного компонента, передусім скету, зокрема розрізняє два типи скету – інструментальний та вокальний, відзначає деякі моменти, пов'язані з голосом джазового вокаліста, подає творчі портрети зарубіжних джазових вокалістів – Луї Армстронга, Сари Воен, Ел Джерро, Нет «Кінг» Коула, Даяни Кролл, Бінга Кросбі, Марка Мерфі, Френка Сінатри, Бессі Сміт, Барбари Стрейзанд, Елли Фіцджеральд, Арети Френклін, Біллі Холідей, Рея Чарльза. У зв'язку з темою дослідження О. Федорченко приділяє увагу саме імпровізаційному компоненту у вокальному джазі, виносячи за дужки інші його аспекти, як от

характеристика вокальних прийомів, музична форма тощо. Щодо українського вокального джазу, то автор дослідження зосереджує увагу не на сольному джазовому вокалі, а на обробках для джазового ансамблю. Тому у роботі О. Федорченка відсутня характеристика творчого доробку українських джазових вокалістів.

Якщо говорити про персоналії, то в українській науковій літературі є лише дві статті, присвячені Джамалі, написані А. Бойко [13] та О. Войченко [19], в яких творчість співачки розглядається з позицій розмаїття стилів та напрямів у її творчості, де вагоме місце посідає джаз. У монографії Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище» дано коротку характеристику українським джазовим співачкам Тетяні Боевій, Тамарі Лукашевій, Юлії Ромі та Лаурі Марті в контексті стильових процесів, які відбуваються в сучасному українському джазі [63, с. 152–155]. Зазначимо, якщо стильовий компонент в цих працях окреслений хоч і коротко, однак цілком вірно, то власне вокальному компоненту приділяє увагу лише О. Войченко, яка характеризує вокальні прийоми Джамали.

В нашій роботі зосередимося передусім на вокальному джазі, на його специфіці, яка подекуди суттєво відрізняється від інструментальної. У центрі нашої уваги – Київ, який є однією із джазових столиць України, а також регіональний центр, де формуються напрями розвитку мистецтва, в тому числі й джазового.

На завершення відзначимо ще один аспект, також недостатньо висвітлений в літературі. Нами було відзначено праці, де наголошувалося на специфіці сучасного джазу, передусім на його академізмі. Зазначимо, що це лише одна з рис сучасного джазу, передусім європейського. Ми розглядаємо український джаз як частину європейського простору, а тому будемо проводити паралелі саме з академічним його різновидом. Однак не треба забувати про специфіку американського джазу, який завжди тяжів до автентичності, а також неєвропейський (азійський) джаз, який сьогодні активно розвивається. Поєднання джазу як імпровізаційної музики та мугаму

є характерною рисою джазу країн Близького Сходу. Варто зазначити, що близькосхідна традиція є близькою і для України, попри європейські орієнтири. Тому цей аспект, мало усвідомлюваний в українській науці, також стане частиною характеристики сучасного джазового мистецтва України.

1.2. Музичні ідіоми джазового мистецтва

Історія джазу свідчить про неперервний розвиток цього музичного напрямку, що бере свій початок із поєднання імпровізації та структурованої композиції. Джаз є живим прикладом творчого об'єднання музикантів, де кожен виконавець є індивідуальністю, але одночасно співіснує в художньому просторі колективу. Така специфіка формує унікальність та непередбачуваність кожного виконавця та кожного виконання твору.

Відмінною ознакою джазового мистецтва є здатність до імпровізації, що утворює його фундамент і відрізняє від звичайних композиційних методів, що характерні для академічної музичної традиції. **Імпровізація** – ключовий аспект джазової музики, надзвичайно динамічний у своїй сутності. Завдяки імпровізації джаз виокремлюється від інших музичних напрямів. Ця невід'ємна властивість визначає його специфіку, окреслюючи корінний контур музичного виконання у ХХ столітті та й надалі в епоху сучасного джазу.

Інтерес до імпровізації як унікальної сфери в джазі з'явилася зовсім недавно, в середині минулого століття. Аналізуючи різноманітні підходи дослідження джазової імпровізації, зокрема на прикладі вокальної та інструментальної музики, можна констатувати, що головними напрямками дослідження цього явища є: історико-культурний контекст розвитку імпровізації як ключової складової джазового виконавства (К. Болендер та К. Холлер [161]); критерії класифікації імпровізаційних підходів, технологічні та психологічні аспекти імпровізації (Е. Феранд [169]); методика навчання джазової імпровізації (З. Рось [104]); взаємодія між композиційним та

імпровізаційним принципами в системі імпровізаційної музики (З. Ядловська [158], І. Горват та І. Вассербергер [26]); структурно-композиційні особливості джазової імпровізації (С. Горовой та М. Дуленко [27], І. Закус та Г. Постой [46]).

Слід відзначити, що перші основи досліджень імпровізації в джазі були закладені в англomовних джерелах, що послужили фундаментом для розвитку цієї сфери. Роботи таких авторів, як М. Вільяма [204], Дж. Коллієра [181] та ін., а також важливі дослідження музичної імпровізації Е. Феранда [169], було покладено в основу вивчення імпровізації в джазі. Сьогодні роботи вищезазначених авторів актуальні й мають неабияку зацікавленість музикантів та мистецтвознавців із різних галузей: теоретиків, істориків, педагогів, виконавців-початківців та професіоналів.

Уявлення про джаз як колективну імпровізацію, в контрасті до академічної музики, виникло давно в історії джазової культури. У 1920-х роках митці-теоретики, зокрема Е. Феранд у своїй монографії «Імпровізація у музиці» [169] підкреслював, що джаз втілює «підсвідомість» та «несвідомість (сюрреалістичний підхід)» та є «музикою майбутнього», яка змінює композиційні структури (футуристична концепція). Імпровізація в джазі насправді є формою композиції, хоча не завжди зафіксованою на папері. Взаємодія між композиційним та імпровізаційним підходами у джазі вивчається в багатьох дослідженнях. Розрізняють чотири форми такої взаємодії: імпровізаційну, імпровізаційно-композиційну, композиційно-імпровізаційну і композиційну. Вона показує, як розвивався рух від «чистої імпровізації» до «чистої композиції» у джазовій історії. Аранжування, що охоплює форму та інструментальний склад, є важливим аспектом композиційного підходу.

В дослідженні джазової імпровізації важливим є розгляд різноманітності форм та виразів, які сформувалися в народному та професійному контексті, а також у виконавській практиці.

Сучасний дослідник В. Вілмер пропонує різні варіації цієї класифікації, враховуючи рівень підготовки, технічний підхід та ступінь свободи музиканта. Дослідження структурних та композиційних аспектів джазової імпровізації є ключовим напрямком вивчення. Типова структура джазової імпровізації включає початкове й заключне відтворення вихідного матеріалу та середній вільний (імпровізаційний) період, зазвичай за блюзовим дванадцятидольним ритмом [205].

Більшість наявних на сьогодні визначень імпровізації наголошує на контамінації двох головних її ознак: 1) миттєвому створенню (спонтанність) і 2) одночасної демонстрації створеного (виконання). Так, Т. Лісовська розуміє імпровізацію як «особливий вид творчої діяльності, у якому збігаються і процес, і продукт», пояснюючи що з таких позицій імпровізацію можна трактувати як процес створення продукту без попередньої підготовки [64, с. 111–112].

Відповідно до прийомів виконання імпровізацію можна умовно поділити на три типи. Перший тип – варіаційний. За цього типу імпровізування очевидно є попередня музична тема, а основна мелодія підлягає незначним змінам. Такий тип імпровізації бачимо, зокрема, у Л. Армстронга. Другий тип – спонтанний. Тут попередня тема прослуховується лише незначною мірою. Такий тип імпровізації характерний для пізніх музикантів мейнстріму – Ч. Паркера, К. Брауна, М. Девіса, Д. Колтрейна, О. Колмана та ін. Третій тип – мелодійний. Найбільш рідкісний тип імпровізування, який демонструють С. Гетц або К. Террі. Вони у своїх фантазіях вимальовували частинки мелодій, що за своєю яскравістю можна було прийняти за тему. Більшість же корифеїв джазу зазвичай обігрували акорди попередньої теми.

Специфічною рисою джазової музики з позицій її витоків і розвитку музикознавці В. Власов та В. Мурза вважають зв'язок із **фольклором**, що можна віднести і до українського джазу [24]. Зауважимо, що фольклор свого часу був основою виникнення всіх музичних напрямів, залишаючись водночас самостійною гілкою музичної культури і донині. Крім того, слід нагадати, що

основним джерелом розвитку української академічної професійної музики є фольклор. Говорячи про ознаки «фольклорності» над іншими ознаками джазу, дослідники В. Власов, В. Мурза та В. Тормахова на підтвердження своєї позиції називають такі чинники, що об'єднують джаз з усною народною творчістю: живе музикування; усна форма; вживання методів передавання знань від вчителя до учнів; імпровізація [138].

Період в історії джазу від його зародження і до 1920-х років часто називають суто фольклорним. Окремі музикознавці (В. Тормахова та В. Власов, В. Мурза) вважають «справжнім» джазом лише його початкові форми, що стали основою його подальшого розвитку [138]. Поступово джаз збагачувався за рахунок контактів афро-американських форм з новими національно-етнічними елементами культур інших народів.

Таким чином, констатуємо наявність інтеграційних процесів фольклору і професійного музичного мистецтва. Вони полягають у консолідації музичних видів, стилів, жанрів тощо, що передбачає ускладнення та зміцнення зв'язків між ними. Відтак «кількість зв'язків» переходить у нову якість, зумовлюючи жанрово-стильову еволюцію, поглиблення у вітчизняному музичному мистецтві національно-стильових ознак. Ці ознаки, своєю чергою, вплинули на розвиток не лише сучасного класичного професійного музичного мистецтва, але й на джазову музику ХХ століття. Як наслідок такого синтезу з первісним, автентичним фольклором виникають і взаємодіють нові стилістичні напрямки, зокрема, неофольклоризм у сучасній класичній музиці й етноджаз – у джазовій. Названі напрямки простежуються у творчості українського композитора М. Скорика, зокрема, у його композиціях «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій», «Приємна прогулянка» та ін.

Сьогодні інтеграція музичного фольклору і джазової музики, на наш погляд, виявляється в кількох чинниках. Серед них назвемо: джазові обробки фольклору; використання окремих елементів одного або кількох фольклорних нашарувань різного етнічного походження і створення на фольклорній основі

оригінальних композицій; відтворення оригінального народного співу (спів відкритим звуком, горловий спів); використання оригінального народного інструментарію, специфічної манери або прийомів гри тощо.

Отже, народна творчість посідає визначне місце в окремих джазових композиціях і впливає на розвиток джазової стилістики, що виявляється у феномені етноджазу.

Серед виражальних засобів джазу, які творять особливу специфічність даного напрямку музичного мистецтва, слід назвати ритм. Суть джазової ритміки полягає у її складових компонентах, які направлені на створення «розкачування» опорних метричних ділянок, певної насиченості звучання, яка характерна для джазу, і яка, у свою чергу, виявляється на багатьох інших рівнях, таких як гармонія чи тембр.

Джазова ритміка – це структура, яка не стільки передбачає конкретне ритмічне оформлення висоти звуку, скільки ритм-виконавську манеру. Ритм-виконавська манера джазу не може бути точно зафіксована і опановується музикантами завдяки постійному прослуховуванню відомих джазових виконавців. Процес адаптації повинен тривати, доки у виконавця не сформується своя власна природна манера гри. У термінології джазу ця ритм-виконавська манера називається *свінгом* (англ. swing – рух уперед-назад), що створює враження постійного прискорення темпу. Серед ключових аспектів виконавської майстерності джазового музиканта виділяється свінг-ритмічна імпульсивність, що приносить особливу динаміку звучанню, створюючи відчуття приросту темпу, не втрачаючи формальної стабільності.

Фразування є важливим аспектом інтерпретації естрадно-джазової музики. Під час концертного виконання таких творів важливо зрозуміти, що джазове інтерпретування відрізняється від класичного підходу до фразування. Останнє, як правило, не піддається точному нотному запису, а може бути передане лише через окремі його елементи. Щоб відчутти це фразування, виконавцю естрадно-джазових творів важливо запам'ятати кілька правил, визначених І. Горватом та І. Вассербергером [26]. У джазовій традиції

особливу увагу слід приділити групуванню восьми тривалостей, бо, на відміну від академічної музики, де ноти розподіляються за тактовим розміром, у джазі немає жорсткого правила. Основним є відчуття свінгу, яке виникає при акцентуванні восьми нот мелодії. Багато творів відчуються як тріольне свінгування. Пасажі восьми нот виконуються так, щоб більш виразний або завершальний звук був відіграний «legato», а наступний – майже неначе «проковтувався». Внутрішня динаміка фрази також важлива – рух до кульмінації, зазвичай вираженої крещендо.

Акцентуація є однією з ключових складових джазової музики, яка грає важливу роль у створенні враження та виразності в інтерпретації. Ця ритмічна техніка додає глибини, динаміки та індивідуальності виконанню, роблячи кожну ноту чи фразу важливою ланкою у музичному мозаїчному полотні. Як наголошувалося вище, у джазовій музиці ритм є душею та пульсом, а тому саме акцентуація дозволяє музикантам висловити свої емоції через виголошення певних нот або акордів більш виразно. Акцентуація також сприяє поглибленню ритмічної структури пісень та композицій. Вона може відзначати ритмічні патерни, що лежать в основі мелодії, або ж розбивати стабільний ритм на несподівані розділи, створюючи цікаві контрастні ефекти. Це додає музиці глибину та текстурну багатогранність. Акцентовані ноти можуть створювати діалог між різними інструментами або музикантами. Акцентуація є один із наріжних каменів джазової музики. Вона додає музиці характерного «свінгу» та «груву», надаючи їй неповторної енергії та ритмічної жвавості. Таким чином, акцентуація відіграє важливу роль у формуванні унікального стилю та виразності джазу, надаючи йому неповторний характер та враження внутрішнього діалогу між музикантами та слухачами.

Не менш важливим принципом у джазовій музиці є **синкопування** – ключова ритмічна характеристика джазової музики, яка надає їй особливу виразність, динаміку та непередбачуваність. Суть синкопування полягає у зсуві акцентів так, щоб ноти, які зазвичай б не були акцентовані, набули спеціального підсилення. Це створює враження незвичайності та «зламу»

ритму, що додає музиці живого пульсу та внутрішньої напруженості. Однією з найцікавіших рис синкопування є здатність створити враження поліритмічності. Це коли різні ритмічні шари переплітаються та співіснують, створюючи комплексні та несподівані музичні структури. Прикладом може бути пасаж, де мелодія синкоповано перетинається з ритмічними фігурами супроводу. Синкопування у джазі – це не просто ритмічна хитрість, а й мовний засіб для виразного та ефектного виконання. Ця техніка надає музиці виразності, динаміки та внутрішньої напруженості, роблячи кожен концертний виступ захоплюючою подорожжю через час та звучання. Музиканти використовують синкопування для створення поліритмічних ефектів, діалогів між інструментами та збагачення джазової музики непередбачуваністю та музичною інтригою.

Іншою особливістю джазового ритму є *переакцентування* (штрихова синкопа). Цей прийом полягає в перенесенні акценту із сильної долі на слабку за відсутності синкопованого малюнка, створенні ефекту порушення рівномірного пульсування за допомогою певного підкреслюючого штриха на метрично ненаголошеній ноті. Переакцентування – це одна з ритмічних технік, яка надає джазовій музиці особливого характеру та виразності. Цей прийом використовується музикантами для створення ефекту незвичайності, відмінності від традиційного ритмічного ходу та вираження творчої свободи. Ідея та суть переакцентування полягає у зміщенні акцентів в ритмічному сценарії так, щоб підкреслити ноти, які зазвичай б не були акцентовані. Це додає нотам, раніше здебільшого «прихованим» у мелодії, додаткового виразу та сили. Переакцентування може здійснюватися через використання довших або коротших нот, а також зсуву акцентів. Використання переакцентування додає музиці додаткової свіжості та несподіваності. Переакцентування може відкривати нові можливості для виконавця. Використання цього прийому може бути способом вираження емоцій, підкреслення музичних ідей та створення власного музичного підпису. Переакцентування не стало поширеним засобом ритміки, до яких зверталися автори музики, історично

пов'язаної з джазом. Однак навіть у «крайньому» авангарді фіксуємо твори, у яких джазове переакцентування є ідейним фактором побудови ритмоформи.

Тернарність – принцип ритмічно тридольних пропорцій у дводольному метрі – особливо характерна для джазу. Сутність джазового тернарного ритму полягає в особливому мисленні джазового музиканта, коли кожна доля такту розуміється як три ритмічні одиниці. Принцип тернарних ритмічних пропорцій відрізняється від бінарного підходу, який застосовується в академічній музиці. Тернарність, що відображає ритмічні відношення у тріольному метрі, виявляється як характерна особливість джазу. Ядро джазового тернарного ритму полягає в унікальному способі мислення музиканта, коли кожна доля такту уявляється як трійка ритмічних елементів, зібраних у відношенні 2+1. Особливо важливо відзначити, що відношення цих елементів не є однаковими. Навпаки, тривалість тріольної складової є індивідуальною для кожної інтерпретації твору. Часто в нотному зображенні джазового твору замість тріолей можна побачити або дві рівні восьмі, або пунктирний ритмічний малюнок. Це співвідношення компонентів, зі сталим знаменником «3», визначається самим виконавцем. Варто відзначити, що тернарний принцип ритмічних пропорцій діє на всіх рівнях метричного плану – від долі до півтакта (в залежності від темпу). Наприклад, в помірних темпах тернарність, як зазначалося вище, зберігається на рівні восьмих тріолей. При швидких або повільних темпах тернарність переходить на рівень метрики (в залежності від масштабу) – четвертних, половинних або інших тривалостей.

Ритміка в музиці завжди привертала увагу своєю різноманітністю та багатогранністю. Серед концепцій, які виокремлюються в музичному світі, особливе місце посідають *поліритмія* та *поліметрія*. Основною характеристикою поліритмії є накладання однорідних ритмічних структур на провідний ритм, створюючи враження тривалих послідовностей у протиставленні до тактового поділу. Внаслідок цього навіть простий ритм може викликати реакцію руху та відчуття внутрішнього ритмічного

піднесення. В контексті цього ідея поліритмії є цікавим експериментом, який дозволяє музикантам глибше відчувати ритмічні структури та їх видозміни.

Загалом, джазова ритміка відзначається виразністю та гнучкістю. Її складність визначається здатністю до відхилень від головного ритмічного рушія – граунд-біту. Це відкриває дорогу до багатого спектру виконавських прийомів, таких як поліметробіт, мікрочасові відхилення, штрихова синкопа та інші, які додають музиці додаткову глибину та виразність.

У процесі розвитку структурних та композиційних аспектів й становлення джазу блюз, а саме **блюзове інтонування та фразування**, відіграє величезну роль. Блюз формує *джазову мелодику*, де відбувається синтез міжступеневого тяжіння з вертикальним або гармонічним підходом, що є в основі мелодики джазової музики. Окрім вищезазначених особливостей, вплив блюзу проявляється в принципах *гармонічної організації джазової музики*.

Виконавцеві *вокального джазу* притаманна характерна манера виступу разом із особливими інтонаційними прийомами, ритмічною організацією, джазовою гармонією, специфічним фразуванням, яке лежить в основі художнього вираження, артикуляцією, застосуванням унікальних вокальних прийомів, які визначають стиль інтерпретації, імпровізацією на основі вже сформованих джазових стандартів. Вказані елементи в цілому окреслюють специфіку вокального джазового виконавства, на якому зупинимося більш детально.

Специфічним для джазового вокального виконавства є використання блюзового інтонування, бендингу, дьорті-тонів та глісандо. **Блюзове інтонування** (англ. «blue notes» – блюзові ноти) відрізняється від темперованого ладу європейської музики. Воно використовується для III, V та VII ступенів ладу і відображає афро-американську фольклорну традицію. Принципи використання блюзового інтонування вперше яскраво було представлено у Маріон Харріс, Бессі Сміт, Гледіс Бентлі та ін. **Бендинг** (від англ. «bend» – згинатися) виражається в плавному піднятті до ноти,

створюючи ефект портаменто. *Дьорті-тони* (англ. «dirty tones» – брудні тони) є унікальним інтонаційним прийомом, що виник у фольклорі і відрізняється нестабільними звуковими коливаннями в межах одного регістру. Яскравими представницями, що активно використовували ці вокальні прийоми, були відомі джазові та блюзові співачки початку ХХ століття – Ада Браун, Діна Вашингтон, Деніз Ласаль. *Глісандо* – плавний перехід від одного звуку до іншого, який може бути відображений хвилястою лінією або рисою. Цим вельми специфічним прийомом користувалися Біллі Холідей, Аніта Бейкер, Анна Має Вінберн та Кармен Макрей.

Під час виконання вокального джазу застосовуються унікальні методи формування звуку, такі як субтон, гроул, джазове вібрато та філірування. *Субтон* включає продукування звуку, де лише частина дихального потоку перетворюється на резонансний звук, створюючи характерну темброву якість. *Гроул* використовується для досягнення ефекту гарчання і надає вокальному виконанню імпульсивності та динаміки (згадаємо Арету Франклін, Еллу Фіцджеральд, Дакоту Стетон та Сару Воен). *Джазове вібрато* передбачає підвищену амплітуду коливань голосових складок, що впливає на висоту та тембр звуку. Вібрато набуває важливого значення під час виконання фермати на певних звуках у музичному творі. Невід’ємною складовою джазового співу є *філірування* звуку, яка характеризується зміною динаміки звучання окремої ноти від *p* до *f* або навпаки. Філірування відображає вміння виконавця майстерно володіти складною вокальною джазовою технікою.

У джазі є особлива *орнаментика*, яка включає мелізми, які виконуються на одному складі – форшлаг, групето, мордент, трель, а також варіативні способи прикрашання: різноманітні мелодичні фігури, які використовуються джазовими вокалістами під час імпровізації.

Особливість *блюзового фразування* полягає в тому, що фрази й мотиви закінчуються слабкими і найслабшими долями метричної організації ритму джазового твору. Цей процес має свої особливості: названий вище процес відбувається через певну техніку побудови джазової мелодики, яка

складається з чергування фраз, що своїм закінченням не спираються на сильну долю, а також пауз. Умовно це явище називають фразувальною синкопою першого розряду. Для джазової музики така побудова мелодики є типовою. Фразувальна синкопа може виникати тоді, коли фраза базується на «порушенні» метричності при повторенні ритмомелодичних візерунків, й у виконанні передбачено виділення метрично слабкої ноти крізь її місцезнаходження, наприклад, на початку моделі.

Для того, щоб оволодіти різноманітними виражальними засобами під час опанування джазового вокалу, виконавцю варто мати вроджені музичні здібності, теоретичні знання та початкові практичні навички. Природні дані виявляються у музичній пам'яті, відчутті ритму, ладо-гармонічному сприйнятті та емоційній виразності. Теоретичні знання та практичні навички базуються на засадах джазової гармонії, точному інтонуванні, основах аранжування, вмінні визначати форму твору, основні акустичні характеристики, діапазони, а також ключові технічні можливості. Крім того, необхідно мати знання про джазові стандарти – вже відомі музичні твори, які виконуються та записуються різними джазовими виконавцями і становлять важливу частину репертуару усіх джазових музикантів. Також важливим є вміння читати музичний твір за нотними записами у різних нотних системах, особливо в цифрових записах, що сприяє розвитку гармонічного мислення. Важливою частиною імпровізації є наявність творчої уяви, завдяки якій виконавець може виконувати джазові твори у різних варіаціях, з урахуванням індивідуальних особливостей, а також формувати власні авторські імпровізації.

Світ джазового вокалу багатий на різноманітні техніки, де глісандо та портаменто відіграють важливу роль, але їх використання залежить від унікальних відчуттів конкретного співака. Фальцетний спів, що викликає враження легкості та повітряності, широко застосовується у всіх регістрах голосу. Поєднання фальцету з «пригніченим» горловим звучанням створює динамічний контраст у звучанні. Використання носового звучання є

доречним для створення виразного носового тону, що часто використовувався для імітації різних інструментів. Крім шепоту та говірки, у джазі використовувалися такі прийоми, як: сміх, плач, стогін, а також характерні «шаутс» і «холлерс» – музичні вигуки, які характеризують афро-американський спів і вільно використовувалися з погляду мелодичних новацій.

Характеристики вокально-джазової культури виконавців ґрунтуються на унікальних методах блюзового інтонування, специфічній ритмічній структурі, джазовій гармонії, особливій атаці із характерною артикуляцією, особливому фразуванні та використанні специфічних технік джазового співу. Вони формують неповторний стиль виконання та імпровізації в рамках встановлених норм джазової музики. Вокальні жанри, що виникли з афро-американського фольклору, внесли в мистецтво джазової музики характерні елементи та технічні прийоми: блюзові мелодії та їх виразне розкриття, вокальні гліссандо та обертонові переходи. Також вони сприяли розвитку відмінностей виконання, таких як використання фальцету, субтона, гроулу, вібрато, філірування, а також носових і горлових приголосних звуків.

Наприкінці окреслимо специфічні риси джазового вокального виконавства.

1. Джазові вокалісти є передусім імпровізаторами та інтерпретаторами, вони не обмежені творчою волею композитора (виконавець може виступати як автор музичного твору).

2. У джазовому вокалі головним є досягнення захоплюючого джазового фразування, характерних інтонацій, ритміки та свінгу, а не концентрація на звучанні голосу.

3. Джазовий спів має більш інструментальний характер, вокалісти частіше застосовують техніки та звучання, подібні до інструментальних, нівелюючи відмінності між голосом та музичним інструментом.

4. Інструменталізм джазового виконавства впливає на відношення до поетичного тексту, зміст якого часто ігнорується.

Висновки до розділу 1

Вивчення джазу як самостійного напрямку музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття передбачає застосування комплексного підходу із залученням не лише музикознавчих, а й історичних, філософських, естетичних, соціологічних, культурологічних та інших праць, які дають змогу визначити місце цього явища в розвитку світової та української культури і мистецтва. Історичний підхід у вивченні джазового мистецтва дає змогу встановити історичні віхи його розвитку, розкрити причини його трансформацій, які відбуваються унаслідок соціокультурних процесів. Визначення місця джазу, особливості його становлення та розвитку відповідно до культурологічному підходу доцільно здійснювати в контексті світової та української культури, з урахуванням тенденцій її розвитку у той чи інший період. З позицій аксіологічного підходу джазовий рух необхідно розглядати у його відповідності загальнолюдським цінностям та естетичним ідеалам. Регіональний підхід, використаний за ієрархічним принципом, дає можливість виокремити характерні риси українського джазу як частини світового, розкрити специфіку київського джазового осередку як частини регіональної джазової культури України. Системний підхід допомагає здійснити комплексне дослідження джазового мистецтва Києва з урахуванням складових його системи, яка включає виконавство, у тому числі фестивальний рух, освіту, просвітницькі проєкти. Завдяки аналітичному методу ми маємо змогу проаналізувати музичні та виконавські аспекти джазового мистецтва, виокремити специфічні риси джазу як такого та висвітлити виконавську специфіку окремих джазових вокалістів. Персонологічний підхід дозволяє на прикладі конкретних персоналій, а саме джазових виконавців, показати специфічні риси того чи іншого джазового осередку.

Сучасна джазологія є тематично розмаїтою, вона охоплює проблематику історичного розвитку джазового мистецтва від витоків до сьогодення, зв'язків джазу з масовою культурою, фольклорних витоків джазу та його взаємодію з народною творчістю, виражальних засобів естрадно-джазової музики та джазової стилістики. Українські науковці активно вивчають історію становлення й розвитку українського джазу, його регіональну специфіку, розглядають питання естрадно-джазової освіти, фестивального руху. Зазначено, що регіональний аспект українського джазу висвітлений недостатньо, наразі детально досліджені лише джазові осередки Чернігова (С. Беспала) та Харкова (А. Харенко). Вокальний джаз став предметом дослідження у дисертації О. Федорченка, монографії Лі Шуай та Ю. Лошкова, статей А. Бойко, О. Войченко, однак більшість українських науковців віддають перевагу інструментальному джазу. Київ як джазовий осередок з розвиненою вокальною школою не був предметом спеціального дослідження, що вказує на актуальність дисертаційної роботи.

Визначено базові ідіоми джазової музики. Відмінною ознакою джазового мистецтва є здатність до *імпровізації*, що утворює його фундамент і відрізняє від композиційних методів академічної музики. Специфічною рисою джазової музики є її генетичний *зв'язок із фольклором*. Серед музично-виражальних засобів джазового мистецтва, які формують його специфіку, є ритм. *Джазова ритміка* – це структура, яка не стільки передбачає конкретне ритмічне оформлення висоти звуку, скільки ритм-виконавську манеру, яка отримала назву свінг. Серед інших компонентів, які формують джазову ритміку – фразування, акцентуація, синкопування, переакцентування, тернарність. Блюз, а саме блюзове інтонування та фразування, формують *джазову мелодіку та джазову гармонію*.

Афро-американський фольклор привніс характерні елементи та технічні прийоми в мистецтво джазової музики (включаючи специфічне інтонування розщепленого блюзового ладу, вокальні гліссандо та обертонові переходи), а також сприяв розвитку таких вокально-виконавських технік, як

фальцет, субтон, гроул, вібрато, філірування, використання носових і горлових приголосних звуків тощо. Особливий внесок джазових форм музикування у вокальну музичну традицію полягає у введенні унікальних вокальних елементів та прийомів, таких як бендинг, драйв, скрім, шаут, край, йодль, белтинг та інші.

Специфічним для джазового вокального виконавства є використання *блюзового інтонування, бендингу, дьорті-тонів та глісандо*. Під час виконання вокального джазу застосовуються унікальні методи формування звуку – *субтон, гроул, джазове вібрато та філірування*. У джазі є й особлива орнаментика, яка включає мелізми, які виконуються на одному складі – *форшлаг, групето, мордент, трель*, а також варіативні способи прикрашання: різноманітні мелодичні фігури, які використовуються джазовими вокалістами під час імпровізації. Вокальна мелодика джазових композицій базується на *блюзовому фразуванні* і складається з фраз, що закінчуються не на сильну долю, а слабку. Джазове вокальне мистецтво відзначено такими рисами, як пріоритетність імпровізації над композицією, виконавської експресії над звучанням голосу, інструменталізація вокалу, зменшення ваги вербального тексту аж до повного ігнорування.

Універсальна мова джазу залишається актуальною й сьогодні, оскільки джазове мистецтво завдяки своїй багатовимірності, зокрема оригінальному й гармонічному поєднанню ритмічних і мелодико-гармонічних інновацій та імпровізації виступає як засіб творчої й міжкультурної комунікації.

РОЗДІЛ 2

ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО КИЄВА ЯК ВІДДЗРКАЛЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО ДЖАЗУ

2.1. Світове джазове мистецтво: історичні віхи та видатні персоналії

Джаз як музичний напрям виникає на межі XIX і XX століть у Сполучених Штатах Америки. Він став унікальним результатом синтезу культурних впливів Європи та Африки, втіленим у неповторному об'єднанні музичних традицій обох світових регіонів. Ця музика з часом вийшла за межі американського континенту, завойовуючи серця прихильників усього світу. Її корені сягають народних пісень Африки, із їх характерними ритмами та стилем. З плином часу та ускладненням ритмічних і гармонічних структур в історії розвитку джазу формується розмаїття його форм та стилів.

Серед визначальних рис, які окреслюють цей напрям: складні синкоповані ритми, які стимулюють появу поліритмії; ритмічна пульсація музичного потоку, що простежується у бітах; унікальна концепція «свінгу» – незвичайного ритмічного відхилення від бітової структури; безперервна імпровізація, що втілюється у музичних композиціях; розмаїття гармоній, ритмів та тембрів [159; 188]. Особливий характер джазу, особливо на його етапі становлення, обумовлюється як імпровізаційними рішеннями в рамках структури композиції, так і досконалою виваженістю музичної форми, навіть якщо вона не обов'язково зафіксована [26].

Загалом, відмінності аналітичних підходів до джазу визначаються їх власними локальними особливостями, що виглядає цілком логічним при дослідженні їх в контексті історичного розвитку. Відзначимо, що генезис джазової музичної форми пов'язаний з містом Новий Орлеан. Перший стиль джазу, відомий як новоорлеанський, упродовж короткого проміжку часу досягає величезної популярності і визначає парадигму для майбутніх музичних шляхів розвитку джазу. Дуже визначним є той факт, що музиканти

із Нового Орлеану вели активну гастрольну діяльність, впроваджуючи джазові тембри в різні куточки країни (Сент-Луїс, Канзас-Сіті та Мемфіс, Чикаго), створюючи таким чином фундаментальну основу для виникнення чиказького стилю джазу [159, 188].

Джаз, народившись у музично багатому Новому Орлеані, прийняв унікальні риси оркестрового виконання і колективного музикування. Цей напрям зростав у спільному музикуванні та імпровізації, здатності музикантів взаємодіяти та відтворювати музику як одне ціле. Його еволюція вплинула на різноманітні напрями джазу – від різноманітних стилів джазової імпровізації до експериментального ф'южну. У ХХ столітті розвиток афро-американської музичної спадщини суттєво збагатився завдяки двом осередкам – Чикаго та Новому Орлеану. Чикаго став відомим своєю багатогранною блюзовою сценою, де відбувався активний обмін музичними ідеями та створювалися нові стилі. Новий Орлеан зберігав свою роль у вихованні молодих музикантів і розвитку джазової культури, яка далі експортувалася до інших міст. У незмінний дихотомічний ланцюг розвитку музичних течій впливає перехід від джазу до ери свінгу. Головні виконавці цієї епохи, такі як Бенні Гудмен, Луї Армстронг та Дюк Еллінгтон, втілюють свінгові мелодії у великі ансамблі, що відомі як біг-бенди [132, 135, 188].

Від популяризації акордової імпровізації на джем-сейшнах 1950-х років, стиль свінгу поступово еволюціонував, набуваючи нових відтінків та звукових характеристик. Розглядаючи Північно-Східний джаз, зокрема стиль Канзас-Сіті, не можна забувати про значущість соціокультурних контекстів та економічних умов того часу: Канзас-Сіті став своєрідною цитаделлю новаторських звуків, які відображали блюзовий вимір і зародили «стиль Канзас-Сіті». Ця музична віртуозність виявилася сприятливим фоном для розвитку талановитих вокалістів, таких як Джіммі Рашінг, який неабияк збагатив джазовий вокал своєю особистістю та глибиною виконання [159; 169].

Подальший розвиток джазової сцени на Західному узбережжі, або West Coast Jazz, виявився не тільки результатом креативної відповіді на сучасні музичні тенденції, але і відображенням специфічного світосприйняття. Цей стиль, за підтримки Майлза Девіса, визначався м'якістю та вдосконаленою структурованістю, яка сприяла народженню контрапунктових ліній та глибоких сольних імпровізацій. Вирішальним є пізніший вплив ери свінгу на еволюцію музичних жанрів. Його вплив розповсюджується на бібоп (bebop), блюз та поп-музику [188].

У своїй статі, про присвячена дослідженню bebop український науковець В. Журба зазначає: «Для музики стилю bebop є характерною часта зміна акордів. Це відбувається з причини зменшення одиниці мислення, як мелодичного, так і гармонічного. Основними ритмічними елементами мелодики bebop, на відміну від традиційного свінгу, є восьма та шістнадцята тривалості. Зміни ж гармонії в творах музичного стилю bebop відбуваються у кожному такті, а іноді два рази на один такт. Вищезгадане явище виявляється при проведенні порівняльного аналізу джазових творів ери традиційного джазу (“When the saints go marching in”, “Bourbon Street Parade”, “Down by the Riverside”) та ери bebop (“Donna Lee”, “Afternoon in Paris”, “Bebop”))» [37, с. 199].

Також В. Журбою відмічено наступне: «Незважаючи на свої новаторські риси, гармонія музичного стилю bebop базується на двох основних компонентах музичної мови традиційної джазової музики. Мається на увазі акордова послідовність 12-ти тактового блюзу, або музична форма “блюзовий квадрат”, та акордова послідовність II–V–I. Але в стилі bebop ці елементи набули значного розвитку» [37, с. 200]. З цього самого моменту почалася нова унікальна сторінка у розвитку сучасного джазу: він став перебувати у стані динамічного руху.

Важливо підкреслити, що на тлі історичної континуальності джаз трансформувався, віддавши перевагу ритмічній конструкції та стилістичній

орієнтації: від епохи імпровізованого регтайму до ефірного свінгу та легкого блюзу.

Із плином часу, внаслідок поступового розвитку з'являється «прохолодний» джазовий напрям. Від кінця 1940-х до початку 1950-х років музиканти почали формувати більш софтовий та плавний підхід до імпровізації, надихнувшись грою тенор-саксофоніста Лестера Янга. Цей стиль, ґрунтований на яскравій і сухій музичній тканині, яку Янг розробляв ще в епоху свінгу, втілюючи відчужене та однорідне звучання з емоційним відтінком «охоложеності». Видатний бібоп-музикант Майлз Девіс привніс цей стиль до нового напрямку, перетворивши його на своєрідну творчу концепцію. Його нонет записав альбом «Народження кула» у 1949-1950 роках, втіленням лірики та розбалансованої атмосфери «прохолодного» джазу [188].

Паралельно з розквітом бібопу з'явився новий джазовий стиль – прогресивний джаз, відомий також як «прогресив». Його головною особливістю стало прагнення виходити за межі стандартних концепцій біг-бандів та застарілих підходів симфоджазу, що формувалися в 1920-х років під впливом Пола Вайтмена [188].

У відмінність від бібоперів, прогресивні музиканти не прагнули радикального порушення джазових традицій, що вже існували на той момент. Вони спрямовували свої зусилля на оновлення та удосконалення свінгових фразових структур, включаючи до своїх композицій елементи європейського симфонізму в царині тональності та гармонії. Важливий внесок у розвиток «прогресивного» напрямку зробив піаніст і диригент Стен Кентон. Саме з його творів виник прогресивний джаз 1940-х років. Вагомий внесок у розвиток прогресивного джазу внесли аранжувальники та інструменталісти Бойд Райберн і Гіл Еванс [159; 188; 203].

Паралельно з розквітом кул-джазу, на Західному узбережжі почали розвиватися більш напружені варіанти стандартного бібопу. Музиканти із Детройту, Філадельфії та Нью-Йорку спрямовували свої зусилля на створення більш різнопланового та енергійного звучання. Цей новий напрямок отримав

назву хард-боп або «твердий бібоп». Хоча він утримував агресивність та високу технічну складність, притаманні традиційному бібопу, хард-боп відзначався відмовою від стандартних структур пісень та більшою увагою до блюзових елементів і ритмічного пульсу [188; 203]. Солісти в імпровізаціях виявляли енергію та вміння, які поєднувалися з глибоким відчуттям гармонії.

Подальший розвиток визначив появу джаз-року в середині 1960-х років, який врівноважував динаміку року із джазовою імпровізаційною концепцією. У 1970-х роках дана модифікація джазу стала особливо впливовою. Переходячи на ритміку та гармонічні особливості року, сплетення східних мелодій і блюзового підходу, підсилені використанням електронних інструментів і синтезаторів, загальна концепція була визначена терміном «джаз-ф'южн», вказуючи на взаємодію між різноманітними музичними парадигмами [202].

Уважність до динамічних та інноваційних аспектів музичної еволюції у контексті джазу є невід'ємною складовою джазової музики. Людство було свідком надзвичайно рухливого процесу творчого розвитку у музиці, який синтезував витончену мелодійність та вільну імпровізацію. Зрештою, це призвело до народження такого непересічного явища, як ладовий (модальний) джаз [159; 202]. Незабаром модальний джаз став важливим каталізатором для розвитку фрі-джазу, включаючи роботу Фаро Сандерса, яка послужила прикладом. Його вплив знайшов втілення у репертуарі Майлза Девіса та Джона Колтрейна, де його аспекти персоніфікації стали ключовими складовими.

В сфері соул-джазу, що набував популярності як похідний напрямок від хард-бопу, аналіз творів та партитур джазових композиторів показує, що впливові органісти, такі як Джиммі Макгріфф і Чарльз Ерланд, впровадили орган у саундування в міні-складах [203]. Використання остинатних басових фігур і ритмічних семплів у мелодіях надавало соул-джазу жвавості та доступності для слухачів. У сфері груву, що виник як відгалуження соул-джазу, стало доречним звернути увагу на блюзові ноти та виразну ритмічну

складову. Термін «грув» інколи вживається як синонім «фанку», і у музичному контексті це вказує на спрямованість на стабільний ритмічний патерн, який вишукано прикрашається інструментальними деталями. Ця музика, яка відзначається енергійністю та танцювальністю, нерідко стає об'єктом уваги на гастролях та в музичних залах. Зрештою, фрі-джаз як феномен виявився креативним підґрунтям для подальших музичних експериментів. Це відгалуження залишається важливою точкою в історії джазової музики, тримаючись вже декілька десятиліть як відзначений стиль [159; 203].

Смус-джаз, як наслідок еволюції стилю ф'южн, виокремився у світі джазової музики на початку 1970-х років. Зародження смус-джазу відбулося в результаті розвитку стилю ф'южн. Цей новий напрямок характеризується відмовою від інтенсивних енергійних сольних виступів та динамічних крещендо, які властиві попереднім стилям. Цей напрямок характеризується особливим підходом до звуку, де надзвичайно важливе значення надається його навмисному «відшліфованому» характеру. Імпровізація, що є ключовим аспектом багатьох джазових напрямів, у смус-джазі майже відсутня або сильно обмежена. Смус-джаз характеризується використанням багатошарового звуку, який досягається завдяки поєднанню синтезаторів та ритмічних семплів. Варто відзначити, що смус-джаз відрізняється від живих виконань, де ансамбль відіграє важливу роль. Цей напрямок залишився однією з комерційно успішних форм джазу від часів епохи свінгу. Серед видатних артистів смус-джазу можна виокремити Кріса Ботті, Ді Ді Бріджуотер, Ларрі Карлтона, Стенлі Кларка, Ел Ді Меолу, Боба Джеймса, Ел Джарро, Даяну Кролл, Бредлі Лайтона, Лі Рітена, Джеффа Лорбера, Чака Лоеба та інших [159; 203].

Досліджуючи історію розвитку джазу, не можна оминати увагою таке значуще явище музичної культури як блюз. Блюз – це музичний жанр, який сягнув своєї кульмінації в ХХ столітті і мав потужний вплив на розвиток джазу. Ця думка ґрунтується на тому, що період формування блюзу (з кінця ХІХ до початку ХХ століття) співпадає з часом, коли джаз також народжувався

(1910-1920-х роки). Однією із українських дослідниць, що приділяє значну увагу питанню розвитку блюзу, є Я. Журба. У своїх роботах вона аналізує складні закономірності та фактори, що визначають еволюцію й генезис джазової та блюзової музики, важливі аспекти їх історії та структури. Крім того, її дослідження спрямовані на розкриття процесів міжжанрової інтеграції, які впливають на розвиток та розмаїття цих музичних жанрів у сучасному музичному ландшафті [41; 42].

Вплив блюзу та джазу на формування світової музики визначається їх культурною значущістю, яка стала маніфестом соціальних, етнічних та культурних змін. В другій половині XIX – на початку XX століття, в момент глибокого переосмислення суспільно свідомості, вони виступили як важливий голос афро-американської спільноти, відображаючи і її трагічну долю, і спробу побудувати майбутнє на фундаменті єдності та культурного розмаїття. Блюз, глибоко пронизаний стражданням та важкістю життя афро-американців, став голосом їхньої душі. Він виявився платформою для виразу їхніх радощів і болю, спільної боротьби та протистояння расовим обмеженням та соціальному нерівному становищу. Блюз став символом самовираження, співчуття та внутрішньої сили афро-американців. Структура блюзу з базовою 12-тактовою формою стала основою для розповіді особистих історій та вираження емоцій [159; 188].

В еволюції джазу особливу увагу слід приділяти ролі жіночого вокалу, який є значимим у формуванні та розвитку цього музичного напрямку. Навряд чи можна переоцінити важливість, яку він відіграв у структурному та естетичному перетворенні джазової музики. Зазначимо, що відтінки жіночого голосу внесли нові виміри в мистецтво джазу, надаючи можливість створювати більш глибоке і емоційно насичене звучання. Жіночий вокал став фундаментом презентації особистого досвіду та інтерпретації музичних творів, і це призвело до посилення зв'язку між виконавицями та слухачами на глибокому емоційному рівні.

Слід відзначити, що внаслідок впливу жіночого вокалу на джазову сцену народилися низка історичних фігур, артисток, які стали неодмінною частиною джазу та здійснили внесок у його розвиток. Їхній внесок в мистецтво джазу навіть сьогодні є важливим об'єктом наукових досліджень.

Легенди, такі як Елла Фіцджеральд, Біллі Холідей, Етта Джеймс та інші, які відкрили нові горизонти для жіночого вираження в музиці. Вони були не тільки інтерпретаторками, але й реформаторками стандартів та амбасадорками нових звучань. Т. Стоун в своїй книзі неодноразово підкреслювала важливість жіночого джазового вокалу у контексті еволюції жанру, так як він сприяв трансформації, збагаченню та розширенню звучання, а також сприяли популяризації джазу на різні аудиторії [199].

У праці Р. Крюфорда та Л. Гамберліна було відмічено, що жіночий вокал має свою унікальність, завдяки якою став об'єктом музикознавчих досліджень. Науковці відзначають різні особливості жіночого вокалу, серед яких: виразність і емоційна глибина, багатогранність голосового діапазону та гармонійність виразу, здатність до тонкого контролю над фразуванням та динамікою, інтерпретація інтонаційних нюансів [167].

Голос Елли Джейн Фіцджеральд був неординарним поєднанням виразності та чистоти тону, що виливалося у виконання, яке заворожувало слухачів своєю непередбачуваною чарівністю. Він вражав своїм неймовірно широким діапазоном та анкеровкою високопрофесійного рівня. Протягом 59-річної музичної кар'єри Елла Фіцджеральд створила велику кількість джазових записів: понад 70 альбомів, більше 40 мільйонів проданих копій платівок, і це далеко не повний перелік її досягнень. Геніальне виконання пісень з Great American Songbook виокремило її як «першу леді американської пісні» та «королеву джазу». Не менш вражаючим є кількість її нагород та премій, серед яких 13 Греммі, Національна медаль мистецтв від Рональда Рейгана та Президентська медаль свободи від Джорджа Буша-старшого. Ці нагороди стали незаперечним визнанням її величі та неперевершеної майстерності.

Діамант джазової сцени, Біллі Холідей – із її появою на музичному Олімпі відкрилася дивовижна ера сміливих інтерпретацій джазового виконання, яка ознаменувала собою більш поглиблене відображення почуттів та емоцій. Її вокальний тембр, який багато хто характеризував як трохи сиплий, став непереборною силою у передачі глибини почуттів. Біллі Холідей стала яскравою зіркою завдяки зусиллям продюсера Джона Хеммонда, який перший відкрив її потужний талант. Її перші записи з Бенні Гудменом в 1933 році привернули увагу до її унікального голосу. Її творчість набула справжньої розмаху завдяки співпраці з такими музикантами, як Тедді Вілсон, Дюк Еллінгтон, Лестер Янг та ін. Пісні «Fine And Mellow», «Strange Fruit», «Lover Man» стали перлинами джазової музики завдяки голосу Біллі, який розкривав глибокі почуття у кожній композиції. Біллі Холідей завоювала Європу, виступаючи з великим успіхом. Пісні «Don't Explain», «Ain't Nobody's Business», «You've Changed» передавали її життєвий досвід і почуття. Можна стверджувати, що Біллі Холідей завдяки своєму індивідуальному вокальному тембру та вражаючій емоційності стала справжньою іконою джазової музики, чий творчість дотепер вражає та вдихає життя у світову музичну спадщину.

Дебютний альбом Етти Джеймс (також відомої як Джемсетта Гокінс) «At Last!» 1960 року миттєво став хітом в R&B музиці завдяки синглам «At Last», «Don't Cry, Baby» і «Trust in Me». Її тембр голосу, який поєднував в собі емоційну глибину і силу, робив її виконання неперевершеним. Співачка мала неймовірно широкий діапазон та персоніфікований тембр голови, а її реттли та шаут-манера не лишали байдужими навіть самих прискіпливих слухачів. Середина 1960-х років була додатковим підтвердженням її таланту завдяки альбому «Etta James Rock's the House». В 1980–1990-х роках демонструвала нові стилі і жанри, зокрема в джазі та соулі (у цей період співачка активно використовує тванг із помірною назалізацією, джазовий гроул та белтинг) [167].

Сара Лоїс Воен – блискуча афро-американська джазова співачка, яка виявилася однією з найвидатніших і найвпливовіших артисток XX століття. Її

ранні записи, включаючи «Mean to Me» (1945), «Body and Soul» (1946) та «Is not Misbehavin» (1950) виокремили її як виняткову вокалістку свого покоління. Вона не лише співала на джазових сценах, а й в музичних клубах, отримуючи визнання і захоплення. У 1965 році її альбом «I Put a Spell on You» став її найуспішнішим творінням, у якому звучали неймовірно відомі хіти, такі як «I Put a Spell on You», «Feeling Good» та «Ne me quitte pas». Цей альбом поклав початок не лише її популярності серед джазових слухачів, а й серед тих, хто віддавав перевагу популярним композиціям. Її тембр голосу був неймовірно гнучким та багатим на соковиті обертони, що закарбувало її особистість у світовій історії.

Музична кар'єра Юніс Кетлін Веймон, відомої як Ніна Сімон, розпочалася у 1953 році, коли вона стала виступати на нічних сценах Атлантик-Сіті як співачка та піаністка. У 1960-х роках її ім'я розлетілося по всьому світу, завдяки її непересічному голосу. Альбом «I Put a Spell on You», випущений у 1965 році, став ключовим в її кар'єрі, містив хіти «I Put a Spell on You» і «Feeling Good». Від природи Ніна Сімон мала дуже рідкісний тембр – контральто, і її нижні ноти починалися від початку малої октави. Також співачка мала свою характерну вокальну манеру, наближену до суміші твангу і напівбелтингу, що вирізняло її голос із-поміж інших співачок.

Неможливо оминати дуже талановиту співачку із неймовірно низьким тембром голосу – Даяну Кролл. Її знамените контральто додає виконанню неймовірної глибини й виразності. Вона вільно експериментує з різноманітними джазовими стилями – від класичних до сучасних, а її творчість охоплює як оригінальні композиції, так і захоплюючі інтерпретації відомих стандартів. Її музичний талант доповнюється вмінням грати на фортепіано, що збагачує її вокальну творчість. Даяна Кролл співпрацювала з видатними музикантами, такими як Пол Маккартні, Елвіс Костелло, Рей Чарльз та Барбара Стрейзанд. Її альбоми виходили під такими відомими лейблами, як: «Justin Time Records», «GRP Records», «Impulse! Records» та «Verve Records». Заслуженою нагородою для Даяни Кролл стали три премії Греммі та вісім

премій Джуно, які свідчать про визнання її неймовірного таланту та майстерності в галузі музики. Покладаючи великий акцент на збереження джазової спадщини, Даяна Кролл здійснює інтерпретації класичних композицій та створює нові музичні шедеври, які продовжують вражати і надихати аудиторію по всьому світу.

Роль жіночого джазового вокалу мала важливе значення у його популяризації, оскільки вокал став ключовим елементом сприйняття та інтерпретації музичних творів для слухача. Голоси видатних жіночих джазових співачок, таких як Елла Фіцджеральд, Біллі Холідей, Бессі Сміт та інших збагачували композиції, надавали їм глибину і виразність. Сучасний джаз продовжує традиції жіночого вокалу, і джазові вокалістки Есмеральда Сполдінг і Сесіл МакЛорін Сальвант поєднують традиційність джазу з новаторством у музичній виразності.

Еволюція жіночого джазового вокалу відбувалася паралельно із загальним розвитком джазу, що сприяло появі нових стилів і музичних експериментів. Вокалістки внесли ритмічні та гармонічні інновації, що глибоко вплинули на звучання джазу. Жіночий джазовий вокал відіграв важливу роль у висвітленні соціальних і культурних питань через текст пісень, роблячи музику не лише розважальним звуковим фоном, але й інструментом передачі змісту пісень. На початку 1950–1960-х років жіночий джазовий вокал зазнав впливу рок-н-ролу і поп-музики, що призвело до створення нових музичних стилів.

Роль жіночого джазового вокалу сьогодні змінюється від інтерпретації класичних композицій до створення авторських творів, що дозволяє жінкам-вокалісткам не лише вдаватися до спадку минулого, але й активно вносити свої інновації. Жіночий джазовий вокал розширює горизонти напряду і надає йому нових перспектив.

Отже, жіночий вокал у джазі відіграв і продовжує утримувати лідерські позиції в еволюції джазу, додаючи глибину і багатство до його музичного арсеналу.

2.2. Джаз в контексті глобалізаційних процесів сучасності: регіональний аспект

Протягом своєї історії джазове мистецтво пройшло непростий шлях свого розвитку в різних країнах Європи та світу. Однією з найголовніших характеристик сучасного світового джазового процесу, на нашу думку, є наявність великої кількості джазових шкіл, що сформувались у різних регіонах світу.

На початку ери джазу увага європейської аудиторії до нього була незначною, однак нова музика поступово завойовувала своє місце в його ландшафті. Історія джазу в Європі розпочалася зі значним запізненням порівняно з Америкою, але вона привнесла значний внесок у його розвиток. Джаз потрапив до Європи практично відразу після закінчення Першої світової війни, коли джазові записи розповсюджувалися по всьому світу. Унаслідок цього вже на початку 1920-их років джаз став елементом масової європейської культури, залишаючись відносно «екзотичним» явищем. Справжнє визнання в Європі прийшло до джазу вже після Другої світової війни. Початок активного становлення та розвитку європейських джазових шкіл припадає на 1960–1970-ті роки. Саме в цей час джазова музика в Європі починає поступово набувати своєї стильової оригінальності, що, в першу чергу, базувалась на «класичній і фольклорній спадщині Старого Світу не меншою мірою, ніж на американських джазових ідіомах» [118, с. 307].

Становлення європейського джазу має свої характерні риси, пов'язані з особливостями розвитку музичного мистецтва тогочасної Європи. Зокрема, європейська академічна музика перших десятиліть ХХ століття характеризується надмірним інтелектуалізмом, ускладненістю традиційних музичних творів, їх музичної мови, передусім гармонії та ладотональності. З огляду на це, таке сприйняття джазу європейським суспільством видається цілком закономірним. Поступово мова європейського джазу ускладнювалася, спричиняючи «появу “нового академізму”, у якому важко виділити джазові

або класичні елементи» [118, с. 308], а як наслідок – виникнення джазінгу. Більш детально зупинимося на детальному розгляді розвитку джазу у Польщі, Франції, Німеччині.

Розвитку джазу в Німеччині приділяли увагу такі науковці, як Е. Феранд, С. Ніколсон, Ф. Мартінееллі. В їх наукових працях [169; 188; 183] досліджується місце джазу в культурному житті Німеччини під час Веймарської республіки та Третього Рейху, яке розкриває важливі аспекти взаємодії музичного мистецтва та політичного контексту. У період Веймарської республіки джаз завоював серця німецьких громадян і став символом «бурхливих двадцятих років». Однак важливо зазначити, що він викликав суперечки серед консервативних та націоналістичних кіл суспільства. З приходом Адольфа Гітлера до влади у 1933 році конфлікт навколо джазу загострився. Новий режим вирішив ліквідувати так звану «іноземну ворожу» музику і почав вводити відповідні обмеження. Було створено Імперську палату з музичних справ (Reichsmusikkammer), і єврейські музиканти були виключені першими із німецького музичного середовища. Це суттєво ускладнило творчу взаємодію з іноземними музикантами.

Не дивлячись на обмеження та заборони, джаз і свінг продовжили розвиватися, і рух «Молодь, яка любить свінг» (Swingjugend) став набувати популярності. Проте з 1937 року переслідування відновилися, і місцеві нацистські чиновники, поліція та підприємці видавали численні накази, забороняючи свінг, джаз і танцювальну музику в різних регіонах та округах. Початок Другої світової війни призвів до бойкоту творчості «ворогів країни» і нових заборон на танцювальну музику, включаючи джаз. Відзначимо, що під час німецького бліцкригу джазова культура пережила певний підйом, і внаслідок цього деякі заборони, наприклад, на свінг, були зняті. Також відзначається те, що з окупованих країн і країн-союзників було привезено джазові колективи, які виконували популярну синкоповану музику для цивільного населення та солдатів у відпустці.

З економічних міркувань нацисти довгий час дозволяли виробництво та поширення як німецьких, так і іноземних джазових записів, а також фільмів з джазовою музикою. Додатково нацисти іноді використовували свінгову музику для пропаганди за межами Німеччини. Проєкт Геббельса під назвою «Чарлі та його оркестр» служив прикладом такої пропаганди, і музичні записи та радіо трансляції з участю цього біг-бенду створювалися за замовленням Імперського міністерства народної освіти та пропаганди (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda). 17 січня 1942 року була введена офіційна заборона проведення державних і приватних танцювальних вечорів. Поразка в Сталінградській битві (31 січня – 2 лютого 1943 року) і оголошена Геббельсом «загальна війна» (18 лютого 1943 року) призвели до припинення більшості джазових закладів [169; 188; 183].

Незважаючи на арешти деяких джазових музикантів і поціновувачів джазу, а також наклепи та офіційні заборони, не можна заперечувати існування джазу в Третьому Рейху. Професійні музиканти, аматори та прихильники свінгу продовжували підтримувати джаз як музичне мистецтво. Проте важливо зауважити, що розвиток джазу став суттєво ускладненим під впливом політичного режиму. Джаз опинився в залежності від наявності тимчасових прогалів в нацистській культурній політиці, які виникали через суперечки та неоднозначність дій режиму у галузі мистецтва, а також через відсутність єдиної стратегії щодо джазу. Ставлення нацистів до джазу коливалося від ідеологічних заборон до терпимості і навіть економічної підтримки залежно від внутрішніх потреб і змін у зовнішній політиці.

Попри той факт, що джаз був відкинутий як «дегенеративна» музика, існують документальні свідчення, які свідчать про те, що джазову музику можна було почути в численних нацистських таборах. Винятковість таких випадків лише підсилює факт того, що у таборах для іноземних працівників, виховних таборах, таборах для арештованих та таборах для інтернованих осіб у регіоні Віші у Франції, голландському транспортному таборі Вестерборк, а також в польських гетто у Лодзі, Варшаві та Вільно ув'язнені виконували

джазову музику. Особливо варто відзначити секретні музичні вечори прихильників свінгуючої молоді (нім. Swingjugend) у таборах для молодих злочинців та концтаборах. У французькому таборі в Перпіньяні в 1942 році Еріх Пехман, арештований в Відні через єврейське походження, виконував блюз та імітував голосом звучання різних інструментів.

У листопаді 1939 року в Заксенхаузені група чеських студентів створила вокальний октет під назвою «Співайте, співайте, хлопці» («Sing Sing Boys»). У їх репертуарі були відомі кіномелодії у свінговому аранжуванні. Крім того, вони виконували джазові композиції свого музичного керівника Карела Штанцла, а також сатиричні пісні празького «Театру визволення» («Osvobozené divadlo»), який був закритий у 1938 році через антифашистську спрямованість. Ці пісні були заборонені нацистами через їхній вплив джазових мелодій Ярослава Єжика.

Ув'язнені концтабору Бухенвальд ще у 1939 році планували створити джазовий ансамбль, але здійснили це лише чотири роки потому за підтримки нелегального Інтернаціонального Лагерного Комітету. Цій організації вдавалося призначати на ключові посади у лагерних службах політично активних ув'язнених. Герберт Вайдліх, добре ознайомлений з усіма нюансами управління, допоміг призначити всіх музикантів джазового оркестру «Ритм» на роботу у «Транспортний захист». На цій роботі у людей було порівняно багато вільного часу, і музиканти могли потай вчити нові композиції протягом робочого дня. Крім того, ця робота не була небезпечною або фізично важкою. Крім того, «маніпуляції» з лагерним транспортом допомагали доставляти до Бухенвальду майбутніх учасників оркестру із інших таборів. З часом «Ритм» перетворився на біг-бенд з міжнародним складом музикантів, як професіоналів, так і аматорів. Ув'язнені похилого віку, спочатку відкидали «буржуазний» джаз, але з часом визнали, що ці виступи піднімали не лише моральний дух ув'язнених, але і служили прикриттям для зустрічей підпільного Лагерного Комітету. Концерти проходили в спеціальних лагерних блоках за дозволом СС. На розважальних вечорах, які відбувалися у кіно-

бараках, також лунала джазова музика. Новоприбулі музиканти відстежували за останніми подіями та тенденціями у світі джазу. Наприклад, Джірі Зак, американський пілот, збитий нацистами, розповідав музикантам про бібоп та виступи Діззі Гіллеспі і Чарлі Паркера на 52-й вулиці [183].

У нацистських таборах місце джазу зазнавало змін в залежності від конкретних обставин та характеру кожного табору. З одного боку, джаз став невід'ємною частиною тієї чи іншої форми лагерної культури, незалежно від її офіційного статусу – чи то легальної, чи нелегальної; з іншого боку, його використанням служило інструментарієм нацистської пропаганди та розвагою для прихильників режиму. Важко уявити, що окремі члени СС на місцях діяли відповідно до музичних принципів, заснованих на націонал-соціалістичних ідеологіях. Це призвело до того, що навіть офіцер лагерного гестапо роттенфюрер СС (нім. SS-Rottenführer) Пері Брод іноді приєднувався до голландських джазових музикантів із чоловічого відділення Освенцима-Біркенау. Необхідно відзначити, що завдяки подібним випадкам джаз, який переслідувався та викривався суровими обставинами, міг вижити в нацистських таборах. Цей факт підкреслив саксофоніст Мирослав Хейтмар у своєму висновку стосовно власних виступів у складі джазового оркестру «Ритм» у Бухенвальдському таборі.

Незважаючи на складні історичні обставини, джаз розвивався у європейському середовищі. Можна виділити дві країни, що стали столицями європейського джазу – Францію та Польщу. Серед дослідників, які приділяли увагу питанням еволюції джазу в цих країнах – Ф. Мартінееллі, С. Ніколсон, Дж. Літвейлер [183; 188; 182].

Французький джаз пройшов складний та довгий шлях свого становлення та розвитку. Початки джазової музики в цій країні пов'язані з першою світовою війною, коли афро-американські солдати, які служили на Західному фронті, принесли її на французьку землю.

Популярність цього виду музичного мистецтва сприяла тому, що в 1930-ті роки джаз став символом боротьби з колоніалізмом, зокрема у творчості

співачки Жозефіни Бейкер, гітариста Джанго Рейнхардта, а також скрипаль і піаніста Стефана Грапеллі. Останні були фундаторами одного з перших джазових колективів у Європі – джазового квінтету «Quintette du Hot Club de France». Вони грали в оркестрі Луї Воля, що виконував танцювальну музику в готелі «Кларідж». Проте під час перерв між виступами Рейнхардт любив грати джаз «для себе». Йому допомагав Грапеллі, а іноді і сам Воль, а пізніше до них приєдналися гітаристи Джозеф Рейнхардт, молодший брат Джанго, і Роже Шапю, якого незабаром замінив його двоюрідний брат Ежен Бе. Проте квінтет виступав нерегулярно, оскільки виконавці, які входили до його складу, заробляли на життя, граючи звичайну популярну музику в клубах та готелях [185].

Подібна ситуація склалася і в Англії. Лише один англійський музикант, Нет Гонелла, здобув популярність завдяки джазу. У вересні 1932 року у записах «I Can't Believe That You are in Love with Me» і «I Heard» він виконував соло в стилі Бейдербека. Незадовго до того в лондонському «Палладіумі» виступав Армстронг, і, можливо, під його впливом Гонелла став змінювати свій стиль. Його запис «When You're Smiling» в листопаді того ж року звучить вже по-армстронгівськи. Хоча англійські критики неодноразово звинувачували Гонеллу в наслідуванні, на початку 1930-х років він був одним із найкращих джазових музикантів у Європі. Тромбоніст Джордж Чісхолм і трубач Томмі Мак-Куатер, яких називали «божевільними шотландцями», також користувалися повагою, але головним чином серед професіоналів. Чісхолм частково наслідував грубе, ватне звучання Тігардена, використовуючи іноді типові для нього мелодичні фігури. Однак у його виконанні була власна безпосередність, простота і сила. Головною силою Чісхолма було його розуміння необхідності відриву фразування від граунд-біту, що робило його відмінним серед англійських музикантів. Мак-Куатер спочатку наслідував Берігена, але до 1940-х років розвинув більш пригладжений стиль, схожий на манеру Біллі Баттерфілда. Він мав виразний мелодійний дар, хоча його композиції дещо перенасичені частим

підкресленням сильних долей такту. Друга світова війна призвела до певного джазового затишшя, що було обумовлено призовом на фронт одних джазових виконавців й еміграцією інших. Водночас Шарль Делоне, редактор найбільш впливового джазового видання Франції 1930–1940-х років – журналу «Джаз Хот», організував в окупованій нацистами Франції низку джазових концертів, які відзначалися високою популярністю (загалом за період окупації таких концертів було проведено 80).

Цікаво, що з метою розвитку джазу під час нацистською окупації Шарлю Делоне та іншим доводилося вдаватися до певних хитрощів. Так, низка музикальних критиків навмисно називала джаз суто французьким явищем і навіть доводила його французькі витоки. Це було зумовлено забороною німецьких окупантів транслювати на території Франції будь-яку іноземну музику, а особливо американську. Така робота, звичайно, не дала занепасти унікальному французькому джазовому мистецтву, а навпаки – доповнила звичний усім джаз оригінальним і неповторним французьким колоритом, а також низкою новаторських ідей. Зокрема, Джанго Рейнхардт був першим виконавцем, який спробував поєднати у своїй музиці американські ритми джазу з традиційними циганськими мелодіями [185; 188].

Французький джаз у процесі розвитку мав різні форми поєднання та синтезу. В працях різних дослідників згадується про синтез джазу з французькими та латинськими стилями музики. В першу чергу йдеться про поєднання мовити «класичного» джазу з різними елементами шансону, танго та боса-нова. Також слід згадати про стилістичні експерименти в жанрах лаунж та ейсид-джаз. Сучасні французькі джазові виконавці часто поєднують джаз із електронною, народною та роковою музикою. Що стосується синтезу джазу з роковою музикою, то чітко простежується найчастіше використання таких відгалужень року як психоделіка, прогресів, панк-рок та ін. Найяскравішими представниками французького джазового мистецтва нового покоління, на нашу думку, є такі музичні колективи: «Nouvelle Vague», «Art Zoïd», «Gotan Project», «Karpatt» та ін.

Назва гурту «Nouvelle Vague» (фр. «нова хвиля») є своєрідною грою слів, що демонструє близькість виконавців як до стилю нью-вейв, так і до французького мистецтва взагалі та напрямку французького кіномистецтва «нова хвиля» зокрема. Творчість колективу представлена насамперед кавер-версіями популярних панк-рок-, постпанк- і нью-вейв-композицій, аранжованих у стилі боса-нова. Наприклад, уже в першому альбомі, який мав аналогічну назву – «Nouvelle Vague», гурт відновив класику періоду нью-вейв, відтворивши старі композиції, насамперед пісні гуртів «Depeche Mode», «ХТС», «Modern English», «The Clash», «Joy Division», «Tuxedomoon», «The Undertones» та інших колективів у стилі боса-нова. Зокрема, акустичну основу пісень було доповнено танцювальними ритмами. Вокальні партії становили суміш культур, оскільки виконувалися співачками з різних країн (Франції, Бразилії, США).

Інший французький гурт – «Art Zoyd» – поєднує у своїй творчості авангардну електронну й академічну класичну музику, фрі-джаз і прогресивний рок. Паризький гурт «Gotan Project» у своїй творчості використовує ритми танго (основний компонент), доповнюючи їх різними електронними елементами – семплами, бітами й брейками. Танго як основа творчості групи задекларовано вже в назві: gotan – слово, утворене від tango внаслідок мовної гри, характерної для соціолекту лунфардо, принципом якого є перестановка складів у словах. «Karpatt» – франко-каталонський гурт з Парижа. Пісні, виконувані членами її колективу, належать переважно до жанру «нового шансону» й каталонської «нової пісні». Гурт активно залучає до своєї творчості велику кількість музичних джерел – боса-нова, сальса, реггей, блюз і джаз-мануш.

Загалом, як бачимо, для французького сучасного джазу характерна в першу чергу полістилістичність мислення та постійні експерименти зі змішуванням різних сучасних музичних напрямків.

Ще одним великим осередком джазового мистецтва та найбільш джазовою країною Європи є Польща. Саме тут джаз зміг набути особливої

популярності. Історія польського джазу пройшла етапи становлення та розвитку, відкриваючи світу легендарних джазменів, які прославились унікальним звучанням. Генеза польської джазової школи, що по праву вважається однією із найбільш самобутніх в світі, висвітлена в роботах М. Шимчишина, Ф. Мартінеллі, С. Ніколсона [155; 183; 188].

Попри те, що найчастіше точкою відліку польського джазу називають період після закінчення Другої світової війни, перші джазмени-віртуози з'явилися в Польщі набагато раніше, ще в 1920–1930-х роках. Одними з перших польських музикантів, у виконанні яких поляки у 1923 році могли почути джазові композиції, були Зигмунт Карасинський і Шимон Каташек. Їхній творчий дует виступав у клубах і театрах Варшави, а в середині 1930-х років навіть гастролював Європою.

1930-ті роки вважаються часом поштовху у розвитку джазу в Польщі. В той час в Європі, тікаючи від гітлерівського режиму, доволі багато музикантів єврейського походження, особливо з Німеччини, були вимушені переїхати до Польщі. Найяскравішими виконавцями польського джазу того періоду, на наше переконання, є саксофоніст Ервін Вохеллер і трубач Едді Рознер.

Едді Рознер, ще відомий під прізвиськом «Білий Армстронг» чи «король джазових віртуозів» – один із найпопулярніших в ті часи джазменів, чиї записи були кілька разів під забороною. Він неодноразово гастролював із своїм колективом по країнах Європи (Латвія, Данія, Угорщина, Нідерланди) і навіть записав у Франції кілька альбомів для французького відділення Columbia records. Внесок Едді Рознера в розвиток джазу тих часів вважається одним із найбільш значущих, а польський джаз 1920–1930-х років – одним з найкращих на теренах Європи.

У повоєнні роки джаз в Польщі, як і в інших країнах Східної та Центральної Європи, які, в свою чергу, були під контролем окупаційної влади СРСР, був під забороною. Проте занепаду цього популярного мистецтва не відбулося: польська молодь не виявила любові до нового порядку і тому джаз отримав так званий «катакомбовий» розвиток, що тільки посилив його

популярність. Водночас через обмеження окупаційної влади щодо закордонних поїздок, польський джаз того періоду практично не міг взаємодіяти з музикою західних джазменів, що неминуче спричинило слабкість і певну обмеженість виконання. Однак, з іншого боку, це обмеження дало можливість польському джазу розвиватись автономно та виробити свій власний стиль звучання, заснований на взаємодії традиційних джазових прийомів з польським фольклором та з академічною авангардною музичною культурою того часу.

Одними з лідерів підпільного джазу та перших виконавців зазначеного періоду розвитку польського джазу є група «Melomani». Одним з головних досягнень групи «Melomani» є вивід польського джазу на офіційний рівень у межах джазового концерту у січні 1958 року. До складу гурту входив Кшиштоф Комеда, якого досі вважають найкращим джазменом в історії Польщі. Саме він, як найбільш вагомий у музичній історії Польщі джазмен, зміг стати прикладом для музикантів та вивів джазові композиції на новий рівень, а саме зміг донести джаз до масового слухача та завоювати нових прихильників. Для музики К. Комеди притаманні унікальні звучання джазу, в якому поєдналися лірика та романтизм. Кшиштоф Комеда видав тільки один альбом «Astigmatic» у 1965 році, але це не завадило цьому альбому увійти в історію та досі триматися в сотні найбільш авторитетних.

Не дивлячись на політичну ситуацію в Польщі, саме на 1950–1960-ті роки припадає розквіт творчої інтелігенції та період музичної «відлиги», а зацікавленість джазом постійно зростала. У ті часи джазове мистецтво перетворилось на символ культурного відродження Польщі. Джазові композиції стають більш зрілими та стилістично різноплановими, а виконання – більш складним та якісним. Шляхом постійних експериментів польські музиканти шукали власне звучання. Для того періоду характерні такі основні джазові напрями: традиційний джаз (диксиленд), мейнстрім (стрейтхед джаз) та фрі-джаз (авангардний).

Знаковими для польського джазу були і 1970-ті роки. Саме в цей період стали відомими такі віртуози, як піаніст та композитор Адам Макович, Міхал Урбаняк, Збігнев Намисловський, кожен з яких грав свій особливий, унікальний джаз. Збігнев Намисловський успішно поєднує сучасний джаз, гармонічне звучання й свінг із традиційним польським фольклором. Піаніст Адам Макович у своїх композиціях інтерпретує класиків у яскраво вираженій манері індивідуальної гри, у якій наявні американські джазові традиції. У творчості Міхала Урбаняка також простежуємо вплив американського джазу, традиції якого тісно переплетені з елементами фольклорної музичної традиції Польщі.

У 1990-х роках в польському джазі з'являється нова течія – ясс. Дослідники визначають його як черговий творчий експеримент у джазовій музиці на теренах Польщі у вигляді імпровізації з елементами фолку, панк-року й техно. Першим ясовим альбомом можливо рахувати «Tance Bydgoskie» гурту «Trytony». Ясовий характер був особливо підкреслений в композиції «Die Moderne Metempsychosis-Zazuly». В цьому альбомі слухачі можуть відчутти поєднання елементів джазу, імпровізації (достатньо бурхливої), музику Б. Бартока, голоси птахів тощо – саме це дає можливість нам визначити цей альбом як самобутній, неоднорідний та оригінальний, не схожий на інші.

Успішним дебютним гуртом був «Miłość» з однойменним альбомом. Гурт виконував дуже якісний та доволі експресивний джаз, що дало їм змогу отримати широку аудиторію. Слід зазначити, що гурт зміг не тільки зайняти високі позиції в джазових рейтингах, а й записати альбоми з легендарним Лестером Боуї. Варто також додати, що альбоми «Taniec Smoka» (1994) та «Asthmatic» (1996) відрізнялись від першого «Miłość» своєю більш «ясовістю». Напевно, саме тому гурт «Miłość» досі вважається прикладом для інших колективів цього музичного напрямку. Деякі дослідники та музикознавці вважають, що ясс як течія припинив своє існування саме після

розпаду гурта «Miłość». Також, освітлюючи ясс, слід згадати такі гурти, як: «Lostok», «Kury», «Mazzoll & Arrythmic Perfection», «Perplex» та «Kablox».

Сучасні джазмени в Польщі представлені двома різними поколіннями: легенди та майстри джазу й музиканти нової генерації. Серед найбільш відомих імен молодих та талановитих польських музикантів варто відзначити композитора та трубача Томаша Станько, саксофоніста-віртуоза Мацея Обара, піаністів Марчина Масецького та Лешека Можджера, дует «Mikrokolektyw», першу жінку-інструменталіста Касю Пештко, групу «Pink Freud». Кожен з перелічених виконавців має свої особливості джазового стилю. Наприклад, характерною рисою творчості Лешека Можджера є непередбачуваність та поєднання джазової стилістики з академічною музикою (відомі його виконання композицій Шопена в джаз-обробці). Також найбільш самобутнім джазовим тріо є «Martin Wasilewski Trio». Вони мають визнання як на європейській, так і на міжнародній сцені.

Попри бурхливий розвиток джазу у вищезгаданих країнах Європи, ми не можемо оминати інші країни, які через взаємопроникнення у культуру України та через фестивальну інтеграцію надали багато цікавих інструментально-вокальних творів, що збагатили джазову академічну та сучасну традицію України та деяких європейських країн.

Туреччина, без сумніву, заслуговує на особливу увагу через свою власну історію джазу. Свобода мелодичної структури, імпровізаційний характер і гармонічна різноманітність роблять турецький джаз унікальним музичним еталоном, який породжує безліч інших напрямків. Джаз в Туреччині виник як результат синтезу різноманітних культурних впливів, а його розвиток був неоднозначним та складним.

Етап поширення джазу в країні припадає на ранні 20-ті роки ХХ століття. Початковий етап розвитку джазової музики у Туреччині був важливим, але короткочасним, оскільки у 1930-ті роки влада держави заборонила джазові виступи, вважаючи їх несумісними з національною культурою.

Проте з 1940-х та 1950-х років в Туреччині почав відроджуватися особливий рух джазової музики, але, на жаль, досить мало наявних друкованих джерел, присвячених тому періоду. На цьому етапі з'явилися нові джазові клуби, а турецькі музиканти активно стали співпрацювати з зарубіжними артистами. Цей період був характеризований експериментами та пошуками у створенні унікального синтезу турецької музичної спадщини з елементами джазу. Відомим турецьким музикантом Ердемом Бурі було засновано радіопрограму на Стамбульському радіо, присвячену джазу. Її мета полягала у популяризації джазу в Туреччині та залученні молоді до цього музичного феномену. Із іншого боку, значним проривним моментом у розвитку джазу став контрабасист Чюнейт Сермет, що став гостинно запрошувати поціновувачів джазу та друзів до свого будинку до прослуховування грамофонних платівок з джазом. У 1950 році Чюнейт Сермет разом з Турханом Танером, Ільхамом Генсером та Мюфіт Кіпером заснував перший джазовий гурт «Vor Sextet», а наступного року з'явився і перший сучасний оркестр, який став музичним прапором джазової революції в країні.

Досить цікавою складовою є джазовий вокал тих часів. Турецький вокал – це виразне та збагачене різноманіття музичної культури Туреччини. Одною із видатних представниць турецького джазового вокалу була відома співачка Семіх Серендіп, що здобула широку популярність в 1950-х роках. Її унікальний стиль поєднував виконання як традиційних турецьких пісень, так і джазових композицій, збагачуючи їх непередбачуваними імпровізаціями.

У 1970–1980-ті роки в Туреччині став популярним жанр джаз-ф'южн, що поєднує джазову імпровізацію з ритмами року та фанку. Цей стиль став особливо популярним серед молоді та молодих музикантів. Джаз-ф'южн сприяв виникненню нових талантів та сприяв розвитку сучасної джазової сцени в країні. Серцем джазової сцени стала Севінч Тевс – відома виконавиця, яка глибоко увійшла у серця слухачів. Її творчість отримала високі оцінки навіть від Едіт Піаф.

Турецька джазова сцена невпинно розвивалася, і у 1978 році народився перший джазовий альбом «Jazz Semaі», створений за участю Туни Отенеля на фортепіано, Ерола Пекджана на ударних та Кюдрета Озтопрака на контрабасі. На жаль, пластинки «Jazz Semaі» не так легко знайти, оскільки вони є рідкісними і їх мають лише кілька колекціонерів. У столиці Туреччини в ці роки постала потреба у вираженні віянь епохи, і тому майстер гармоніки Гасан Коджамаз відкрив перший джазовий клуб «306» в районі Бебек. Цей заклад став місцем зустрічей джазових інтернаціоналістів та радував гостей вечорами, насиченими джазовими концертами. На сцені клубу змінювали одне одного такі неперевершені таланти, як Грант Лусіджян, Ісмет Сірал, Мувафак Фалаї, Сельчук Сун, Неджат Ченделі, Севінч Тевс та Васфі Учароглу, Тулай Герман, Октай Теміз, Атілла Енгін, Кудсі Ергюнер, Керем Горсев, Едіз Хафізоглу, Феріт Одман, Ондер Фоджан, Айдін Есен, Фатіх Еркоч, Бірсен Тезер, Ілхан Ершахін, Джахан Барбур та Карсу, що продовжують транслювати джазові мелодії в сучасному музичному просторі Туреччини.

Ще одним визначним музикантом є вокалістка Хюррем Акіксе, яка стала популярною в 1970–1980-х роках. Вона майстерно поєднувала традиційний турецький вокал з джазовим стилем. Наступною виконавицею, постать якої вплинула на формування культури джазу, можна назвати Нюхет Руаджан, яка розвивала свою кар'єру в стилі фрі-джаз та соул-джаз і співпрацювала з різними оркестрами. Голос Нюхет без перебільшення особливий, із нотами надриву, дуже нагадує тембр голосу Арети Франклін у молодості. У своїй вокальній манері вона використовувала дуже багато твангу, що дозволяло їй спокійно співати у другій октаві. Також основним прийомом Нюхет був белтинг, її голос можна порівняти із знаменитою співачкою Бабрброю Стрейзанд.

В період 1980–1990-х років почалися кар'єри таких джазових виконавиць, як Сібель Кьосе та Бірсен Тезер, хоча свій перший альбом «Sihan» Бірсен Тезер випустила лише у 2009 році, а другий – «İkinci Sihan» – у 2013

році. Обидві вокалістки записують альбоми, активно беруть участь у різноманітних джазових фестивалях по всьому світу, демонструючи свою високу майстерність та виразний голос. Так, Сібель Кьосе у 2008 році здійснила вражаючий виступ на концерті «Ніна Сімон Триб'ют», де вона поділила сцену з іншими видатними виконавцями, такими як Ді Ді Бріджуотер, Раул Мідон і Стейсі Кент. Після цього великого успіху Сібель Кьосе представила свій власний альбом у Польщі, що підкреслило її міжнародне визнання та популярність. Сібель Кьосе досі гастролює та проводить майстер-класи з джазового вокалу.

Вокал Бірсен Тезер є синтетичним, бо поєднує у собі ознаки європейської вокальної традиції та східної вокальної школи. Від європейського саундування вона узяла м'яку вокальну атаку із низьким положенням гортані, що дуже відчутно, коли вона співає у низькій та середній теситурі, а у верхній відчувається «припіднятість» гортанних м'язів, немов співачка співає макама.

У сучасному джазовому світі Туреччини заслуговують на увагу численні талановиті музиканти, серед яких виділяється вокалістка Еліф Чаглар. Імпровізації та унікальний голос Еліф Чаглар роблять її відмінною представницею турецької джазової сцени. У 2010 році співачкою було випущено дебютний альбом під назвою «M.U.S.I.C», де було зібрано неперевершені англомовні джазові композиції.

Сьогодні джазова музика в Туреччині живе своїм різноманітним життям. Існують класичні джазові ансамблі, які пропагують традиційний джаз, і джаз-рок гурти, що використовують сучасні технології та стилі в музиці. Також великий вплив має етнічний джаз, який поєднує турецькі народні мелодії з джазовою імпровізацією.

У світі існують численні приклади музичного спілкування між різними народами, і одним з найцікавіших з таких відносин є зв'язок музичної культури Туреччини та Азербайджану. Туреччина і Азербайджан – країни, що мають багатовікову історію і культурну спадщину, вони є частинами

тюркського світу, і це грає ключову роль у формуванні їхньої музичної ідентичності. Одна з головних спільних рис музичної культури Туреччини та Азербайджану – використання традиційних інструментів, серед яких тар, кеман, каманча, ут, саз, нагара, тарки та ін. Ще одним фактором, який об'єднує музичну культуру обох країн, є наявність спільних мелодичних та ритмічних структур.

Однією з характерних особливостей азербайджанського джазового вокалу є вплив національного мугаму. Серед дослідників, які приділяли увагу аспекту впливу мугаму на розвиток азербайджанського джазу, слід відзначити Т. Мамедалієву [186]. Мугам – це традиційний музичний жанр Азербайджану. Вплив мугаму відображається у вокальних техніках, зокрема в особливостях виразності, тембральному забарвленні голосу та способах імпровізації. Джазовий вокал Азербайджану також часто включає в себе елементи традиційного народного співу, такі як шепіт, трельове виконання, різні мікротонові інтервали та інші техніки, які надають йому унікальний національний колорит.

Розглянемо декілька джазових співачок, які працювали у жанрі соул, фрі-джаз, ейсид-джаз та ф'южн. Слід згадати таких виконавиць, як Зульфія Гюльоглан кизи Ханбабаєва, Севда Чингиз кизи Алекперзаде та Азіза Вагіф кизи Мустафа-заде. Остання виконавиця є свого роду унікальною, а її персоніфіковане саундування є візитівкою азербайджанського мугам-джазу. Вона змогла поєднати основи академічного вокалу, традиційного мугаму та прийомів сучасного джазового вокалу у своїх композиціях і, через це стала новаторкою у експериментальному джаз-мугамі.

Азіза Вагіф кизи Мустафа-заде походить із музичної родини, її батько, Вагіф Мустафа-заде, був видатним піаністом і композитором, який став піонером у поєднанні джазу з азербайджанським мугамом. Її мати, Ельза Мустафа-заде (Бандзеладзе), була талановитою оперною співачкою. Така спадковість мала великий вплив на подальший розвиток співачки. Записавши свій дебютний альбом «Aziza Mustafa Zadeh» у 1991 році, вона одразу здобула

всесвітнє визнання. Приголомшливий голос та уміння поєднувати азербайджанські коріння з класичним та джазовим досвідом стали її візитівкою. Альбом «Shamans» відрізняється від звичайних композицій, оскільки використовує лише перкусію, шуміння цвіркунів та нашарування голосу Азизи. Вільно імпровізуючи у стилі мугам-джазу, вона може акцентувати у своїй композиції мугамні елементи, зокрема, ладовість, метроритміку, композиційну структуру. Процес гібридизації джазу і мугама знаходить своє обґрунтування у родинній спорідненості джазових та інших національних музичних традицій.

Серед інших східних музичних культур слід окреслити вклад Японії у глобальну джазову мозаїку. Ідея японського джазу змушує нас відкрити свій музичний архіпелаг новими нотами та ритмами. Джазова сцена в Японії почала з'являтися із настанням 1920-х років, особливо в куточках Осаки та Кобе. Ще до Другої світової війни в Японії існувала культура західної музики, до якої належали такі стилі, як джаз та танго. Перші виконавці джазу у Японії були Ічіро Іда (1894–1972) та брати Хатано. Ічіро Іда заснував перший професійний джазовий гурт у Японії в Кобе в 1923 році. Також існувала група «Раффінг Стар Джаз Бенд» (відомий також як «Ічіро Іда та Зірки Раффінг Стар») із колегами з оркестру Театру Такарадзука. Ічіро Іда в 1928 році переїхав до Токіо зі своєю групою, спричинивши джаз-бум. Перший запис, зроблений 13 вересня 1928 року, називався «Пісня Аравії» і був випущений в листопаді того ж року. Це був жвавий виступ разом з виконанням пісні від Ніцурамі. Також можна послухати пісню «Пісня Аравії» (травень 1928 року) Ніцурамі Тецуї та Кікуйо Аmano, виконану разом з «Red Blue Club Orchestra», яка була випущена в той самий період. Вважається, що по-справжньому японці почали відчувати джаз у 1928 році після того, як Тецуя Ніцурама виконав «Пісню Аравії».

З початком Другої світової війни та наростання ворожнечі Японії до Сполучених Штатів, джаз зазнав заборони. У жовтні 1940 року всі танцювальні майданчики по всій країні були закриті, а в січні 1943 року влада

заборонила відтворювати джаз на грамофонних платівках та навіть примусово забирала їх, у тому числі і з побутових колекцій, відповідно до статті 16 Закону про громадську безпеку. Тим не менше, той період можна таких постатей в історії джазової музики Японії: Ніджіро Футамура, Рьоічі Хатторі, Норіко Авая, Дік Міна, Мічіо Шімура, Фуміо Нансато, Кейдзо Хорінака, Фуміко Кавабата, Тадахару Накано, Бетті Інада, Ічіро Іда, Дзюнджі Хігашиматсу, Реймонд Конде та ін.

Пік популярності джазу поєнного періоду настав у 1950-х роках. Серед видатних виконавців цього часу були Ена Хаторі, Нобуко Авая, Хіромі Сіої, Мідзуко Мігі-вара, Йоко Ямагути та ін. У цей період також відбувалися гастролі всесвітньовідомих джазових музикантів, як Джин Крупа, Норман Гранц та Луї Армстронг, що допомогло розповсюдженню джазу в Японії.

У 1960–1970-х роках фрі-джаз став популярним напрямком в Японії. Новаторами японського фрі-джазу стали Каору Абе, Масаюкі Такаяма та ін. Пізніше, наприкінці 1970-х років, настала ера ф'южну, і відомі джазові музиканти, зокрема Терумаса Хіно, випустили альбоми в цьому жанрі. Цей період також приніс активний розвиток музичної сцени вздовж лінії Центральної залізниці, і термін «Джаз Центральної лінії» був вигаданий для опису цього явища. У ХХІ столітті, музиканти, такі як Чіхіро Яманака, Саорі Яно, Ерена Теракубо, Хіромі Уэхара, Хіроко Коку, Нарусіко Кіку, Сейконе Накаяма, Кансуке Кіку, Макото Осіба та ін., продовжують активно виступати та розвивати японську джазову сцену.

У 2000-х роках під впливом сучасного американського джазу, з його незвичайними метрами, ритмами та гармоніями, запозиченими з хіп-хопу, R&B та Neo soul, звучання японського джазу стало більш складним і різноманітним. Музичні групи та виконавці, що експериментують з цими новими звуками, включають «Megapteras», «Yasei Collective», «Shun Ishiwaka», «Mononkul» та ін. Попри популярність сучасного джазового напрямку, все ще існують музиканти, що залишаються вірними традиційним джазовим стилям, таким як бібоп, хард-боп та пост-боп.

Неможливо оминати японський джазовий вокал, де взаємодія традицій та сучасності створює неповторну атмосферу гармонії і співзвучності. Він має коріння в поєднанні японської музичної спадщини та американського джазу. Японський джазовий вокал також бере свій початок у традиційному японському сприйнятті природи та пір року. Використання вокальних технік для передачі настрою пори року або погодних явищ робить музику більш живою та співчутливою. Взаємодія з навколишнім світом є важливим елементом японської культури, і це відображається в тонкості виражальних засобів джазового вокалу.

Однією з особливостей японського джазового вокалу є його здатність об'єднувати в собі сучасне та традиційне. Технічна досконалість сучасного джазу поєднується з аутентичними ритмами та мелодіями японської музичної традиції. Це створює унікальне музичне звучання, де джазовий вокал стає платформою для підкреслення культурного багатства Японії.

Харумі Канеко – виконавиця, яка з'явилась на музичній сцені як видатна японська джазова співачка, чий голос завойовував серця шанувальників, зокрема в період піднесення 1980-х років. Початок її музичної кар'єри відзначився створенням септету «Storyville Dandies» наприкінці 1970-х років, де вона виступала як вокалістка. Їхній виступ на «St. Louis Ragtime Festival» у 1978 році залишив глибокий слід в історії. Наступного року, перебуваючи в Нью-Йорку, був записаний легендарний альбом «I Love New York», в якому взяли участь такі музичні гранди як Джордж Янг (тенор-саксофон), Дейв Самюелс, Генк Джонс, Рон Картер або Стів Гілмор, Гаррі Ліхі, Грейді Тейт або Білл Гудвін, Армен Галбуріан і Боб Дороу, який здивував у дуеті в пісні «How About You». Але це тільки початок, бо незабаром слухачі були поринуті у глибину її таланту завдяки живому альбому «New York State of Mind» (1980), де Харумі знову довела свою майстерність, залучивши до спільного творчого процесу таких великих музикантів, як Куніміцу Інаба, та аранжувальника Норіо Маеда. 1982 рік став визначним, коли вона здійснила запис альбому «The Name Is Harumi у Токіо», у супроводі вишуканої бригади Річі Коула, Хіромаси Сузукі,

Кійоші Сугімото, Нобуесі Іно та Мотохіко Хіно. Протягом наступних років її творчий доробок збільшувався, а майстерність відшліфовувалася. З альбомами «Special Menu» (1983), «My Little Dream» (1985) і «Tristeza» (1986) вона ділилася своєю енергією та відчуттям мелодії. У студії «Rudy Van Gelder» в Englewood Cliffs вона записала альбом «I'm Walkin», об'єднавши у ньому музичні таланти, такі як Рон Картер, Сідар Волтон, Джин Бертончіні, Ерік Гейл, Грейді Тейт, Льюїс Неш. У 1990 році Харумі підкорила Нью-Йорк з формацією «All-Stars Newport Jazz Festival All Stars», здійснивши запис «My Romance» разом із видатними музикантами та друзями. 1992 рік відзначився її останнім релізом «Try to Remember», де талановитий Фред Герш писав дуже цікаве і автентичне аранжування, а разом з Харумі грали Скотт Коллі, Том Рейні та Тутс Тілеманс. Її останній альбом «When the Meadow Was Blooming», де спільно з нею співпрацювали Хірому Аокі, Масао Іссіма та Грейді Тейт, був музичним віддзеркаленням її захоплення життям та мелодіями джазу. Її вокал – це не просто музика, це поглиблене занурення у культурну спадщину та емоційний світ Японії. Він розкриває унікальний шар культурної ідентичності через розмаїтість звуків та технік. Цей вокал стає способом виразу краси та глибини японської культури, завдяки чому він навіть в сучасному світі залишається пульсуючим серцем культурної спадщини.

2.3. Джазове мистецтво Києва в контексті розвитку українського джазу

Сьогодні український джаз є невід'ємною складовою європейської та світової культури: українські музиканти створюють колаборації із зарубіжними колегами, беруть участь у фестивалях і конкурсах. Український джаз ХХІ століття представлений творчою діяльністю солістів та джазових колективів, які активно задіяні в концертному житті, зокрема у діяльності джаз-клубів. Також творче життя представників джазу пов'язано з організацією та проведенням джазових фестивалів, розвитком естрадно-

джазової освіти. Джазове мистецтво України представлена багатьма осередками, серед яких Київ як столиця посідає провідне місце.

За сто років український джаз пройшов довгий шлях, який ми коротко окреслимо. Джазова музика почала активно розвиватися в Україні у 1920–1930-х роках, коли в країні унаслідок соціально-політичних змін у СРСР почалося знайомство із джазовим мистецтвом. І попри періодичні утиски радянської влади митців, що працювали у цьому напрямі, джаз активно розвивався. Українські музиканти почали використовувати джазові елементи у своїй творчості, що відкрило нові горизонти для розвитку естрадної музики.

Як засвідчують науковці [76; 112], перші джазові концерти в Україні проводилися вже з середини 1920-х – початку 1930-х років. Серед важливих осередків українського джазового мистецтва варто передусім назвати Одесу. Протягом 1920–1930-х років український джаз розвивався і став популярним явищем у культурному житті міста. Джаз-концерти, джазові вечірки та танці з джазовою музикою стали невід’ємною частиною одеського суспільства того періоду. Українські джазові виконавці, які співпрацювали з місцевими театрами та музичними гуртами, активно долучалися до цього музичного напрямку. Часто відбувалися експерименти із поєднанням джазу з народними піснями, що дозволяло створювати унікальні та оригінальні звучання, які відзначалися своєю неймовірно вибуховою енергетикою.

Український джазовий рух у Одесі витримав випробування часу та політичні зміни. Незважаючи на різні періоди репресій і заборон, музиканти продовжували грати джаз, виконувати нові композиції та популяризувати цей напрям серед широкої публіки. Українські джазові та академічні вокалісти – Артем Мендже, Андрій Соліщанський та багато інших, стали відомими саме в Одесі.

У 1930-х роках джаз швидко поширювався у великих українських містах, таких як Харків, Дніпропетровськ і Київ. Так, 1924 року в Харкові було створено перший український джазовий ансамбль під керівництвом Ю. Мейтуса. Проте варто відзначити, що більшість українських джазменів

того періоду переїхали до столиці СРСР Москви, де продовжили свою кар'єру. Серед них були видатні джазисти Леонід Утьосов, Олександр Цфасман, Леонід Теплицький, Яків Скоморовський. Багато з них пропагували не тільки «чистий» афроамериканський джаз, а так званий «теа-джаз», що поєднував в собі вокальні виступи та театралізовані дійства. Цей стиль надавав можливість додати елементи шоу та інтриги у виконання музики. Вони виступали не лише як музиканти, а як енергійні вокалісти та актори, що додавало джазу нову вимірність та популярність серед аудиторії.

Хоча джаз був поширений у великих українських містах, виконавці з українським корінням зазвичай знаходились поза межами України та продовжували свою творчу діяльність в столиці СРСР. Незважаючи на це, їх внесок у розвиток джазу і культурного життя не може бути недооцінений, і вони залишаються видатними постатями в історії українського джазового мистецтва.

У Львові, який у 1930-х роках був частиною Польщі, також існували декілька джазових ансамблів. Проте записів цих музикантів майже не збереглося, залишилися лише фотографії та згадки в пресі. Єдиним винятком є львівський «Теа-джаз» та Рената Яросевич з піснею «Перший знак». Виступи львівських музикантів створювали атмосферу неповторного звучання, яка приваблювали слухачів. Вони переносили дух американського джазу у мальовничі куточки Львова та допомагали створити особливу атмосферу свободи та енергії, що були притаманні джазовому мистецтву.

Інструментальний різновид джазу функціонували паралельно з вокальним. Як приклад можемо згадати концерт «Теа-джаз» Л. Утьосова, прем'єра якого відбулася 1929 року в Ленінграді. Того ж року в м. Харкові дебютував ще один український «Теа-джаз» під керуванням Б. Ренського. Крім того, у 1930-х роках по Україні гастролювали такі джазові колективи: оркестри Хепа Уїнна (1934) і Джека Бартона (1935) з Англії, Боббі Астора (1934) з Німеччини; Антоніна Циглера (1934) та Отто Скупецького (1936–1938) із Словаччини; Макке Берга (1936) зі Швеції, Джазова капела з

Голландії. На нашу думку, усе назване сприяло помітному зростанню професійно-виконавського рівня вітчизняних джазменів й активізації їх виступів на концертних майданчиках.

У воєнні роки джаз поступово відокремлюється від інструментальних форм й асимілюється з масовою піснею та естрадним мистецтвом (Л. Утьосов, К. Шульженко, І. Фелічев та ін.). У повоєнний період у джазовій музиці поступово відбувся перехід від пісенних до інструментальних форм, що спричинило виникнення великої кількості професійних і самодіяльних колективів, які виконували твори зарубіжних класиків джазу, а також джазові обробки українських народних пісень. У цьому ракурсі слід назвати київські джазові оркестри під керівництвом П. Кеслера, В. Новікова, Джазовий оркестр Укрконцерту під керівництвом Є. Зубцова, пізніше – І. Петренка, Є. Дергунова, Г. Гачічладзе та ін. У 1946 році у Києві виступав Державний джаз-оркестр УРСР, в якому брали участь тромбоніст Ілля Гасс, кларнетист і саксофоніст Василь Петрусь, трубоч Михайло Медко, які після створили інші колективи й заклали фундамент київського джазу.

Кінець 1950-х – початок 1960-х років відзначається активізацією джазового руху в Україні, пов'язаною з організацією та проведенням VI Всесвітнього фестивалю молоді й студентів (1957), на базі якого було організовано I Міжнародний конкурс джазових оркестрів. Водночас під впливом західної музики виникли нові неформальні напрямки молодіжної культури – джаз, поп-арт, рок. Так, джаз культивувався в Київській вечірній музичній школі ім. К. Стеценка, а з середини 1960-х років велика кількість джазових виконавців почали створювати власні композиції, забарвлені національним колоритом у поєднанні з джазовою імпровізацією. В 1962 році з'явився столичний джазовий оркестр «Дніпро», керівником якого став Ігор Петренко, а потім – Гіві Гачічеладзе. Саме «Дніпро» випустив першу українську джазову платівку, яка складалась з трьох яскравих композицій – «Фантазія», що була варіацією на пісні композитора Ігоря Шамо, а також композицій відомих джазменів США Дж. Едерлі та К. Джонса. Того ж року

український композитором В. Симоненко було засновано Київський джаз-клуб, який став першим джазовим клубом в Україні. Згодом такі клуби виникли при різних організаціях, підприємствах, заводах у Харкові, Одесі, Донецьку, Львові та ін., що, безумовно, сприяло популяризації джазу й зростанню професійної майстерності музикантів.

Паралельний розвиток інструментального й вокального джазу характеризує 1980–1990-ті роки. У цей час в Києві починають своє функціонування такі гурти та виконавці, як «Джаз-експромт», «Man Sound», Н. Гура та багато ін.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття відзначається також виникненням мережі джазових клубів, створених з метою просвітницької організаційної діяльності, надання джазовим колективам змоги постійно виступати. Розпочинає функціонувати система аудіовізуальних записів і продукування вітчизняної джазової музики; збільшується український фонд грамзаписів, науково-публіцистичної та наукової літератури; поновлюється джазовий істеблішмент за рахунок молодих музикантів-професіоналів (В. Абамідзе, В. Зозуля, М. Голощанов, О. Гебель, Ф. Титаренко, Ю. Зоря та ін.).

Активізація концертної діяльності українських джазових колективів за кордоном сприяла створенню позитивного іміджу України в світі. Так, 2006 року було проведено джазовий концерт у рамках Днів України в Республіці Польща, організовано виступи українських джазових колективів у рамках Днів культури України в Австрії тощо.

У поширенню джазової музики велику роль відіграли засоби масової інформації насамперед завдяки створенню проєктів «Джаз-тайм» на радіо «Аристократи», «Полтарєв-джаз», спеціальних трансляцій на радіо «Ера», «Промінь», «Континент», «Nostalgie», «SuperNova» та ін., а також завдяки регулярним виступам колективу «Радіо-бенд» А. Фокіна та його зарубіжних колег на Першому національному каналі.

Вихованню молодого покоління українських джазменів також сприяла щотижнева програма на телеканалі ТЕТ «35 хвилин джазу». Ця програма була

заснована у 1992 році Леонідом Гольдштейном – значимою фігурою українського джазового руху. Телепрограма знайомила з різними джазовими стилями, напрямками та виконавцями. Всього вийшло на екран 547 випусків.

У 1970–1990-х роках українські музиканти брали участь у різних радянських ансамблях та оркестрах, однак, в той час відео- та звукозаписувальна музична індустрія в Україні не була належним чином розвиненою, тому матеріалів тих років зберіглося мало. Тож, з початку 2000-х років ситуація почала змінюватись в кращу сторону. Українські музиканти стали активніше працювати над своїми сольними програмами, а також випускати свої CD-диски. Цей процес сприяв розвитку української інструментальної музики, відображаючи глобальні тенденції у музичному світі. Звісно, існує певне запізнення порівняно зі світовими трендами, але це пояснюється об'єктивними причинами.

У 1990–2000-х роках Київ став особливим центром для молодих джазменів, які бажали знайти своє місце на музичній сцені. Відкриваючи перспективи для роботи, столиця стала місцем, де сформувалося друге покоління українських джазових музикантів.

Одна з визначних груп, яка сформувалася в цей період, носила назву «Fest» і об'єднала талановитих музикантів з різних регіонів України, таких як Ю. Шепета (Вінниця), І. Закус (Червоноград), С. Овсянников (Краматорськ), С. Табунщик (Миколаїв), В. Іванов (Київ) та представники групи «Схід Side» з Харкова, «Unity» із Донецька та багатьох інших. Таким чином, джазовий рух отримав свіжу дозу творчого драйву і збагатився плеядою нових імен.

Успіх і популярність українських джазових груп того часу вивели їх на широкий музичний горизонт, і музиканти почали записувати свої джазові композиції на диски. З'явилися перші українські джазові CD від груп «Fest», «Схід Side» і «Unity», що зробило їх творчість доступною аудиторії.

Особливий вплив на розвиток джазової культури в Києві здійснив Олексій Коган – журналіст, один із найвідоміших українських музичних радіоведучих, викладач, організатор фестивалів та джазових концертів, член

Міжнародної Європейської джазової федерації. О. Коган вже понад 30 років займається популяризацією джазової музики серед слухачів, які не мають спеціальної музичної освіти, та музикантів-професіоналів. У доробку О. Когана понад 5 тисяч радіопрограм, таких як: «Година меломана» на радіо «Промінь», «Jazz Time» на радіо «Аристократи», «Плейлист Когана» на «Old Fashioned radio», «Година меломанів» на радіо «Континент» та інші. На початку 2000-х років він почав організацію джазових концертів в клубах «Динамо-люкс», «Аль-Капоне» та «Lapsha Jazz». Широко відомим є його освітній джазово-виконавський проєкт у столичному клубі «Динамо-Люкс», де у 2000-х роках щосередини відбувались лекції та концерти молодих та легендарних київських (і не тільки) джазменів. Тільки за рік існування клуб «Динамо-люкс» пройшло 50 джазових концертів. Завдяки зусиллям О. Когана виходить серія джазових CD з живими виступами українських музикантів з концертів, що проходили в «Динамо-люкс», розширюючи коло шанувальників цієї музики.

Важливим осередком, де почала звучати музика різних джазових напрямів, став у листопаді 2001 року «Арт-клуб 44». На сцені клубу звучала музика різних джазових напрямів та виступали світові та українські зірки джазового мистецтва: Біллі Кобем, Ерні Уоттс, Дін Браун, Едуардо Ніббла, Віктор Бейлі, Мейнард Фергюссон, Джо Завинул, Джон Мак-Лафлін, Shakti, Lela Brasil Project, Horison Duet, Lebedev Brothers, Links, Gadzilla Project, A-La Sextet та інші.

На початку 2010-х років можна спостерігати продовження процесу концентрації джазових музикантів у Києві. Деякі з них приїжджають у столицю для пошуку роботи та розвитку кар'єри, інші навчаються в музичних університетах. Таким чином, з'являється ще одне покоління українських джазових музикантів, відзначених своїм талантом і професіоналізмом.

У списку видатних музикантів того часу можна відзначити такі імена, як Б. Гуменюк, Д. Аду, Д. Бондарєв, Д. Зверхановський, Д. Коваленко, Є. Чупахін, І. Алабужев, І. Єресько, І. Гнидин, К. Іоненко, О. Ємець,

Ю. Марков, О. Боголюбов, О. Лукашова, О. Поляков, П. Галицький, П. Литвиненко, С. Балалаєв, С. Сидоренко, С. Томасян, С. Чумаков, Т. Лукашева та багато інших. Незаперечно, цей список може бути значно довшим, оскільки джазова сцена постійно поповнюється обдарованими молодими музикантами.

Сьогодні ми спостерігаємо зародження нового покоління українських джазових музикантів. Однією з найяскравіших вокальних груп сучасності можемо назвати чоловічий вокальний секстет «Man Sound». У його репертуарі здебільшого популярні джазові стандарти в оригінальних аранжуваннях, госпел і слов'янський фольклор. Можемо назвати цю групу єдиним українським колективом, який послідовно пропагує українську музичну спадщину, створюючи вокальні джазові твори на основі українського фольклору в манері свінгу.

Серед інших яскравих джазових колективів сучасної України назвемо квартет саксофоністів під орудою В. Храпка (традиційний джаз, свінг, академічна музика); квартет саксофоністів під орудою Ю. Василевича (традиційний джаз, свінг, академічна музика, авторські твори); джаз-ансамбль, що використовував національні інструменти, зокрема бандуру, «Джаз імпресіоністів» під орудою А. Алексаньяна (етноджаз, мейнстрім, авторські твори); гурт «Схід сайд» під орудою В. Шабалтаса (модерн-джаз, мейнстрім); «Діксі джoker» під орудою І. Чернова (традиційний джаз, диксиленд); «Київ-арт-ансамбль» під орудою В. Соляника (джаз-авангард, модерн-джаз, мейнстрім).

Поряд із колективною джазовою творчістю активно розвивається й індивідуальна, тому слід визначити відомих вокалісток, серед яких Наталія Гура, Лаура Марті, Аніко Долідзе та багато інших.

Важливим впливом на розвиток джазової культури є фестивальний рух. Їх розвиток активно почався після незалежності країни. Музичний фестиваль – це подія, що об'єднує серію концертів та вистав, здійснених за спільною програмою та в особливо урочистих обставинах. Цей захід може тривати від

кількох днів до півроку і має найрізноманітніший зміст: від монографічних фестивалів, що вшановують творчість конкретних композиторів, до тематичних заходів, присвячених певним жанрам, епосам або стилістичним напрямам, а також професійному виконавству. В своєму дослідженні Д. Зубенко [34] класифікував та виділив найбільш поширені типи фестивалів за тематичною спрямованістю – мистецькі, фестивалі пам'яті, професій, універсальні, релігійні, наукові, фестивалі-конкурси. Вдала організація фестивалів, яка включає державну підтримку, має великий потенціал для вирішення проблем міжкультурної комунікації, кризи духовних цінностей, естетичного виховання молоді, організації дозвілля та багатьох інших аспектів.

В останні десятиліття фестивалі стали домінуючим явищем у культурному житті України. Вони виступають не лише як платформи для виставки досягнень в різних галузях, але і як засоби активного спілкування, зближення різних культур та поколінь, а також сприяють розвитку творчості та інновацій. По-перше, фестивалі сприяють розкриттю та популяризації талановитих українських артистів та творців. По-друге, фестивалі стимулюють культурний обмін та співпрацю між українськими та зарубіжними митцями. По-третє, фестивалі сприяють розвитку туризму та економіки України. Таким чином, фестиваль – це комплексне соціокультурне явище, що об'єднує різні сфери діяльності та має значний вплив на суспільство.

Що стосується фестивальної джазової культури України, то перший джазовий фестиваль «Джаз-сейшн» відбувся в Києві у 1967 році на базі Київського джаз-клубу. Україна після отримання незалежності збагатилася різноманітними музичними фестивалями. Вже у 1990 році відбувся важливий фестиваль «Київ Музик Фест», який презентував українську музику як незалежне і яскраве явище у світовому масштабі. Його унікальна концепція «Музика і Світ – Світ і Музика» дозволила зрозуміти, що музика не має кордонів і здатна об'єднати культури з усього світу. Нагадаємо, що це

фестиваль передусім академічної музики, однак у більшості програм цього фестивалю обов'язковою була джазова програма. Після успіху в Києві фестивальний рух, в тому числі й джазовий, активно розгорнувся в інших містах України.

В Києві кінець 1980-х – початок 1990-х ознаменувався появою таких фестивалів: «Голосієво-88», «Дніпрогастроль», Осінній джазовий марафон, «Нова територія» та «Метаморфози джазу». Фестивальна культура Києва була збагачена різноманітними унікальними музичними заходами. Наприклад, джаз-фестиваль «Єдність» проходить дуже різнопланово й включав конференції, майстер класи, художні і фото-виставки.

Унікальні сучасні фестивалі насамперед націлені на сприяння позитивних змін в історії та розвитку культури. Неможливо оминати культовий джазовий фестиваль «Koktebel Jazz Fest», який з 2003 року проходив в АР Крим. Участь у цьому фестивалі брали як світові, так і вітчизняні зірки джазу: De Phazz (Німеччина), Red Snapper (Британія), Stanley Clarke (США), Shibusashirazu (Японія), Ніно Катамадзе (Грузія), Джамала (Україна), Лаура Марті (Україна), Аніко Долідзе (Україна), тріо Наталії Лебедевої (Україна), Усеїн Бекіров Квартет (Україна) та інші. Після анексії Криму з 2014 року фестиваль проходив в Одеській області, а вже у 2019 році – у Києві.

Останніми роками все більшу популярність набувають фестивалі open air, такі як «Atlas Weekend», які також залучають сучасних українських та світових артистів різних напрямів – від рок-зірок до джазових вокалістів та музикантів. Також до такого більш відкритого формату фестивалів долучились фестивалі-концерти (в дужках позначений рік появи): «Вечір джазу на даху ЦУМ» (2018), «Вечір джазу на терасі» (2023). Також з 2014 року в Caribbean Club вищезгаданий О. Коган влаштовував концерти «Джаз для дорослих з Олексієм Коганом», на якому виконувались легендарні джазові композиції.

Отже, в сучасній Україні і в Києві зокрема проводиться велика кількість національних та міжнародних джазових фестивалів та конкурсів, що є свідченням популярності джазу.

Спрямовуючи погляд на розвиток українського джазу, важливо відзначити значущий внесок, який внесла на початку 2000-х років Громадська експертна рада з питань джазової музики при Міністерстві культури України. Завдяки наполегливим зусиллям цієї ради відбулися вагомі події та ініціативи в українському джазі. Варто підкреслити, що створення Громадської експертної ради стало ключовим моментом у розвитку сучасної джазової музики в Україні. Ця рада сприяла не лише підтримці мистецьких ініціатив, але й організації значущих джазових заходів. Наприклад, вперше в історії проведення Днів Європи в Україні, головною подією на майдані Незалежності став спільний українсько-німецький джазовий проект. Це подія відобразила міжнародний обмін музичними ідеями та підкреслила роль джазу у культурних обмінах.

Також важливим досягненням за підтримки Громадської експертної ради стало створення Київської міжнародної джазової академії та запуск Міжнародного джазового абонементу. Ці ініціативи сприяли розвитку джазової освіти та популяризації цього напрямку серед широкої громадськості.

На становлення вокально-джазової школи будь-якого середовища впливають багато чинників, серед яких найбільш потужним являється джазова освіта. Розглянемо етапи формування професійної джазової освіти та її вплив на формування вокально-джазового виконавства в Україні та Києві.

Починаючи з кінця 1980-х років, в Україні відбувся важливий період формування системи професійної джазової освіти. Цей період характеризується відкриттям естрадних відділень у мистецьких закладах вищої освіти, меншою мірою в музичних школах Києва. Справжня революція у цій сфері полягає в тому, що ця тенденція актуальна й сьогодні, оскільки спостерігається подальший розвиток джазової освіти в країні, що сприяє поглибленню та розширенню можливостей навчання.

Важливим моментом у становленні джазової освіти є початок просвітницької роботи у 1960–1970-ті роки, яка розпочалася разом з активним розвитком джазового виконавства в Києві. Ця інтенсивна робота сприяла поширенню і популяризації джазової культури в Україні, а також стала стимулом для формування молодих музикантів та вокалістів у джазовому напрямі.

Слід відзначити, що для джазового мистецтва стало важливою подією вихід збірки «Мелодії джазу» Володимира Симоненка [113]. Ця колекція не тільки збагатила репертуар джазових музикантів, але й стала важливим засобом для вивчення та аналізу джазової музики в контексті української культури. В. Симоненко неодноразово підіймав питання про фахову освіту для джазових музикантів [112], і у 1980 році в Україні відкривають спеціальності по підготовці естрадно-джазових музикантів в київському та одеському училищах. В одному з них В. Симоненко читав свої лекції.

У 2000 році Київське державне музичне вище училище ім. Р. М. Глієра набуло статусу першого київського музичного закладу, яке здійснювало джазову вищу освіту. Наразі джазову кафедру очолює виконавець, педагог, автор джазових творів та методичних видань Юхим Марков, який сам закінчив Київське державне музичне вище училище ім. Р. М. Глієра у 1992 році. Викладачам кафедри є відомі майстри джазового мистецтва: А. Долідзе, Н. Лебедєва, А. Донцова.

Ще одним осередком джазової освіти в Києві є Школа джазового та естрадного мистецтва, яка була заснована у 2001 році та очолюється визнаним українським джазменом і музикознавцем Петром Полтарєвим. П. Полтарєв – відомий український джазмен, джазовий критик, член президії Всеукраїнської джазової асоціації, член редакційної колегії журналу «Джаз» та автор багатьох робіт з джазового музикознавства. В рамках цієї освітньої установи існує вокальне відділення, яке спеціалізується на джазовому та естрадному вокалі, а також надає можливість вивчення джазового сольфеджіо та мистецтва імпровізації. З 2006 по 2018 рік видавався ілюстрований журнал «Джаз»,

ініційований Валерієм Титаренком, який відображав події і досягнення у світі джазу.

Серед видатних викладачів цієї освітньої установи можна відзначити Крістіну Марті, Лауру Марті, Наталію Лебедеву та Олену Супрун, які привносять багатий досвід та професіоналізм у підготовку майбутніх джазових музикантів та вокалістів. Школа джазового та естрадного мистецтва є членом міжнародної асоціації International Association of Schools of Jazz. Школа джазового та естрадного мистецтва є важливим центром, який сприяє розвитку та популяризації джазової культури в Україні.

Також на базі Києво-Могилянської академії протягом певного часу викладацьку та лекційну діяльність здійснював Олексій Коган. Його лекційна програма «Слухаємо музику разом» входила у навчальний план Києво-Могилянської бізнес-школи.

Згадуючи дитячу мистецьку освіту в Києві, слід відзначити наявність джазових відділів у дитячих школах мистецтв, зокрема Київської дитячої школи мистецтв № 2 ім. М. Вериківського та ДМШ №4 ім. Д. Шостаковича. У цих освітніх закладах здійснюється навчання за різними напрямками, включаючи джазовий вокал, імпровізацію та композицію.

Паралельно з державними навчальними закладами у Києві діють приватні центри підготовки джазових вокалістів, які розширюють можливості для навчання та розвитку молодих музикантів. Серед них варто відзначити такі заклади як «Школа блюзу і джазу», «Rock School», «Драйв», «Київська школа вокалу», арт-студія «Chunga land», «Maestro music school», академія «Nota Bene» та ін.

Це розмаїття освітніх закладів і викладацьких кадрів сприяє розквіту джазової культури в Києві та створює унікальні можливості для молодих музикантів розвивати свій талант і досягати професійного рівня у цьому важливому музичному жанрі.

Отже, варто засвідчити про активний розвиток освітнього та соціально-культурного джазового мистецтва. Проте також необхідно вказати й деякі

негативні тенденції, врахувавши які в майбутньому можна було б уникнути гальмування в розвитку джазового мистецтва. Їх систематизовано у статті І. Закуса та Г. Постой «Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики». Дослідники до них відносять обмеженість спілкування з музикантами з інших країн; джазова та рок-культури ще не стали повністю інтегрованими в загальну культуру України, оскільки відсутні державні програми для їх розвитку та недостатнє фінансування цієї сфери; радіо та телебачення не проявляють належного інтересу до підтримки українських джазових, рок та класичних музикантів, а тематичні програми з таким жанром майже відсутні в ефірі, за винятком державних каналів; фестивалі, такі як «Jazz in Kyiv», «ДоДж» та ін., хоча є цінними культурними заходами, мають обмежені бюджети, що обмежує участь в них провідних музикантів. Великі фестивалі можуть привезти зірок першого ешелону, але це призводить до занепаду творчості українських музикантів, які також заслуговують на підтримку [45, с. 566–567]. І хоча ця стаття написана сім років тому, за цей час мало що змінилося, а, отже, ці позиції є актуальними.

Попри негативні тенденції, дослідники відзначають певні можливості для змін у становищі української музичної культури, передусім розширення міжнародного спілкування музикантів стає можливим завдяки розвитку інтернет-технологій, що дозволяють здійснювати співпрацю та обмін музичними ідеями онлайн. Для забезпечення інтеграції джазової, рок та класичної музики у загальну культуру України потрібні державні підтримки, спрямовані на розвиток цих напрямків культури, а також стимулювання інтересу молодого покоління до вивчення та виконання джазу. Важливо підтримувати і просувати українських музикантів на національних медіа-платформах, збільшуючи кількість тематичних програм та залучаючи слухачів до української музичної творчості, залучати інвестиції та спонсорську підтримку для розвитку музичних фестивалів, що дозволить повернути велику кількість талановитих музикантів та сприяти розвитку української музичної індустрії. Передові українські музиканти можуть об'єднуватись в

асоціації, щоб сприяти розвитку джазового мистецтва, захищати свої права та виступати з ініціативами щодо підтримки музичної сцени в Україні. Всі ці кроки можуть сприяти поліпшенню становища української музичної культури та освіти, підтримці та розвитку талановитих музикантів у їх творчості.

Отже, основні тенденції розвитку сучасного джазового мистецтва спричинили формування традицій, які визначаються різними формами побутування джазу в Україні.

1. Публічні форми, до яких належать: концертна діяльність, тобто виступи з джазовими концертами колективів й окремих вітчизняних і зарубіжних виконавців; організація циклів філармонійних концертів («Джазовий абонемент»); джазові фестивалі; джазові проєкти, як самостійні («Джаз-коло»), так і в рамках окремого фестивалю; традиційні фестивальні джем-сейшени; майстер-класи; конкурси, масові мистецькі заходи та акції міжнародного співробітництва тощо.

2. Інформаційні форми, до яких насамперед відносимо: джазові медіа (передачі «Радіо-джаз», «Джаз до дванадцятої», «Година меломана», «35 хвилин джазу» та ін.); музичні видання (нотна джазова література, журнали, окремі публікації в періодичних виданнях тощо); тематичні телепрограми; лекції-концерти, присвячені джазовій музиці; інтернет-ресурси (сайти, присвячені джазу, джазова фонотека і відеотека, електронне видання журналу «Jazz-квадрат» тощо).

3. Організаційні форми: громадські організації (Громадська експертна рада з питань джазової музики при Міністерстві культури України, «Мистецька ліга», благодійний фонд сприяння розвитку мистецтва та ін.); державні інституції (Експертна рада при Міністерстві культури України, Закон України про культуру та ін.); мистецькі агенції («Jazz In Kiev», «Театр джазу»); продюсерські центри; компанії («Music Evolution Company», «Музична біржа» та ін.).

4. Просвітницько-пропагандистські форми, до яких належать: джаз-клуби; культурно-мистецькі центри; центри сучасного мистецтва (київський

ЦСМ «Мистецький коридор»); розважальні заклади (арт- і джаз-ресторани та кафе, готельно-ресторанні комплекси, різні музичні клуби, нічні клуби і т. ін.); «вуличний джаз».

5. Освітнянські форми: державні навчальні заклади різного рівня, що задовольняють потреби держави у формуванні професійної естрадно-джазової освіти, створення естрадно-джазових відділень у ДМШ та музичних коледжах, впровадження в навчальний процес профільних факультативів, відкриття в музичних вишах спеціальних відділів і кафедр естрадно-джазової підготовки, приватні навчальні заклади естрадно-джазового мистецтва.

Зауважимо, що попри домінування окремих функцій, усі форми побутування джазу в Україні мають просвітницький характер. Це зумовлено насамперед поширенням інформації про джаз і створенням його позитивного іміджу шляхом залучення людей до пасивної чи активної діяльності. Зокрема, джазовий фестиваль – це й арена для публічного виступу, і школа майстерності, і школа навчання молодих джазменів, й обмін інформацією та мистецькими здобутками, і перевірка на практиці мистецьких новацій, і засіб спілкування багатьох людей за інтересами, і реклама та пропаганда конкретних територій або громад тощо. В контексті розвитку українського джазу Київ як столиця посідає чільне місце, де зосереджено вагомий творчий, освітній та науковий потенціал, який формує стратегії розвитку джазового мистецтва в Україні.

Висновки до розділу 2

Джазове мистецтво, що розпочало свою історію на початку ХХ століття, пройшло довгий шлях еволюції, який ознаменований значними музичними здобутками та появою нових стилів. В історії джазу особливе місце посідає жіночий вокал, що зіграв важливу роль у трансформації джазової музики. Розмаїття відтінків жіночого голосу завдяки глибокому й емоційно насиченому звучанню створювало особливий зв'язок між виконавицями та слухачами. Серед видатних джазових вокалісток, які стали обличчям джазу –

Елла Фітджеральд, Біллі Холідей, Бессі Сміт, Етта Джеймс, Сара Воен, Ніна Сімон, Даяна Кролл, Есмеральда Сполдінг і Сесіл МакЛорін Сальвант. Джазові вокалістки відігравали важливу роль у висвітленні соціальних проблем через текст пісень, трактуючи музику не лише як розважальний звуковий фон, а й інструмент передачі змісту пісень. На початку 1950–1960-х років жіночий джазовий вокал зазнав впливу рок-н-ролу і поп-музики, що призвело до створення нових стилів. Сьогодні джазові вокалістки є обличчям джазу, які формують його актуальні музичні та змістовні тренди.

Однією з найголовніших характеристик сучасного світового джазового процесу є наявність великої кількості джазових шкіл, що сформувались у різних регіонах світу. Європейський джаз розпочинає свою історію у 1920-х роках, однак початок формування європейських джазових шкіл припадає на 1960–1970-ті роки. Саме в цей час джазова музика в Європі набуває оригінальних рис.

В Німеччині нацистський режим не мав чіткої позиції щодо джазу, ставлення до нього коливалося від ідеологічних заборон до терпимості і навіть економічної підтримки залежно від внутрішніх потреб і змін у зовнішній політиці. У Франції у 1930-ті роки джаз набуває неабиякої популярності, він стає символом боротьби з колоніалізмом, зокрема у творчості співачки Жозефіни Бейкер, гітариста Жанго Рейнхардта, скрипаля й піаніста Стефана Грапеллі. У повоєнні роки французький джаз поєднувався з різними стилями на напрямки – у середині ХХ століття з шансоном, танго та боса-новою, сьогодні – з електронікою, фолком та роком.

Історія польського джазу розпочинається у 1920–1930-х роках, Найяскравішими виконавцями джазовими виконавцями того періоду є саксофоніст Ервін Вохеллер і трубач Едді Рознер. У повоєнні роки джаз в Польщі були під контролем окупаційної влади СРСР, а тому джаз розвивався як «катакомбовий». Ізольованість польського джазу в цей період мала негітивні наслідки, однак дозволило сформувати власний стиль звучання, заснований на взаємодії традиційних джазових прийомів з польським

фольклором та з академічною авангардною музикою. У 1990-х роках в польському джазі з'являється нова експериментальна течія – ясс, що поєднувала імпровізаційність джазу з фолком, панк-роком і техно.

Розглядаючи розвиток джазу в контексті глобалізаційних процесів, слід визнати, що в останні десятиліття джаз активно розвивається в країнах Азії, створюючи оригінальні його різновиди. Джаз сьогодні є невід'ємною складовою музичного пейзажу Туреччини, віддзеркалюючи творчий дух турецьких музикантів, їх безперервний пошук нових музичних шляхів. Розвиток джазу в Азербайджані збагатив азербайджанську музичну традицію, створивши унікальний стиль – джаз-мугам. Японський джаз є відображенням музичного образу країни, поєднуючи елементи джазу з традиційною музикою. Розмаїття стилів та напрямків японського джазу відображає культурне багатство країни. Сьогодні орієнтальна лінія джазу посіла важливе місце у світовому музичному просторі, вона формує оригінальний саунд джазового мистецтва XXI століття.

Український джаз формувався в контексті європейської джазової традиції. Його історичний шлях є подібним до багатьох європейських країн, але має свої відмінності. Важливу роль у розвитку джазового мистецтва відіграють фестивальний рух та мистецька освіта.

Джазовий фестивальний рух у Києві розпочав свою історію у 1967 році фестивалем «Джаз-сейшн». На межі 1980–1990-х років в Києві відбулися фестивалі «Голосієво-88», «Дніпрогастроль», Осінній джазовий марафон, «Нова територія» та «Метаморфози джазу». В останні роки в культурному житті Києва важливу роль відіграють «Kyiv Jazz Fest», «Jazz in Kiev», «Єдність», а також фестиваль академічної музики «Київ Музик Фест» з обов'язковою джазовою програмою.

Вагому роль в розвитку українського джазу відіграє музична освіта, яка почала імплементувати джаз в свою структуру в останній третині минулого століття. Першим закладом, де здобувачі могли отримати професійну джазову освіту, стало Київське державне музичне училище ім. Р. М. Глієра. Сьогодні

джазову освіту в Києві можна отримати у Школі джазового та естрадного мистецтв, джазових відділеннях Київської дитячої школи мистецтв № 2 ім. М. Вериківського та Дитячої музичної школи № 4 ім. Д. Шостаковича, приватних освітніх закладах.

Освітні ініціативи українських джазменів, діяльність міжнародних джазових фестивалів, радіопередачі та активізація музично-джазового видавництва мають важливе значення для розвитку джазового мистецтва. Організаційні заходи, що включають співпрацю громадських організацій, державних структур та мистецьких агентів, сприяють розвитку джазової музики в Україні, її популяризації в українському суспільстві та інтеграції в міжнародний мистецький простір.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИЄВА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

3.1. Джазові стандарти, естрадні композиції та пісенний фольклор в інтерпретації київських джазових вокалісток

Формування вокальної джазової школи Києва як провідної в культурному просторі України йшло через експериментальні пошуки в аранжуванні, у композиційних прийомах та, звичайно, у вокалі. Із падінням «залізної завіси» українська джазова культура збагатилася завдяки збільшенню джерел інформації, і саме це надихнуло композиторів, інструменталістів та виконавців, які сказали нове слово в джазово-естрадному виконавстві. Розглянемо творчість провідних джазових виконавиць Києва, які зробили важливий внесок у розвиток українського джазу.

Наталія Гура (нар. 10 лютого 1956 року в м. Сталіно, нині Донецьк) – джазова співачка із неймовірно потужним голосом, що має багату обертонову природу та широкий діапазон. Її сміливі інтерпретації відомих джазових стандартів вражають не тільки українських слухачів, а й слухачів Європи та Америки. Наталія Гура – співачка-новаторка, викладачка та мисткиня, під керівництвом якої було інтерпретовано близько 400 джазових стандартів. Один із головних аспектів, який робить її унікальною – це її оригінальний джазовий стиль, який повною мірою розкриває її як співачку. Тембр голосу Наталії є неповторним, номінативною його можна віднести до лірико-драматичного сопрано, однак у зрілому віці у її діапазоні з'явилися ноти у середині малої октави, а тому можна сказати, що вона стала ліричним мецо-сопрано. Це обумовлено тим, що співацький голос у жінок розвивається до 33-35-ти років і у зрілому віці стає сталим та тембрально визначеним. У молодості співачка навчалася на хоровому відділі, і початкова вокальна база в неї була академічна: у її співі відчувався вплив таких академічних співачок, як: Соломія

Крушельницька, Євгенія Мірошніченко, Єлизавета Шварцкопф, Монсеррат Кабальє та ін., проте пізніше Наталія переорієнтувалася на джаз, і на неї мали вплив джазові виконавиці США та Європи – Аструд Жилберту, Елла Фіцджеральд, Бессі Сміт, Доріс Дей, Ніна Сімон та ін. Тому можна сміливо сказати, що у зрілому віці Н. Гура використовувала методичні концепції двох шкіл – академічної та сучасної естрадно-джазової.

Розглянемо декілька творів із репертуару Наталії Гури і стисло окреслимо її вокальний стиль та манеру звуковидобування. Першою буде розглянуто знамениту композицію, яка посіла одне із провідних місць у джазовій культурі світу – знаменита колискова Клари із опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс», яка має назву «*Summer Time*». Нагадаємо, що мелодія знаменитої колискової має українське коріння – пісня «Ой ходить сон коло вікон» стала джерелом натхнення для великого американського композитора. З моменту її першого виконання ця мелодія є справжнім хітом і стала бажаною серед вокалістів світу, тому відомо дуже багато варіантів трактування твору – як вокальних, так й інструментальних. Вперше її було виконано неперевершеною Біллі Холідей, а потім переспівали та переграли великі музиканти – Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Дженіс Джоуплін та ін. Ця колискова перетнула музичні кордони і знайшла своє місце у серцях людей з усього світу.

У трактуванні Наталії Гури ми відразу чуємо дуже щільну вокальну манеру, що нагадує тванг і звучання медіуму, яким зазвичай користуються оперні сопрано. Для аналізу візьмемо версію Елли Фіцджеральд і порівняємо її з редакцією твору від Наталії Гури. Версія Фіцджеральд має помірний темп і музичний супровід, що несе в собі функцію підтримки. Перший куплет заспівано Еллою Фіцджеральд у низькій теситурі манерою, що близька до вокального софту із превалюванням грудного регістру. У другому куплеті голос Фіцджеральд йде вгору із октавним розмахом, тим самим підводячи нас до кульмінації, яку співачка виконує мікстом із домішками вокального софту і подекуди реттлу. Також у колисковій Елли Фіцджеральд використовує

варіативний розвиток мелодії у другому куплеті. У коді вона йде у низький регістр, який співає з поєднанням вокального софту та субтону. Отже, у знаменитій колисковій Елла Фіцджеральд використовує вокальний софт, реттл та мікс із домішками субтону.

Розглянемо версію Наталії Гури. Перша частина композиції нагадує спів знаменитої Елли Фіцджеральд – голос української співачки звучить м'яко, пластично, ніжно та світло. Однак у другому куплеті характер та настрої твору змінюються, і голос Гури переходить на реттл, чим підвищує градус вокальної напруги і надає пісні драматичного забарвлення. Вокальний прийом реттл, використаний співачкою у середній теситурі, є вкрай важким технічно, бо несе в собі велике навантаження на голосові складки, проте Наталія Гура справляється із ним напрочуд легко – надалі мелодія стрімко злітає вгору і на розщепленні виходить на найвищу точку. Загальну кульмінацію твору вона співає із значною домішкою грудного регістру, і це впевнено можна назвати белтингом із елементами скріму. Особливо унікальним є вокаліз-скет із великою кількістю мордентів, дьорті-тонів та переходом у свистковий регістр, які змінюються дуже швидко. Такий підхід говорить про високу вокальну майстерність співачки і широкий діапазон її голосу. Колискова Клари у виконанні Наталії Гури є більш різнобарвною у плані вокального трактування і тому є дуже цікавою та конструктивною як в учбовій, так і в концертній практиці. Такий підхід став можливим завдяки оновленню джазового мистецтва через звернення до європейської традиції джазу, де є більш потужною академічна лінія з її стильовим розмаїттям.

Наступною композицією є не менш знаменита пісня «*Night in Tunisia*», створена Д. Гіллеспі, що свого часу стала проривом у світі джазу. Кожна кавер-версія цього твору, незалежно від виконавця, стає унікальною, персоніфікованою, пронизаною особистим характером та стилем. Кожен виконавець, починаючи від Сари Воен до Мері Лу Вільямс, від Арта Блейкі до Фетса Наварро, додає свою частинку магії у сяйво ночі Тунісу. Ця вишукана мелодія вийшла із-під пера американського трубача Діззі Гіллеспі, коли той

грав у команді Бенні Картера у 1940-х роках. Згодом твір отримав статус джазового стандарту та став знаменитим під назвою «A Night in Tunisia» («Сяйво Ночі Тунісу»). Порівняємо версію Елли Фіцджеральд, що є еталоном для вокалістів усього світу, з інтерпретацією Наталії Гури. У виконанні діви джазу Елли Фіцджеральд темп композиції – середній, акомпанемент виконує функцію підтримки і тільки в інструментальних епізодах несе самостійне тематичне навантаження. Дану композицію Елла Фіцджеральд заспівала м'якою звуковою атакою, використовуючи при цьому тванг із високим ступенем назалізації, бендінг та локально мікст (там, де мелодія має висхідний рух). Також в імпровізаційному вокалізі співачка використовує орнаментику (групето, мордент).

У своєму виконанні Наталія Гура дотримувалась форми твору версії Елли Фіцджеральд і повністю зберегла автентичність композиції, починаючи від форми та закінчуючи джазовою імпровізацією і складом інструментів у бенді. Цю композицію вона вперше виконала на своєму сольному концерті «Мій джаз» і свій виступ присвятила кафедрі естрадного вокалу, в якій на той час працювала. В даному творі Наталія Гура відійшла від манери співу Фіцджеральд, узявши за основу більш соковите, тембрально забарвлене саундування. В імпровізації твору лунає характерний для неї прийом реттл, що надає композиції динамічного напруження, далі співачка переходить на тванг, який формує у нижніх відділах носоглотки, де він стає ніби горловим, проте не придушеним за рахунок легкої подачі повітря. Протягом усього твору у вокалі Наталії Гури прослідковується м'яка звукова атака, що іноді міняється на тверду із елементами белтингу, що є повним антиподом манері виконання Елли Фіцджеральд, а вокал Наталії Гури більше нагадує тут низький та хрипкий голос Біллі Холідей. Тому можемо сказати, що Наталія Гура цілком змінила вокальну концепцію, при цьому зберігши форму твору, якби відаючи дань стильовим особливостям епохи джазового вокалу Елли Фіцджеральд в американській традиції джазу.

Всесвітньовідомий спірічуелс, що став джазовим стандартом «*Sometimes I Feel Like Motherless Child*» у свій час був переспіваний відомими співаками, такими як: Одетта Холмс, Елла Фіцджеральд, Біллі Холідей, Наталі Коул, Джазіза та ін. За жанром це балада, яка в більшості переспіваних версій зберегла початкову куплетну форму. Порівняємо версію Одетти Холмс – афроамериканської співачки, активістки у боротьбі за права людей, всесвітню славу якій приніс фільм «Євангеліє від Матфея», де виконаний нею спірічуелс зробив її голос впізнаваний по всьому світу, та Наталії Гури. Версія Одетти Холмс була виконана у 1963 році. Цікавим моментом є те, що вона акомпанує собі протягом твору на бас-гітарі, яка імітує звук віолончелі, цим самим створюючи автентичну атмосферу під час виконання твору. Роль акомпанементу виконує й мішаний хор, що утворює ефект ремінісцентного повернення у минуле, коли афроамериканці співали англіканські гімни.

Розглянемо вокальні прийоми, що використовує Одетта Холмс. Спершу хочеться відмітити винятково низький голос співачки – контральто, що є рідкістю серед жінок, а також при цьому гіперрухливу гортань співачки, дає їй можливість із легкістю співати висхідні вокальні пасажі. Твір виконано із використанням щільної грудної манери, наближеною до афроамериканського фольк-вокалу: відкритий гортанний звук із твангом помірної назалізації та використання бендингу, що створює ефект драматичності у пісні. Проте при прослуховуванні твору було підмічено, що регістрова різниця нівелюється Одеттою Холмс так, як це роблять академічні співаки.

Свою версію Наталія Гура запропонувала у 1990-х роках. Треба відразу відмітити стильову схожість у інструментовці твору: для досягнення ефекту самотності та приреченості Одеттою було використано гітару, яка імітувала віолончель, а у Гури ми бачимо соло фортепіано та голосу, що створює подібний ефект. Тональність було збережено, а форма зазнала змін – тепер це два куплети, де партія фортепіано дублює основну мелодичну лінію. Перший куплет по манері співпадає з інтерпретацією Одетти Холмс, проте через різницю у тембрах голосу Наталія звучить світліше та більш відкрито. У

першому куплеті співачкою було використано вокальний софт, тванг, субтон та елементи штробасу (в моменти, коли вона формувала звук у низькій теситурі). У другому куплеті голос Наталії Гури піднімається на октаву вгору, і тут вже використано бендинг (у той самий спосіб, що й Одетта Холмс) та елементи шауту на кульмінаційні високих нотах. Також в обох виконаннях співпало те, що другий куплет Наталія Гура заспівала медіумом, що характерно для оперних співачок (нагадаємо, що її базова вокальна освіта – академічна). У кульмінації співачка виходить на високу ноту, яку заспівано мікстом із превалюванням головного регістру, і на цій кульмінаційній ноті зроблено розщеплення, що максимально драматизує даний твір. Порівнявши дві версії, можемо побачити, що у версії Наталії Гури було збільшено загальний діапазон композиції та розширено спектр вокальних прийомів, що робить цю версію не менш унікальною і ставить трактування Наталії Гури у ряд із шедеврами світового значення.

Наступні композиціями написані сучасним український композитором Кирилом Вадимовичем Стеценком – онуком відомого композитора Кирила Григоровича Стеценка, учасником першого українського рок-гурту під назвою «Еней». Творчість Кирила Стеценка відзначена не тільки нагородами та визнанням, але й великим шануванням серед шанувальників його таланту.

Розглянемо пісні, написані у жанрі ліричної балади. *«Віє вітер з поля»* – справжній скарб української сучасної пісенної культури. Ніжний і емоційний вірш до музики цієї композиції створений видатним українським поетом Василем Довжиком. У вірші автор оспівав неповторну красу природи – вітер, тополі, калину, і все це стає символами почуттів і різноманітних емоцій, які зливаються з коханням до улюбленої людини. Тополі та шелест їх листя передають легкість і ніжність почуттів, а калина як яскравий символ українського народу уособлює силу та невгамовну пристрасть. Пісня, написана у 1975 році, стала справжнім відкриттям для слухачів, даруючи їм щирі емоції. Звучання балади в стилі фолк-рок збільшило популярність твору, а його незвичайна гармонія надовго запам'яталася слухачам. Тривалість

композиції – понад дев'ять хвилин – була рекордною на той час, але вона лише підсилювала магію та емоційну силу пісні. Унікальність твору визначалася його наскрізною формою, де довгий вступ змушував глибше занурюватися в її атмосферу.

Завдяки неймовірному вокалу Наталії Гури твір здобув чільне місце серед найкращих балад у стилі соул. Виконавиця майстерно вибудувала вокальну лінію, вдало поєднавши тванг, белтинг та мікст, при цьому зберігаючи м'якість та однорідність звучання. У кульмінаційних моментах пісні її голос переходив у белтинг, надаючи композиції драматичного надриву і додаткової емоційної насиченості.

Розглянемо більш детально спектр прийомів, використаних Наталією Гурою у цьому творі. Перший куплет було заспівано ідеальною сумішшю міксту, субтону та подекуди вібрато, що надало схожості з тембром Еллі Фіцджеральд. У приспіві виконавиця використовує відкриту манеру, схожу на белтинг, але має академічну природу (співачка анкерувала звук при видиху; також на академічність вказує положення гортані під час фонації), її голос на високих нотах нагадує тембр знаменитої співачки Чаки Хан, що відрізнялася дуже яскравим високим голосом. Другий куплет і приспів повертають нас у попередню спектрограму палітри вокальних прийомів. У імпровізації Наталія Гура використовує йодль, бендинг та в кульмінації белтинг. Далі йде динамізований куплет, що виконується сумішшю белтингу та твангу, також на високих нотах нею використовується реттл, що додає кульмінації особливої виразності. Тут її тембр нагадує голос знаменитої сесійної вокалістки Клер Торі відомої групи «Pink Floyd», а експериментальне аранжування нагадує композиції цієї групи («The Wall», «The Dark Side of The Moon»). Світові шедеври пісенної спадщини отримали нового гідного суперника – пісню «Віє вітер з поля». Вона не мала аналогів в українській культурі на той час і, безсумнівно, посідає почесне місце поруч із визнаними музичними шедеврами. У виконанні Наталії Гури ця пісня стала символом сили та

прекрасного українського голосу, що дуже яскраво відображає еволюцію вокально-джазової фонації.

Пісня Кирила Стеценка на вірші Дмитра Павличка «*Моя душа*» – лірична рок-балада, що відзначається своєю неповторністю та емоційним навантаженням. Композиція була записана у 1980 році в приміщенні Дому музики під керівництвом автора. Форма твору є куплетною, однак містить елементи наскрізного розвитку, що викликає бажання у слухача глибше зануритися в її музичну атмосферу. Вокальна партія написана для центрального естрадного сопрано і відзначається своєю технічною складністю, оскільки вона базується на перехідних нотах, вимагаючи від виконавця повного контролю над диханням та бездоганної техніки.

Розглянемо вокальні прийоми, що використовує Наталія Гура у творі. Перший куплет заспівано переддихальною атакою із мікстовим превалюванням. Добре контрольована анкерівка говорить про наявність академічної бази (мається на увазі те, що співачка контролює не тільки процес вдиху, а й видиху), а у приспіві вона використовує белтинг, що добре визвучено у грудному регістрі. При цьому атака звуку залишається м'якою, а тому напруження в звуці ми не відчуваємо. У верхніх нотах Наталія Гура вправно використовує техніку твангу, що допомагає полегшити звучання та легко досягати високих нот. У другому куплеті виконавиця використовує вокальний софт та щільне грудне саундування, а на приспіві знову лунає белтинг. Проте на цей раз співачка використовує реттл на високих нотах, надаючи вокальній партії різнобарвності та різноплановості. Кода твору нагадує джем-сейшн, і Наталія Гура співає елементи мелодії із куплету, варіюючи її орнаментикою й мелізмами. Також у самому кінці твору Гура додає драйву у вокал, і ми можемо порівняти її голос із голосом Арети Франклін.

Таким чином, «Моя душа» – музичний твір, що поєднує у собі енергію року, ніжність балади та різноманітність вокальних технік. Виконання твору Наталією Гурою залишає глибокий слід в серцях слухачів, даруючи їм

справжню музичну насолоду та емоційне звучання, яке перебуває у серці кожної ноти. Її талант та вміння передати почуття роблять цю пісню однією з найвизначніших творчих досягнень української музичної спадщини, що залишається незабутньою для кожного, хто має щастя почути її.

На основі розглянутих джазових стандартів та авторських творів можемо зробити такі висновки. Від природи Наталія Гура має дуже рідкісний голос, що еволюціонував і розвивався під впливом багатьох академічних та джазових співачок, серед яких Монсеррат Кабальє, Мірелла Френі, Єлизавета Шварцкопф, Арета Франклін, Ніна Сімон, Аніта Бейкер, Біллі Холідей, Одетта Холмс та ін. Наталія Гура часто використовує елементи орнаментики та мелізматики, добре анкерує звук. У своїх інтерпретаціях вона використовує такі вокальні прийоми – реттл, тванг, що формується у горлі та має середній ступінь назалізації, легкий драйв, який формується на основі белтингу, шаут, драйв (частково у кульмінаціях), переддихальна атака (використовує на початку пісень); субтон.

Інтерпретації Наталією Гурою джазових стандартів та ліричних балад засвідчили, що вона як представниця українського джазу значною мірою орієнтується на європейські джазові традиції, при цьому вона не відмовляється від здобутків американських вокалістів, але сприймає їх крізь призму європейського досвіду. Європейські лінія у творчості Наталії Гури представлена академізованим джазом, який близький до академічної музики, більшим розмаїттям вокальних прийомів у кожній композиції, звертанням до національної пісенної традиції. Наталія Гура – виняткова співачка, що завжди прагнула розвивати свої вміння та розширювати музичні горизонти. Її унікальний голос та майстерність у виконанні джазу та блюзу здобули велику популярність в Україні та поза її межами.

Наталія Овсяннікова – виконавиця, що справедливо може вважатися іконою джазу із неймовірно широким вокальним діапазоном і репертуаром, до якого входять різножанрові твори, починаючи від оперних арій та закінчуючи джазовими стандартами. Вона написала велику кількість джазових вокалізів,

вправ для розвитку голосу, є авторкою і дослідницею багатьох явищ української естради та джазу.

Заслужена діячка мистецтв України Наталія Овсяннікова народилася 28 лютого 1964 року в місті Херсоні. Тембр її голосу формувався під впливом багатьох вокальних шкіл та виконавців. Співачка закінчила Херсонське музичне училище і спочатку опановувала вокальне мистецтво оперного співу. На ранньому етапі її вокал зазнав впливу від багатьох оперних виконавців того часу, а саме Марії Каллас, Діни Дурбін, Мірелли Френі та ін. Проте згодом її серце назавжди заповнив джаз, і голос співачки набув тембрових ознак, що притаманні саме афроамериканській джазовій школі (Бессі Сміт, Шерлі Горн, Дакота Стетон, Кармен Макрей, Елла Фіцджеральд та ін.).

Тембр голосу Наталії Овсяннікової номінально можна віднести до драматичного сопрано, проте доволі умовно, оскільки нижній регістр співачки захоплює ноту ре-бемоль малої октави, що відповідає голосовому діапазону контральто (цей тип голосу мають Ніна Хаген, Даяна Кролл, Ніна Сімон, Кассандра Вілсон, Сезарія Евора), а верхній регістр виходить за рамки середини третьої октави, а в деяких творах можна почути її свистковий регістр (фа/соль третьої октави), що дорівнює теситурі колоратурного сопрано. Тому сміливо можна визначити її голос як спінто, коли у вокаліста є ознаки двох типів голосів, наприклад, лірико-драматичне сопрано, баритональний тенор, бас-баритон тощо. Розберемо палітру вокальних прийомів, що використовуються співачкою при інтерпретації відомих композицій.

Композиція «*My Funny Valentine*» Річарда Роджерса та Лоренца Харта увійшла у світову колекцію ліричних балад і є в репертуарі кожного джазового вокаліста. Вперше ця пісня прозвучала у відомому мюзиклі «*Babes in Arms*» у 1937 році, її першою виконавицею була Мітці Грін, що набула популярності через свій сильний голос у 1920–1930-х роках, і з того часу її переспівало безліч виконавців таких, як: Френк Сінатра, Стінг, Елла Фіцджеральд, Барбра Стрейзанд, Еліс Фрідхем, Ейден Елфорт та ін.

Розглянемо версію цієї відомої пісні у виконанні Сари Воен – відомої джазової співачки, володарки контральто. Сара Воен заспівала її у дуже повільному темпі і зберегла класичний принцип побудови форми джазового стандарту: спочатку експозиція теми, а потім її варіювання. Жанр пісні – лірична балада, її форма – куплетна з елементами наскрізного розвитку. Перейдемо до розгляду вокальних прийомів, які використала Сара Воен у своїй версії твору. Перший куплет вона співає у низькій теситурі дуже щільною звуковою атакою, наближеною до вокального софту із домішками субтонового саундування. Дуже оригінальним є її вібрато – подекуди вона «качає» голос так, ніби співає трелі, проте звук дещо ширший і більш насичений. У другому куплеті починається імпровізація, де Сара Воен розширює амбітус мелодії майже до двох октав і використовує мікст та дьорті-тони. Особливу увагу привертає гортань співачки – вона розширена і дуже опущена, ніби вона співає академічним типом вокалу. У коді лунають ноти другої октави, що заспівані дуже щільно, майже тванговою манерою із елементами бендингу та легкого портаменто, що роблять її голос схожим на музичний інструмент.

У версії, яку виконала Наталія Овсяннікова, обрано тональність b-moll, що надає твору темного забарвлення. Більшість версій було заспівано переддихальною атакою, із виходом на кульмінацію мікстовим звуком. В інтерпретації Наталії Овсяннікової вже на самому початку вона співає щільним грудним регістром, м'якою атакою, додаючи в свою манеру елементи твангу, що робить її тембр схожим на голос відомої співачки Чаки Хан. Нагадаємо, що Чака Хан є афроамериканкою, і такого ефекту європейцю можна досягнути за умови використання твангу, тобто назалізація при співі повинна бути добре експонована, що даватиме необхідний ефект у звучанні.

Протягом усього першого куплету Наталія Овсяннікова зберігає м'яку атаку із елементами міксту, твангу та помірної назалізації, що наближує її манеру до софт-звучання, далі, як прийнято в традиціях джазового стандарту, співачка починає імпровізацію, яка вражає кількістю складних хроматичних

ходів, стрибків на широкі інтервали. Ближче до кульмінації є цікавий оригінальний хід, при якому її звукова атака змінюється на пристрасний шаут. Цікавим моментом є те, що вона співає цей елемент вокального прийому регістровою сумішшю, у якій превалює головний регістр, але при широкому положенні гортані він звучить наче белтинг. У кульмінації співачкою використовується комбінація із переддихальної атаки та медіуму, що робить вокаліз-імпровізацію схожою на звук альтового саксофону. У кодї твору вона поступово йде у субтон, і тут є ще один цікавий момент, що він достатньо визвучений не у грудний резонатор, а в «маску», тобто головний резонатор, і це говорить про академічну школу співачки у минулому.

На основі аналізу виконання твору можемо зробити висновок, що у вокальному трактуванні знаменитої пісні Наталія Овсяннікова виявилася новаторкою, а тому її версія може посідати чільне місце серед зразків стандарту цієї пісні, а також бути дуже конструктивною для розучування та виконання співаками не тільки в Україні, а й за її межами.

Популярна в 1940-х роках композиція *«Why Don't You Do Right?»*, автором якої є Вілбур «Канзас Джо» Маккой, Наталія Овсяннікова заспівала у своєму неповторному оригінальному стилі. У списку виконавців, що виконували цей шедевр, можна знайти Еллу Фіцджеральд, Джулі Лондон, Джонні Отіса, Мела Торме, Кірі Те Канаву, Ешлі Сімпсон та Шинейд О'Коннор, кожен із яких додав свій особливий відблиск до цієї музичної перлини. Популярну пісню також використали для анімаційного персонажа Джессіки Раббіт, озвученої актрисою Емі Ірвінг, у фільмі 1988 року «Хто підставив кролика Роджера». Її ніжний голос урізноманітнив музичне втілення цієї героїні.

Порівняємо версію Наталії Овсяннікової із оригіналом, що заспівала Пеггі Лі у 1942 році. Форма пісні – куплетна із вступом, імпровізацією та кодою. Як відомо, співачка мала від природи соковитий та низький голос, що по обертоновому наповненню мав схожість із мецо-сопрано, а тому основний діапазон твору – у першій октаві. У першому куплеті Пеггі Лі використовує

вокальний софт, який співає м'якою вокальною атакою, також в її голосі наявний тванг, який робить звук трохи металевим. У другому куплеті співачка використовує також вокальний софт, який бендингує та прикрашає вокальною орнаментикою. У кодї Пеггі Лі використовує елементи реттлу та закінчує пісню виходом на високу ноту з твангом помірної назалізації, яку потім нівелює на *p*, чим ставить логічну крапку у пісні.

У версії Наталії Овсяннікової ми бачимо цікаву вокальну тенденцію із самого початку – спів медіумом відповідно до академічної школи, де експонується чуттєву тему-роздум. Проте буквально відразу співачка розриває звуковий простір різким переходом у шаут, у який вона переходить через такий глісандо, чим додає напруження у звучання твору. Протягом усієї композиції Наталія Овсяннікова використовує дьорті-тони – специфічний тип інтонації в афроамериканській музиці та джазі, що характеризується високою звуковисотною незбалансованістю (лабільністю), широким і частим коливанням амплітудного значення голосу, максимальною динамікою та напруженістю, виділяючись яскраво вираженим екстатичним характером. Своїм походженням дьорті-тони сягають у афроамериканські релігійні обряди. Цей прийом є неодмінною складовою виконання шаут-пісень. Особливо часто він використовується в хот-джазі – як у вокальному, так і в інструментальному, часто сполучаючись з іншими формами виразності (офф-пітч, «блюзові тональності», граул-ефекти, скетч та ін.).

Таким чином із «холодної балади» ця пісня стає композицією у шаут-манері. В кульмінації пісні Наталія Овсяннікова робить розщеплення у голосі, що дуже нагадує реттл і це виводить її у максимально високу теситуру твору. Слід зазначити, що даний прийом треба робити із особливою обережністю через те, що є ризик зірватися, якщо співацька опора не буде працювати належним чином. Однак Наталія Овсяннікова із легкістю робить цей вокальний прийом, чим утримує увагу протягом усього твору. Цю версію твору було створено співачкою для того, щоб показати багатогранність джазу як універсальної мови музикування.

Неможливо оминати і знамениту композицію «Fever», створену Едді Кулі та Отісом Блеквеллом, яка є вокальним «мастхевом» усіх джазових співаків та співачок. Ця часто виконувана мелодія багато разів переосмислювалася, і однією з найвідоміших версій стала та, яка зробила відомою на весь світ джазову співачку Пеггі Лі, яку ми згадали вище. Тому в контексті даної роботи порівнюємо версію Пеггі Лі, яка є еталонною серед усіх інтерпретацій, які було створено за майже 70 років існуванні пісні.

Пеггі Лі заспівала дану композицію у тональності a-moll, проте у другому та третьому куплетах тональність підвищується на півтон (у творі застосовано раптову модуляцію, яка не підготовлена модулюючими акордами), а останній куплет заспівано вже у тональності h-moll. Щодо вокальних прийомів, використаних у творі, то протягом усієї композиції співачка використовує вокальний софт, м'яку вокальну атаку та фальцет (на слові «fever», коли в мелодії хід на малу секунду), також відмічаємо помірну назалізацію у середині композиції. Наприкінці твору співачка скандує у мовленнєвій позиції, проте не виходить за рамки вокального софту, у коді використовує хрипке звучання, що нагадує реттл.

У версії Наталії Овсяннікової чуттєва балада стає дуже яскравою і насиченою мелізматикою. У оригіналі твору тема нескладна і майже всю композицію залишається незмінною, окрім модуляцій у останніх куплетах, однак у трактуванні української співачки вона змінюється уже у першому куплеті. Із самого початку Наталія Овсяннікова співає її щільним грудним звуком, без натяку на субтон, як це було в оригіналі, і це дещо міняє характер композиції і робить її більш насиченою і енергійною. У другому куплеті мелодія твору варіюється, і її співачка виконує вокальним софтом із елементами дьорті-тонів та реттлу, при цьому діапазон мелодії розширюється і виходить за рамки першої октави. У модуляційному куплеті звучить скет-імпровізація, яку співачка виконує, інкрустуючи мелодію мелізматикою, що будучи оздобленою хроматичними півтонами, поступово піднімається до другої октави. Надалі Наталія Овсяннікова розвиває мелодію і додає із кожним

куплетом все більше орнаментики, а реттл у кульмінації особливо розквітчує пісню, надаючи шарм персоніфікованому голосу співачки. Закінчується пісня на високій ноті, яку співачка тримає протягом 6-ти тактів, саундуючи її за інструментальним типом звуковедення *quasi tromba*, що є надзвичайно складним. Проте співачка із легкістю справляється із цим прийомом, показуючи ідеальну анкеровку дихання.

Порівнявши дві версії композиції «*Fever*», можемо побачити, що варіант Наталії Овсяннікової є надзвичайно складним, і це робить його надзвичайно цікавим для подальшого вивчення вокалістами-професіоналами у контексті концертного виконання. Відмітимо, що ускладнення вокальних прийомів та жанрове переосмислення традиційного американського джазу є характерним для європейського джазу ХХІ століття, що засвідчує тяжіння українських джазових виконавців до європейської гілки джазу.

Знаменита пісня «*Lullaby of Birdland*», написана у 1952 році Джоном Ширінгом, має цікаву історію. Спочатку вона була написана як п'єса для фортепіано, але була переведена у вокальний формат у 1954 році Сарою Воен. Пізніше її переспівали Пеггі Лі, Елла Фіцджеральд, згодом Наталі Коул, Арета Франклін та інші джазові виконавиці. Порівняємо версію Елли Фіцджеральд 1954 року з інтерпретацією Наталії Овсяннікової.

Форма твору – куплетна із вступом та кодою. Роль супроводу зводиться до підтримки співака, аде відзначимо, що в акомпанементі використано принцип свінгування, де прискорена четверта доля немов підтягується до першої та створює ефект «покачування». У виконанні Елли Фіцджеральд відчувається спів з «відтягуванням», і цей прийом, який створює враження легкої поліритмії між лінією вокалу та акомпанементом, дуже часто використовується джазовими музикантами. У першому куплеті Елла Фіцджеральд використовує вокальний софт із ідеальною анкеровкою, також звучить характерне для неї саундування: через легкий тиск на гортань створюється своєрідний горловий звук, що нагадує суміш твангу та белтингу. У приспіві лунає м'яка атака та мікст, що виконанні із максимальним

нівелюванням між регістрами. У другому куплеті до вокального софту додається реттл і подекуди легке розщеплення, що підвищує напругу і приводить до кульмінації у третьому куплеті, де співачка видозмінює куплет, використовуючи принцип варіювання мелодії. Завдяки цьому діапазон твору розширюється до децими. Елла Фіцджеральд використовує характерний джазовий гроул, коли розщеплення досягається за допомогою хибних голосових складок (цей прийом не треба не плутати із гроулом, що використовують рок вокалісти). Також Елла Фіцджеральд вдало комбінує мікст із твангом, що дуже нагадує медіум у академічному вокалі. У заключних нотах коди вона співає мікстом на м'якій атаці, а потім переходить на субтонове саундування, яке виконує переддихальною вокальною атакою.

У трактуванні форми пісні «Lullaby of Birdland» Наталія Овсяннікова відійшла від будови Елли Фіцджеральд, її варіант виглядає як куплетна форма із наскрізним розвитком та динамізованим заключним куплетом-кодою. Також у середині пісні вона співає скет-імпровізацію, у якій поєднала дві вокальні школи – академічну та джазову. Розглянемо ці моменти детальніше. Перший куплет та приспів Наталія Овсяннікова заспівала м'якою вокальною атакою із елементами помірно назалізованого твангу, ніби імітуючи манеру афроамериканських співаків. Далі у приспіві звучать елементи шауту та реттлу, що відкориговані між собою дуже щільним потоком добре анкерованого повітря та середнім положенням гортані, подібно до того, як це зробили б академічні вокалісти. Далі лунає імпровізація, співачка розширює діапазон, який сягає близько двох октав. Тут використано наступні вокальні прийоми: шаут, джазовий гроул, високий варіант реттлу (на розспівах у високій теситурі), також використані суміш міксту та твангу помірної назалізації; високі ноти було заспівано медіумом із анкеровкою у нижній відділ гортані. У коді Наталія Овсяннікова використовує шаут, при цьому її вокальна атака залишається м'якою.

Порівнявши обидві версії можна сказати, що Наталія Овсяннікова повністю відійшла від форми та вокальних прийомів оригіналу і створила

свою унікальну та персоніфіковану версією, яка є дуже яскравою і складною у виконанні. Також у цій версії вперше було поєднано два протилежні типи вокалу – академічний та естрадно-джазовий, що вказує на її високу майстерність як вокалістки та аранжувальника. Також відзначимо тяжіння до академізму та ускладнення технічної сторони виконання, що підтверджує приналежність співачки до європейської школи джазу, до якої належить український джаз.

Лірична балада *«Чорнобривці»* Володимира Верменича та Миколи Сингаївського за роки існування стала насправді народною, вона виконується не тільки в Україні, а й по всьому світу. Вперше цей шедевр було заспівано українським оперним співаком Костянтином Огнєвим, а далі її переспівало безліч талановитих виконавців, серед них – Дмитро Гнатюк, Тамара Міансарова, Дарка і Славко, Олександр Пономарьов, Віктор Павлік, Тіна Кароль, Марина Одольська, Еріка та багато інших.

Розглянемо версію Наталії Овсяннікової, яка була виконана у Зальцбурзі у вересні 2022 року в тандемі із талановитим піаністом та композитором Євгеном Хмарою. Хочеться наголосити, що цю пісню співачка присвятила всім матерям та їх дітям, що боронять Україну від початку повномасштабного вторгнення. Відмічено, що версія співачки звучить особливо щемливо та драматично насичено, вона перетворилася з ліричної та світлої балади на драматичну. Форму твору залишено куплетною: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / інструментальний епізод / А2 (модуляційний і динамізований заспів) / В2 (приспів).

Зазвичай цю пісню співають академічним типом вокалу, співачка у своєму трактуванні не зрадила традиціям. Тому протягом пісні нею використовується поперемінно щільне грудне звучання та медіум, однак у творі вона також використала і сучасні вокальні прийоми. Розглянемо їх детальніше. Протягом усього першого куплету та приспіву Наталія Овсяннікова використовує м'яку вокальну атаку, наприкінці вокальних фраз вона співає, переходячи на переддихальну атаку та субтонове звучання у

нижньому регістрі, при цьому вона використовує мовленнєву вокальну позицію, що справляє неймовірний ефект на слухача. У другому куплеті співачка використовує медіум із домішками твангу, що робить звучання сучасним і схожим на класичний кросовер. У приспіві другого куплету Наталія Овсяннікова варіює мелодію і розширює її діапазон, також вона додає елементи вокальної орнаментики, такі як: групето, форшлаг та мордент. Вони додають мелодії насиченості і особливої автентики. В інструментальному епізоді звучить варіація, побудована на елементах приспіву, що створює драматичний ефект. У третьому куплеті звучить підготовлена модуляція, і тут співачка використала щільний вокальний софт, мікст та інкрустувала мелізматикою тему куплету. У кульмінаційному приспіві вона також варіює та прикрашає приспів орнаментикою та помірною мелізматикою, що звучить дуже оригінально й яскраво. У коді виконавиця поступово іде у нижню теситуру, використовуючи тванг та м'яку вокальну атаку.

Пісня «Чорнобривці» у виконанні Наталії Овсяннікової є оригінальною та цікавою версією, у якій на основі поєднання принципів академічного та естрадно-джазового вокалу окреслено нові вектори виконавства – у цьому творі чітко прослідковують риси класичного кросоверу, що робить її трактування унікальним та ставить його на чільне місце серед інших популярних пісень. Нагадаємо, що класичний кросовер – це передусім музика європейської традиції, де поєднуються риси музичної класики з естрадно-джазовим звучанням. Тому ще раз наголосимо, що творчість співачки треба розглядати в контексті європейської джазової традиції, яка синтезує здобутки американського джазу та європейської вокальної школи.

Розглянувши композиції із репертуару Наталії Овсяннікової, ми можемо окреслити її виконавський стиль та зробити такі висновки. Голос співачки – центральне сопрано із неймовірно широким діапазоном. У своїх інтерпретаціях вона активно використовує як академічний медіум, так і джазовий мікст. Вона використовує такі вокальні прийоми – тванг, белтинг, мікст, вокальний софт, гроул (джазовий на низькій гортані), шаут, реттл,

бендинг, портаменте та глісандування (на рівні елементів, що прикрашають мелодію), субтон. У стильових вокальних проявах у Наталії Овсяннікової виявлено тяжіння до класичного кросоверу: вона активно використовує та змішує елементи як академічної школи, так і естрадно-джазової, в результаті чого створюються дуже цікаві та різнобарвні у вокальному відношенні композиції, для яких характерно превалювання принципу змішування регістрів із ведучим головним регістровим відділом, наявність мікстового звучання по всьому відрізьку робочого вокального діапазону, використання субтону в нижній теситурі голосу, особливе персоніфіковане звучання голосу у високій теситурі. При цьому співачка слідує класичній побудові звукотворення, яка відзначається низьким положенням гортані, немов при академічній фонації, її інтерпретації відзначаються багатою орнаментикою та мелізматикою в імпровізаціях. У її інтерпретаціях відчувається вплив таких вокалісток, як Елла Фіцджеральд, Пеггі Лі, Ніна Сімон та ін., однак через тяжіння до академізму її творчість належить до європейської школи джазу. Голос Наталії Овсяннікової є унікальним, самобутнім та яскраво персоніфікованим, що ставить її на один щабель із зірками світового джазу, а її методичні підходи до трактування творів можуть сміливо виконуватися естрадними та джазовими вокалістами.

Колаборації між українськими джазовими виконавцями та європейськими музикантами мають суттєвий вплив на розвиток музичної сцени. Спільні музичні проєкти відіграють важливу роль у створенні унікальних можливостей для обміну музичним досвідом та творчими концепціями. Вони сприяють активному зближенню культур та створенню нових музичних парадигм, які поєднують різноманітні музичні традиції. Результати таких колаборацій виявляються в здатності об'єднати різноманітність музичних жанрів та стилів, формуючи унікальний звуковий ландшафт. Останнє десятиліття ХХ століття відзначилося активним розвитком різноманітних колаборацій у джазовому мистецтві, яскравим прикладом якої є творчість співачки Аніко Долідзе.

Аніко Долідзе (нар. 1987 року на Чернігівщині) – талановита українська вокалістка із грузинським корінням та незабутнім голосом. Її творчість вражає своєю оригінальністю та емоційністю, а її виступи перетворюються на справжні шоу, які зачаровують і перевертають уяву про музику. Аніко Долідзе завжди прагне бути унікальною і важливою для своїх слухачів. Вона виконує з неймовірною пристрасстю як грузинські, так і українські народні пісні, проникаючи в їх глибини та переосмислюючи їх на свій лад. Необхідно зазначити, що палітра її музичних творів вражає своєю різноманітністю. Вона впевнено переходить від джазу до популярної музики, а потім – до народних пісень, роблячи це з особливою майстерністю та самобутністю. Аніко відмінно впоралася з викликами різних музичних жанрів та внесла до кожного особливі елементи. Вона не боїться експериментувати та створює нові аранжування народних пісень, що додає їм сучасності та свіжості.

Під час навчання у Київському інституті музики імені Р. М. Глієра, де вона закінчила два відділення – естрадний, а згодом джазовий, вона розпочала перші експерименти з українським та грузинським фольклором. Там відбулася і перша зустріч із джазом, яка з часом перетворилася на справжню любов. У своєму творчому доробку Аніко Долідзе – кілька унікальних проєктів, що вражають своїм творчим замахом на оригінальність. Кульмінацією пошуків «абсолюту» у музичній філософії Аніко став «Етнічний музичний проєкт» – унікальне злиття тисячолітніх пісень, створених в різних куточках Грузії, з джазом, а також творчих авторських композицій, стилізованих під грузинський фольклор. Наступний проєкт співачки «Aniko Dolidze & Land Forces Jazz Orchestra» – це музична капсула, що відправляє у захоплюючу подорож у 1930–1940 роки, в еру свінгу та біг-бендів, атмосфери нью-йоркських танцювальних клубів, де кожна нота звучить як заклик до танцю та веселощів. У репертуарі «Aniko Dolidze & Land Forces Jazz Orchestra» – три різнопланові концертні програми: танцювальні хіти свінгової ери, «Merry Swinging Christmas» та «Dear Ella», які розкривають атмосферу тих часів і переносять слухачів у спеціальний світ неповторного мелодичного колориту.

Проект «Gratitude to Giya Kancheli» є щирою вдячністю великому грузинському композиторові Гії Канчелі, чия музика написана для театру та кіно. Ідея проекту з'явилася після захопливої подорожі до Грузії та зустрічі з самим композитором, що перетворилося на почуття глибокої прихильності до його музичної творчості. Романтична атмосфера проекту Ігоря Закуса «Jazz Kolo», в якому бере участь і Аніко Долідзе, підкреслюється у величному звучанні та чарівних мелодіях, які переносять слухачів в унікальний світ ніжності та емоцій.

Голос Аніко Долідзе вражає своєю насиченістю, соковитістю та яскравим персоніфікованим забарвленням. Тембр голосу співачки наближений до ліричного мецо-сопрано, проте відрізняється дуже високим ступенем рухливості. Під час навчання на формування вокальної особистості Аніко вплинули співачки Азіза Мустафа-заде, Сара Воен, Даяна Кролл, Елла Фіцджеральд, Ніно Катамадзе, Гюлі Чохеллі, Ніна Сімон, Арета Франклін, Кассандра Вілсон, Теона Контрідзе, Наталі Коул та багато інших. Від кожної Аніко Долідзе всотувала унікальні вокальні прийоми, що у синтезі народили саме той голос, який слухачі чують на її живих концертах. Розглянемо декілька творів, що презентують повною мірою можливості її голосу.

Композиція «*And the Angels Sing*» по праву увійшла до колекції джазових стандартів. Твір було написано у 1938 році Зіггі Елманом, а запис було здійснено у 1939-му році оркестром під керівництвом Бенні Гудмена. Першою виконавицею твору була Марта Тілтон – володарка унікального джазового сопрано. Порівняємо дві виконавські версії твору, розпочавши від Марти Тілтон.

Форма твору – куплетна з елементами наскрізного розвитку, в ній важливу драматургічну роль відіграє соло труби, яке є кодою: вступ / A / B / A1 / B2 / C (соло труби) / кода. Аранжування твору цілком адаптовано для джазового оркестру 1930-х років. Функція акомпанементу є допоміжною в куплетах і самостійною у приспівках та соло. У першому куплеті Марта Тілтон використовує вокальний софт із саундуванням, що формується здебільшого у

головному реєстрі. Також у куплеті співачка використовує вокальний прийом вібрато, яким вона прикрашає закінчення у фразах. У приспіві додається легкий бендинг та легке мікстове звучання, яке співачка виконує на посмішці, також у приспіві використано тванг помірної назалізації. У другому куплеті та приспіві ці елементи повністю повторюються. Закінчується пісня соло труби у виконанні Зіггі Елмана, що побудовано на нових елементах та мотиві заспіву, яке є логічною кульмінацією у творі.

Аніко Долідзе повністю зберегла форму твору та функціональне навантаження партії оркестру, проте в вокалі зробила певні зміни. Перший куплет пісні вона заспівала щільним грудним реєстром із твангом помірної назалізації. Також співачка використала з самого початку бендинг, а у висхідних пасажах мелодії – переходи у мікстове звучання. У приспіві Аніко Долідзе співає у твердій вокальній атаці, яку розбавляє вокальним софтом та легким реттлом. У другому куплеті вона повторює використані елементи і додає такий прийом як дьорті-тон та використовує оспівування мелодії та її легке варіювання. Закінчується пісня соло труби, як було у оригіналі 1939 року. Порівнявши дві версії пісні, можемо відмітити бажання співачки залишити автентичну форму та аранжування, проте дизайн вокалу пісні Аніко Долідзе зробила варійованим та прикрасила вокальною орнаментикою. Таким чином, її версія стала персоніфікованою і поставила її на один музичний щабель із відомими джазовими вокалістами не тільки України, а й світу.

Пісня «*Top Hat, White Time and Tails*» була написана у 1935 році Ірвіном Берліном для знаменитого фільму «Top Hat». Вперше її було виконано Фредом Астером, а вже згодом її виконали тріо «The Boswell Sisters», Мел Торм, Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Тоні Беннетт та ін. Порівняємо версії Елли Фіцджеральд та Аніко Долідзе.

Варіант виконання Елли Фіцджеральд поєднує форму рондо та строфічну із елементами наскрізного розвитку, вона повністю зберегла форму 1935 року. Акомпанемент як підтримка в куплетах стає більш самостійним у приспівах. У куплетах ми чуємо знамениту грудну манеру Елли Фіцджеральд,

що поєднує елементи вокального софту, твангу помірної назалізації та м'якої переддихальної атаки. У приспіві звучить тванг та мікст із елементами бендингу. У другому куплеті співачка додає вокальний бендинг та помірковано використовує мелізматику. Такий прийом робить мелодію варійованою та розвиненою, але не переобтяжує її. Імпровізація заспівана щільним мікстом із домішками вокального софту та характерним грудним і горловим звуком, добре анкерованим. Також вражає вміння співачки нівелювати регістрову різницю та прикрашати мелодію арпеджіо, групето, форшлагами, напівйолдем та мордентами. Закінчується композиція нотами, що заспівані мікстом і твангом помірної назалізації, що поступово стихають.

Аніко Долідзе повністю зберегла автентичне аранжування та форму твору, проте спектр її вокальних прийомів вражає своєю унікальністю. Перший куплет та приспів заспівано щільною грудною манерою, вокальна атака тверда, проте її дуже збалансовує мовленнєва позиція гортані співачки, що пом'якшує та врівноважує загальне саундування. Другий приспів та куплет зберігають вищезазначені прийоми, проте другий приспів вона співає белтингом та помірно назалізованим твангом із елементами вібрато, що підводять до кульмінації, яку Аніко Долідзе теж співає грудним регістром, що повністю відрізняється від версії Елли Фіцджеральд. У кульмінації Аніко Долідзе використовує мікст із елементами твангу.

Розглянувши версії «Top Hat, White Time and Tails», можемо із впевненістю сказати про їх ідентичність, проте вокальні партії диференційовані та персоніфіковані. Версія Аніко Долідзе осучаснена вокальними прийомами XXI століття, що робить її цікавою для прослуховування та виконання. Дана версія дуже яскраво презентує її як новаторку у плані аранжування та дизайну вокалу, що розширює межі сучасного джазу.

Композицію «*Bei Mir Bist Du Shhoen*» було переспівано дуже багато разів виконавцями із усього світу. Її було написано у 1932 році американським єврейським композитором Шоломом Секундою, що був родом з України, для

мюзиклу «Якби я міг». Вперше її було виконано співаком Аароном Лебедефф. І хоча життя мюзиклу тривало усього лиш один сезон, проте пісня живе й досі. Згодом цей твір було переспівано сестрами Ендрюс, Царою Леандер, Гаєм Ломбардо, Бенні Гудменом, Лайонелом Хемптоном, Мерилін Монро, Джуді Гарденд, Ніною Хаген, сестрами Беррі та ін.

Для порівняльної характеристики ознайомимося з версією сестер Ендрюс. Форма твору у їх виконанні є куплетною та має імпровізацію-скет, поєднану із інструментальним соло труби. Протягом усього твору сестри Ендрюс поєднують академічний вокал (спів м'якою атакою та використання суміші грудного та головного регістрів медіуму) та естрадно-джазовий (вокальний софт, бендинг, шаут у партії сопрано). У першому куплеті використовується медіум, але у приспіві сестри Ендрюс виводять звук у носоглотку, тим самим відкриваючи звучання, що нагадує естраду тих часів. У другому куплеті та приспіві повторюються ті самі прийоми, проте у другому приспіві додається бендинг та глісандування у тріо. Це створює дуже вражаючий ефект саундування, що стає наближеним до інструментального. Закінчується твір соло труби, динамізованим приспівом та кодою у вигляді хроматичних поспівок, які виконані вокальним софтом. Дуже вражає рівень ансамблювання та чистоти інтонування, який став еталоном для багатьох джазових тріо та ансамблів.

Версія Аніко Долідзе, що була здійснена у 2018 році у рамках сольного концерту, хоча й нагадує оригінал, проте видозмінена за формою. Форма пісні у її інтерпретації виглядає так: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (динамізований заспів) / С (соло-імпровізація у саксофона-сопрано, фортепіано та засурдиненої труби) / В2 (динамізований приспів) / кода. Вокальні прийоми також вражають новизною та оригінальністю.

У першому куплеті та приспіві Аніко Долідзе саундує дуже потужно, використовуючи у своєму арсеналі прийомів вокальний софт, тванг помірної назалізації та звукову атаку, що наближена до м'якої. Також вражає анкероувка співачки, що вказує на високу виконавську майстерність. Другий

куплет співачка співає вокальним софтом, у який додає мелізматику, бендинг та вібрато, також вона додає елементи фольку (переходи між регістрами у кінці, що нагадують оф-пітч та напів-йодлі, але відрізняються від них за формою фонації). Соло-імпровізація посередині твору задіює три інструменти – саксофон-сопрано, фортепіано та засурдинену трубу. Поступова експозиція сольних партій цих інструментів створює атмосферу, яка панувала у джем-сейшн сесіях тих часів. Окремої уваги заслуговує соло труби – воно презентує новий матеріал, що інтонаційно нагадує єврейські народні мелодії. Далі лунає приспів, який є варійованим та динамізованим. Тут додається більш тверда вокальна атака та тванг, що створює яскравий сонористичний ефект у фактуру пісні. У коді лунає тутті оркестру, що підводить до логічної крапки у творі. Пісня «Bei Mir Bist Du Shhoen» у виконанні Аніко Долідзе – яскрава квінтесенція міжкультурної інтеграції, що об'єднує у собі елементи ідиш-фолку та джазу.

«*Kviteli Potlebi*» («*Осіньні листя*») – знаменита композиція Гії Канчелі, відомого грузинського композитора. Вона вперше прозвучала у фільмі «Міміно», знятого у 1977 році. Сам твір є дуже філософським, і попри світлу і ліричну лінію супроводу, є дуже драматичним. «Жовте листя – як пам'ять про нас...» говорить про швидкоплинність людського життя і про те, що всі ми колись зникаємо з лиця землі, щоб повернутися знову. Звернімося до версій грузинської співачки Нато Метонідзе та Аніко Долідзе із проекту «Gratitude to Giya Kancheli».

Нато Метонідзе зберігає форму твору, яка є куплетною без приспівів та має наскрізний розвиток. В аранжуванні використано фортепіано та струнний квартет у кульмінації твору. Акомпанемент виконує функцію підтримки в куплетах і є більш самостійним в інструментальних епізодах, які обрамляють вокальну лінію куплетів. Тему мелодії експоновано у вступі у партії фортепіано. Відмітимо, що композитор використав основну тему як лейтмотив, що прослідковується протягом усієї пісні. Перший куплет заспівано м'якою вокальною атакою, що при виході на верхні ноти змінюється

на переддихальну, також співачка використовує вокальний софт. У другому куплеті збережено такий самий принцип фонації, але на верхніх нотах Нато Метонідзе використовує замість переддихальної атаки мікст із елементами вібрато, що вносить легке напруження і готує до соло скрипки, яке повністю дублює вокальну партію. У заключному куплеті Нато Метонідзе співає переддихальною вокальною атакою та, поступово стихаючи, йде у вокальний субтон.

У вокальній версії Аніко Долідзе відразу можна відмітити відмінності у формі, аранжуванні та вокальній манері. Завдяки переаранжуванню форма набула такого вигляду: вступ / А (куплет) / інструментальний епізод / А2 (куплет) / В (інструментальний епізод на новому тематичному матеріалі / А3 (динамізований куплет) / кода (вокаліз та соло труби). Починається пісня арпеджіато у контрабаса, яке переходить у основну тему, що дублює мелодію. Тут Аніко Долідзе повторила драматургічний хід інтерпретації Нато Метонідзе. Співачка далі використовує цікавий прийом – першу половину куплету вона співає без акомпанементу, що дало можливість вдало репрезентувати її голос і постало його на перший план. Із другої частини першого куплету вступає контрабас, що утворює дует із основною вокальною лінією.

У куплеті Аніко Долідзе використала переддихальну вокальну атаку із елементами вокального софту та домішками твангу помірної назалізації. У другому куплеті вступає фортепіано і контрабас, і разом із вокалом формується фактура з елементами імітаційної поліфонії. Тут співачка використовує вокальний софт, який прикрашає вокальною орнаментикою. Далі лунає інструментальний епізод, який грає засурдинена труба. У ньому звучить основна мелодія, тим самим створюючи ефект остинатності та доповнюючи основну думку твору. У заключному куплеті мелодія видозмінена та динамізована, за рахунок цього структура дещо змінюється. Аніко Долідзе використовує вокальний софт із помірною мелізматиною. Далі звучить перерваний зворот, а у вокальній партії лунає вокаліз, який заспівано

сумішню міксту та твангу. Також співачка використовує елементи грузинської орнаментики, що нагадує кріманчулі – характерні грузинські мелодії, що мають багато оспівувань. Завершується твір ферматою у бенді та голосі. Порівнявши обидві версії пісні можна сказати, що версія Аніко Долідзе є оригінальною й сучасною, бо є синтезом автентичного та сучасного вокалу й інструментального аранжування, і розширює межі джазового мистецтва.

Потужна і драматична балада «*Herio Bichebo*» з кінофільму «Твій син, земля!» Резо Чхеїдзе, музику до якої написав Гія Канчелі, підіймає важливі соціальні теми. Ця пісня є національним здобутком Сакартвело. Твір написано у куплетній формі зі вступом та кодою, за жанром це балада, а тому має особливості у супроводі, який не обмежується лише підтримкою вокальної партії, а має складну фактуру, де у партії оркестру є імітаційні відголоски, побудовані на елементах вокальної лінії. Порівняємо версію знаменитої грузинської оперної співачки Ніно Сургуладзе, записаної у 1977 році, із варіантом Аніко Долідзе.

Ніно Сургуладзе відходить від загальних засад оперного співу і протягом твору використовує академічний медіум, заспіваний м'якою атакою, елементи музичної орнаментики (мордент, портаменто, форшлаг, арпеджіато), але іноді в епізодах, заспіваних на *p*, вона використовує передихальну вокальну атаку, що трапляється в оперному співі дуже рідко, лише в операх, написаних у ХХІ столітті. У вокалізі-приспіві Ніно Сургуладзе використовує м'яку вокальну атаку, проте звук дещо відкритий і нагадує автентичний спів. Особливу увагу привертає тембр голосу співачки – густий, щільний та насичений, що семантично нагадує голос матері. Також особливої уваги заслуговує володіння анкеровкою звуку, що вказує на високий професійний рівень співачки.

Версія Аніко Долідзе була записана у студії 2020 року. У її трактовці твору бачимо суттєві зміни, які відбулися у формі (куплети були доповнені розширеннями у вигляді оспівувань та додано вокаліз-імпровізацію), аранжуванні, яке перероблено для бенду, перегармонізації (плагальні звороти

у пісні було замінено на перервані, також додано еліпсиси не тільки у приспіві, а й у імпровізації) та у вокальній партії, яку було повністю переосмислено.

Починається твір великим вступом, у якому Аніко Долідзе використовує крімачулі та активно орнаментує мелодію вокальними групето, трелями та арпеджіато. У першому куплеті вона використала вокальний софт із елементами автентичного грузинського співу. У приспіві ми чуємо дуже м'який софт із мікстовим забарвленням, що прикрашений вокальним групето. У другому куплеті та приспіві використовуються ті самі прийоми. Далі йде імпровізація, що побудована на принципі варіювання мелодії. Мелодія проходить у партії фортепіано і плавно перетікає у приспів пісні, який динамізовано за рахунок мелізматики та орнаментики. Наприкінці твору Аніко Долідзе співає свій вокаліз-скет, при цьому активно використовує перекреслені форшлагги та морденти. Серед вокальних прийомів відзначимо вокальний софт та тванг помірної назалізації.

Порівнявши дві версії балади, із впевненістю можемо сказати, що вони обидві прекрасні та високомайстерні та заслуговують на чільне місце у світовій музичній культурі. Однак не можна не помітити й різницю в інтерпретації, яка є суттєвою через трактування естрадної пісні як джазового стандарту, який у процесі виконання стає основою для імпровізації. Також відзначимо й елементи етніки, який дозволяє віднести цей твір до етно-джазу.

Аніко Долідзе має неперевершений і соковитий тембр голову та правильну анкеровку звуку. У своїх творах вона вдало комбінує автентичний, джазовий на естрадний тип вокалу з пріоритетом джазового. Співачка широко використовує такі вокальні прийоми: вокальний софт, тванг помірної назалізації, белтинг, ретл, бендинг, дьорті-тони, офф-піч. Також співачка активно використовує вокальну орнаментуку: арпеджіато, портаменте, групето, форшлаг, перекреслений форшлаг, мордент, крімачулі.

Як українська співачка з грузинським корінням, Аніко Долідзе поєднує обидві музичні традиції, що робить її творчість унікальною та неповторною. Відчуття музичного національного – українського та грузинського – духу

передається у кожному виконанні, доповнюючи її талант та особливість. Її голос не просто звучить, він розповідає історії двох культур, зливаючи їх у єдину музичну симфонію. Кожна нота в голосі Аніко Долідзе має особливий відтінок, який зачаровує слухача та створює відчуття живої і щирої співучасті. Вона вміло виражає свої почуття та душевні переживання через музику, надаючи кожному виступу особливого колориту та емоційної глибини.

Якщо говорити про еволюцію київської вокальної джазової школи, то Аніко Долідзе є представником її нової генерації, тоді як Наталія Гура та Наталія Овсяннікова належать до старшого покоління київських джазових вокалісток. Саме тому ми бачимо відмінності у підходах до підбору репертуару та особливостях інтерпретації. Наталія Гура та Наталія Овсяннікова отримали академічну вокальну освіту (іншої в СРСР до 1980-х років на було), і в їх вокальних інтерпретаціях відчутні традиції класичної вокальної школи, що наближало їх трактування до європейської школи джазу, в якій була яскраво відчутна академічна музична традиція. Нові підходи виявляються у русі в бік більшої віртуозності, що також є ознакою академізму як музичного орієнтира. У репертуарі обох співачок переважають класичні джазові стандарти, вони використовують класичні джазові вокальні прийоми, що характерно для «серединної» лінії, т. зв. джазового мейнстріму, що характерно для європейської джазової традиції. Аніко Долідзе як співачка формувалася вже у межах естрадної школи, а тому в неї повністю відсутня орієнтація на музичний академізм. У своїй творчості вона тяжіє не до європейської академічної музики, а постмодерного глобалізованого художнього універсалізму, де джаз поєднується з фольклорною традицією та іншими неакадемічними напрямками. Її можна вважати київською представницею посткласичного джазу, який поєднує елементи фольклору, електроніки, року та поп-музики, тобто говорить сучасною музичною джазовою мовою, яка відповідає світогляду людини XXI століття.

Лаура Маргі (Лаура Мартирисян, нар. 17 липня 1987 року в Харкові) працює у жанрі жанрах блюз, джаз, соул, поп-рок, етно-фольк, ф'южн. Вона є

надзвичайно обдарованою й талановитою молодою артисткою, що поєднує в собі ролі співачки, композиторки, авторки текстів та викладачки. У її творчості відчувається невичерпна любов до української культури, що проростає в усіх її композиціях. Запальна енергія Бразилії, мелодійність Вірменії і душа України об'єднуються в її музиці, розкриваючи перед глядачами унікальний яскравий стиль та неймовірний голос.

Співачка має дві музичні освіти: у 2006 році вона закінчила Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського по класу джазового фортепіано, а у 2010-му році опанувала мистецтво джазового співу у Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра. Також Лаура Марті пройшла майстер-класи у видатних музикантів та співаків, таких як: Марек Балат (Польща), Вадим Неселовський (Бостон, Берклі), Сет Ріггс (США), Міша Циганов (США), Дена де Роуз (Грац, Австрія). Також Лаура Марті є адепткою унікальної методики «Estill Voice Training».

На виконавський стиль співачки вплинуло багато музикантів та вокалістів, зокрема Кассандра Вілсон, Дайана Кролл, Ніна Сімон, Чарлі Паркер, Елла Фіцджеральд, Рей Чарльз, Гленн Міллер, Бенні Гудмен, Мішель Петручіані, Луї Армстронг, Біллі Холідей, Ніно Катамадзе, Боббі Макферін, Дайна Вашингтон, Біллі Екстайн, Азіза Мустафа-заде та ін. У доробку Лаури Марті багато альбомів, що вдало суміщають запальні бразильські ритми, вірменську етніку та сучасний ф'южн («Krunk» Laura and Kristina Marti, «Chanapar» Laura and Kristina Marti, «Try to Feel», «Quests», «Lemkian Suite», «Shine», «Все буде добре», «24th»).

Лаура Марті на часі не тільки талановита співачка та композиторка, а й педагог. Через те, що у підлітковому віці вона ледь не втратила голос через патологічний процес мутації, виконавиця опанувала багато методик, що ґрунтуються на різних методологічних базах. Лаура Марті знає і володіє методами Ніколо Ваккаї, Франческо Ламперті, Сета Ріггса, Шеріл Портер, «Estill Voice Training», Лари Фабіан. Також вона у роботі із учнями використовує свої методичні напрацювання, які приносять гарний результат.

Від природи Лаура Марті має дуже гнучкий та багатий тембр голосу, що номінативно можна віднести до центрального сопрано (її голос поєднує ознаки ліричного мецо та драматичного сопрано, тобто його можна назвати ще спінто). Її арсенал вокальних технік вражає, бо Лаура Марті сміливо поєднує прийоми автентичного та джазового вокалу. Розглянемо більш детально вокальні прийоми Лаури Марті у композиціях, що окреслюють її виконавський стиль та репрезентують спектр її вокальних прийомів.

Пісня «*I Put a Spell On You*» була написана у 1956 році композитором Скрімін Джей Хокінгом і вперше її виконала джазова та блюзова співачка Ніна Сімон (контральто). Пісня за жанром відноситься до ритм-н-блюзової балади та шок-року. Пізніше на цю пісню було записано безліч каверів багатьма відомими виконавцями, такими як: Алан Прайс, Артур Браун, Енні Ленокс, Бонні Тайлер, Брайан Феррі, Діаманда Галас, Джо Кокер, Кеті Мелуа та ін. Порівняємо версії балад, здійснені Ніною Сімон та Лаурою Марті.

Твір є класичним джазовим стандартом, у якому на початку йде тема, а потім різні інструменти її розвивають протягом твору. Драматургія пісня має елементи наскрізного розвитку. Функція акомпанементу у куплеті та приспіві – підтримуюча, однак в імпровізації вона стає самостійною. У виконанні Ніни Сімон куплет та пре-хорус виконано з використанням твердої вокальної атаки, яка урегульована елементами вокального софту. Також Ніна Сімон використала такий прийом, як край (плач), що формується на підвищеному положенні гортані, що наближається до плачу (такого ефекту можна досягнути, якщо на початку вокальних фраз формувати голосі та приголосні через букву «х»). Далі йде імпровізація саксофона, яка імітує вокальну партію, а після цього – динамізований імпровізаційний приспів, у якому співачка використовує шаут та частково джазовий гроул. У самому кінці вона співає високу ноту на форматі, у якій використовує вокальний софт та тванг помірної назалізації.

Розглянемо версію Лаури Марті, яку вона створила для батлів 11-го сезону проєкту «Голос країни». Відразу відзначимо, що ця версія поєднує

блюзовий та роковий вокал. Форма пісні дещо видозмінена, але у загальних рисах нагадує оригінал. Щодо вокальних прийомів, то в куплеті Лаура Марті використовує тверду вокальну атаку, реттл, драйв та елементи скріму, що є дуже складним для виконання і потребує знань у галузі фоніатрії та вокальної методики. Також співачка у заспіві звертається до прийому край, який також використовувався Ніною Сімон. У приспіві співачка використовує шаут, у який додає елементи твангу та драйву. Далі йде імпровізація, яку, на відміну від оригіналу, Лаура Марті проводить у вокальній партії (за основу взято фрази та мотиви із пісні, які варіюються); тут використано драйв та джазовий гроул, що проводиться у позиції низької гортані та дуже щільній анкеровці звуку. У коді Лаура Марті звертається до орнаментики та мелізматики (арпеджіато, трель, пентатонічні пасажі), тут її голос нагадує тембр Дженіс Джоплін, яка завжди співала, використовуючи екстремальні вокальні прийоми, та звучала на максимумі своїх можливостей.

Порівнявши дві версії пісні «I Put a Spell On You» можна впевнено сказати, що інтерпретація Лаури Марті є унікальною, яскравою і заслуговує на чільне місце у пантеоні світової джазової культури. Вона повністю відповідає смакам ХХІ століття, а саме посткласичному джазу як універсальній мові сучасності.

Пісня «*Все буде добре*» є головною у однойменному альбомі співачки, який було випущено у 2019 році. Вона увібрала у себе елементи фанку, джазу та соулу. Форма твору – куплетна з кодою-імпровізацією: А (куплет) /В (приспів) /А2 (куплет) /В2 (приспів)/ С імпровізація на матеріалі приспіву) /В3 (динамізований приспів-кода). Акомпанемент у пісні виконує функцію підтримки і лише в імпровізації має самостійний характер.

У першому куплеті Лаура Марті використовує вокальний софт, м'яку атаку та елементи твангу, а у приспіві вона мікст та переддихальну атаку. У другому куплеті спектр вокальних прийомів розширюється, співачка додає принцип варіювання у мелодії за рахунок використання вокальної мелізматики та елементів орнаментики у вигляді оспівування ноти, що нагадує

групето. У приспіві вона змінює ритмічну основу і використовує внутрішньодольове синкопування, у вокалі переддихальна атака змінюється на вокальний софт та тванг, а при арпеджіато у висхідному русі Лаура Марті використовує мікст із елементами твангу. При цьому її гортань знаходиться у мовленнєвій позиції завдяки чому досягається легкість та рухливість у звуковеденні.

В імпровізації співачка використовує принцип, що використовується у госпелах: хор бек-вокалістів співає остинатну тему, яка заснована на елементах приспіву «все буде добре», а співачка її варіює та розвиває. Лаура Марті використовує м'яку вокальну атаку, вокальний софт, тванг та елементи шауту, що пом'якшені за рахунок використання вокального софту та переддихальної атаки. Така консолідація елементів потребує активного анкерування. У приспіві рух динамізується, тут використано принцип контрасту вокальних атак: переддихальну змінює м'яка і навпаки. Закінчується композиція словами «все буде добре», яку Лаура Маріт співає вокальним софтом.

На основі аналізу даної композиції можемо відмітити володіння усіма вокальними атаками та дару поєднувати їх так, як це роблять такі співачки, як: Ніна Сімон, Джазіза. Цей аспект робить Лауру Марті у своєму роді унікальною та неповторною.

Композиція «*Hostage*» була написана у 2018 році і стала головною у альбомі «*Shine*». За стилем це суміш ф'южну, ейсид-джазу та запальної самби. Функція акомпанементу в композиції є підтримуючою, яка стає самостійною в імпровізації та останньому приспіві. Форма твору – куплетна із вступом та кодою, що створюють тематичну арку: вступ / А (куплет) /В (приспів) /А1 (куплет) /В2 (приспів) /С (імпровізація) /В3 (динамізований приспів).

Починається твір скрипковим арпеджіо, далі Лаура Марті співає фразу, яка також буде звучати у коді пісні. При цьому вона використовує переддихальну атаку, субтон та мовленнєву позицію. У першому куплеті та приспіві Лаура Марті використовує вокальний софт, що визвучений твангом

помірної назалізації, у другому проведенні приспіву вона використовує переддихальну атаку та елементи міксту. У другому куплеті мелодія варіюється і прикрашається вокальною орнаментикою (морденти, групето), але вокальні прийоми залишаються тими ж самими. Приспів другого куплету заспівано мікстом із щільною вокальною анкеровкою. Імпровізація проводиться у партії фортепіано і заснована вона на елементах куплету та нового тематичного матеріалу, у другій частині її підхоплюють і розвивають струнні. Кодовий приспів є динамізований та прикрашений вокальним мікроприйомом штробас. У коді звучить матеріал зі вступу, що Лаура Марті співає, використовуючи переддихальну атаку. Цікавим є те, що у даній композиції її голос тембрально нагадує голос азербайджанської співачки Азизи Мустафа-заде, сама композиція також тематично схожа на твори «Character» та «Nature Boy» як за принципом побудови композиції, так і за архітектонікою вокальної лінії (імпровізаційний розвиток та еkleктика стилів).

Пісня *«Я маю знати»*, що була написана у 2023 році, є сумішшю запальної ромби, джаз-фанку та елементів року (це виявляється у лінії бас-гітари та ходів гітарних рифів). Ця композиція була випущена через рік після повномасштабного вторгнення і є маніфестом, суть якого – необхідність триматися і вірити в найкраще, а також про те, що в буремні часи дуже важлива підтримка, любов та розуміння. Форма пісні – куплетна із елементами наскрізної драматургії. Акомпанемент у куплетах та приспівах має функцію підтримки, а в інструментальних частинах є більш самостійним: А (куплет) /В1 (приспів) /А2 (куплет) /В2 (приспів) /кода.

У першому куплеті Лаура Марті співає, використовуючи вокальний софт, м'яку вокальну атаку та використовує мовленнєву вокальну позицію, а у приспіві поєднує фальцетне звучання на переддихальній атаці та мікстове звучання із елементами напівйодлю, що додає пісні цікавого саундування. У другому куплеті вона використовує вокальний софт, тванг та елементи белтингу, принципи фонації якого побудовані на низькій позиції гортані, що дає щільне та добре анкероване саундування, а у приспіві знову лунає фальцет

та переддихальна вокальна атака звуку, що створює контраст між регістрами. Закінчується пісня інструментальним епізодом, який ставить логічну крапку в музичному розвитку.

У цьому творі голос Лаури Марті тембрально нагадує голос відомої співачки та піаністки Даяни Кролл, що також використовує вокальний софт, мовленнєву вокальну позицію та тванг помірної назалізації, а за стильовими ознаками цей твір дещо нагадує композиції групи «Maroon 5» (варіативність розвитку мелодії, архітектоніці побудови партії бек-вокалу), однак при цьому розвиток та аранжування медичної лінії є повністю автентичним. Таким чином, завдяки знайомству з творчістю відомих джазових вокалістів та популярних груп Лаури Марті створює цікаві рішення у плані стилістики.

Композиція «*Незалежна*», що була написана у 2022 році. З цією піснею Лаура Марті брала участь у відборі на Євробачення, проте того року виграла група «Kalush Orchestra» із піснею «Стефанія». У цьому творі експонована Україна у метафоричному образі жінки, що є сильною та незалежною, як сама природа.

Із точки стилю ця пісня є дуже багатовимірною: вона поєднує етно-фольк, клубну музику та запальну самбу. Форма пісні куплетна, має вступ та коду: вступ /А (куплет) /В(пре-хорус+приспів) /інструментальний епізод /А1 (куплет) /В1 (пре-хорус+приспів) /С (бридж) /В2 (приспів). За текстом ця пісня нагадує композицію переможниці Євробачення від Ізраїлю у 2018 році Нетти "Тоу". Проте у Нетти на першому місці жінка та її сила, що експоновано із точки засад суфражизму, а Лаури Марті жінка ототожнюється з Україною, тому її можна віднести до сучасних патріотичних пісень.

У першому куплеті пісні «Незалежна» Лаура Марті використовує вокальний софт, тванг та м'яку вокальну атаку, завдяки чому її голос саундує щільно, проте не форсовано, у пре-хорусі – мікстове звучання із закличками, що нагадує автентичний спів. Приспів є дуже цікавим у плані вокалу, бо, по-перше, він заспіваний англійською мовою, що створює яскравий контраст; по-друге, Лаура Марті побудувала вокальну партію подібно до репу, проте

мелодія у ньому є і нагадує ямайський речитатив. По-третє, у другій частині приспіву Лаура Марті імітує бітбокс, поєднуючи його із відкритим горловими співом. Другий куплет та приспів варійовано та динамізовано у плані розвитку вокальної партії, проте принцип використання вокальних прийомів залишається тим самим. Кульмінація пісні припадає на бридж пісні, у якому співачка повністю змінює характер і експонує новий тематичний матеріал – ніжну мелодію, діапазон якої сягає двох октав. Тут використано суміш белтингу та міксту із твангом помірної назалізації, при цьому гортані співачки опущена так, немов вона академічним типом вокалу. Хочеться відмітити надзвичайно професійну анкероку звуку у високій теситурі. Приспів-кода повертає попередній настрій твору, який закінчується словами «сильна, вільна Україна», які виголошуються у мовленнєвій позиції. Розглянувши дану композицію із впевненістю можна сказати, що Лаура Марті є новаторкою не тільки у плані вокалу, а й у плані побудови та підходу до аранжування твору, що робить її унікальною та універсальною особистістю.

Лаура Марті – справжній діамант сучасної джазової та естрадної музики, який вражає серця своїх прихильників талантом, енергією та внутрішньою свободою. Вона є сміливою апологеткою новацій та не боїться експериментувати й створювати унікальні композиції, що стоять на межі року, попу, етно-фольку, джазу, блюзу та ін. Діапазон голосу співачки виходить за межі трьох октав, він є надзвичайно динамічним та потужним, що підносить її до високого рівня виконавців джазу та інших неакадемічних напрямів сучасної музики. В арсеналі Лаури Марті такі вокальні прийоми: белтинг, тванг, реттл, шаут, йодль, напів-йодль, скрім, драйв, офф-пітч, джазовий гроул, вокальний софт. Співачка вільно володіє і знає методику побудови звуку у джазі, року та етно-музиці, сміливо поєднуючи різні елементи вокальної мови у своїх піснях. Тому її творчість, як і музику Аніко Долідзе, можна віднести до посткласичного джазу, який синтезує різні стилі й напрями сучасної музики.

3.2. Рецепція джазу у творчості естрадних виконавиць Києва

Включення елементів джазового вокалу в естрадну музику розширює палітру останньої, вносячи свіжість та оригінальність в її музичні образи. У сучасній панорамі музичної творчості, де межі напрямів, стилів та жанрів стають все більше розмитими, такий вид інтеграції відкриває нові горизонти для виконавців та творчого сприймання для слухачів. На перший погляд, джазовий вокал та естрадна музика знаходяться на різних полюсах, але більш уважний погляд виявляє в них багато спільного. Використання специфічних ритмів, мелодичних ліній та відтінків емоцій стає основою їх взаємодії. Також характерні елементи джазового вокалу, такі як скетчинг, імпровізація та свінгування, надають естрадним пісням нові художні рішення.

Важливо відзначити, що інтеграція джазових компонентів у сферу естрадної музики дарує виконавцям можливість виразити більш глибокі емоції через музику. Унікальна специфіка джазового вокалу дозволяє розкрити додаткові емоційні шари в піснях, роблячи їх більш щирими. Відомо, що інтеграція джазових елементів також відкриває величезні можливості для музичних аранжувань. Це дає відповідальність артистам та аранжувальникам експериментувати з гармоніями, акордами та ритмічними структурами, що призводить до створення нового звучання, здатного зачарувати слухачів. Надзвичайно значущим є вплив інтеграції джазового вокалу на текстовий аспект пісень. Завдяки цьому вокалісти отримують стимул використовувати складні метафори, образи та поетичні засоби, що додає більшої глибини їх текстам.

Поєднання джазового вокалу з естрадною музикою утворює динамічний симбіоз, що надає джазу можливість виходити за межі традицій та відкривати нові сфери творчості. Артисти об'єднують їх найкращі елементи для створення музики, яка вражає та надихає аудиторію. Цей взаємозв'язок стає дорогоцінним джерелом для розвитку музичного мистецтва. Музиканти відкривають нові можливості для творчості, а слухачі отримують шанс

пережити унікальний та незабутній музичний досвід, що глибоко впливає на їхнє сприйняття й розуміння музики.

Яскравим прикладом інтеграційно-трансформаційного руху у русло джазової музики є творчість **Наталії Могилевської** (нар. 2 серпня 1975 року в м. Києві), індивідуальний образ якої розвивається й понині. Розпочавши свою кар'єру у середині 1990-х вона стала відомою завдяки своєму специфічному тембру, який багато музичних критиків називало незвичним для української естради. І це не дивно, бо вона стала амбасадоркою твангу та белтингу в українській естраді. Отримавши освіту спочатку у Київську муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва, а потім у Київському національному університеті культури і мистецтв, Наталія Могилевська не зупинилася на досягнутому і протягом своєї кар'єри безперестанно відточувала свою вокальну майстерність, відкривши для себе методики викладання таких майстрів, як: Сет Ріггс, Шеріл Портер, Естіл Войс та інших провідних викладачів. Співачка вільно володіє автентичним (народним), естрадним, роковим та джазовим вокалом.

На формування виконавського стилю на початку її співацької кар'єри вплинули такі виконавці, як: Енні Ленокс, Сем Браун (співачка дуже любить використовувати йодлі та дьорті-тони), Мелані С, Джоан Джетт, Кайлі Міноуг, Дженифер Лопез, Енн Бейкер, Анастейша(поп, поп-рок), Ніна Сімон, Сара Воен, Дайана Кролл, Карен Соуза (джаз, лаунж, латино-американський напрямок), Сезарія Евора, Ніна Матвієнко, Руся (поп, автентика та латино-американська музика).

Із самого першого альбому можна виділити її тембр: густий, насичений, із легким надрином та реттлом, що відразу робить тембр голосу персоніфікованим, не схожим на більшість інших виконавців. Протягом свого творчого шляху Наталія Могилевська шукала себе у різних стилях, як-от альтернативний рок, поп-музика, латиноамериканська музика, але випущений у 2020-му році міні-альбом «Любов – то велика сила» відкрив її як співачку,

що змогла інтегрувати елементи джазового вокалу у пісні, поєднавши їх так, як це ще не вдавалося жодному естрадному співаку.

Однією з найважливіших особливостей голосу Наталії Могилевської є її широкий вокальний діапазон і виняткова експресивність. Вона вміє вільно переходити від ніжних ліричних балад до потужних рок-композицій, завжди дивуючи аудиторію своєю експресією та емоційністю. Її голос вражає своєю чистотою, силою та виразністю, надаючи кожній пісні особливої глибини та сили. Протягом усієї своєї кар'єри Наталія Могилевська випустила численні альбоми, які стали хітами та побили рекорди продажу: «Ла-ла-ла» (1997), «Пролісок» (1998), «Тільки я» (1999), «Не така» (2001), «Зима» (2002), «Відправила меседж» (2006), «Цей танець» (2007), «Любила» (2008), «Любов – то велика сила» (2020). Вона співпрацювала з відомими українськими композиторами та виконавцями, завдяки чому її музика отримала світове визнання та любов шанувальників.

Починаючи із 2015 року, Наталія Могилевська все частіше повертає свій творчий погляд на джаз та його похідних: на її сольних концертах все частіше лунають твори, написані раніше, але в них істотно змінено аранжування. Тому такі популярні твори, як «Місяць», «Він не сказав ні слова», «Самота», «Відправила меседж», «Вільний птах» та ін. все більше і більше нагадують джазові твори відомих світових виконавців. Наприклад, «Він не сказав ні слова» у новому аранжуванні нагадує твори Наталі Коул, а пісня «Любила» стає пристрасною баладою у стилі соул, що притаманно таким виконавицям, як Ніно Катамадзе та Сезарія Евора, а імпровізаційний рух мелодії споріднює Наталію Могилевську із легендою джазу – Еллою Фіцджеральд.

Розглянемо еволюцію дизайну вокалу на прикладі альбому «Любов – то велика сила», що створений у 2020 році. До нього увійшли відомі хіти артистки: «Я покохала» (2019), «Місяць по небу ходить» (1999), «Відірватись від землі» (2007), «Відправила меседж» (2006) та «У Києві осінь» (2000). Одночасно із альбомом під керівництвом режисера Германа Ненова було випущено міні-фільм із однойменною назвою, що дозволяє сказати, що альбом

має програмний підтекст, об'єднаний однією концепцією та тематичною аркою, що заснована на мотиві пісні «Він не сказав ні слова», що набуває особливого жанрового наповнення. Також у фільмі використано наскрізний розвиток драматургії образів, що вдало окреслено підбором тематики пісень.

«*Я покохала*» – перша пісня із програмного циклу пісень із альбому «Любов – то велика сила». Написана вона була у 2019 році композитором Ростиславом Раєнко та Наталією Могилевською. Пісня швидко стала хітом і завоювала любов слухачів та фанатів співачки. У початковій версії пісня була написана у куплетній формі: А (заспів) / В (приспів) / А1 / інструментальний епізод (заспів 2) / В1 (приспів) / кода (побудована на елементах мелодії, взятих із приспіву).

Перша версія пісні написана у стилі диско, що надає їй невимушеності та легкості і врівноважує текстове навантаження, що мало від початку драматичне забарвлення. У першому варіанті твору Наталія Могилевська використовує кілька сучасних вокальних прийомів, що повністю підпорядковані тексту і є логічним взаємодоповненням. Так, у куплетах використовується такий елемент як тванг, але не в його класичній інтерпретації: гортань у співачки опущена, і через це назалізація дуже добре резонує у маску, але при цьому захоплює гортанний відділ, тому можна сказати, що співачка сумістила тванг і елементи белтингу. Також у куплеті при мелодичних ходах вгору Наталія Могилевська іноді робить напівйодль та перехід на мікст, і цей аспект розбавляє вокальне напруження та надає ефекту легкості і свіжості в мелодії.

В приспіві використовується м'яка вокальна атака (голосові складки змикаються щільно, але без напруження, положення при цьому гортані як підчас спокійної розмови), і майже протягом усього приспіву лунає своєрідний вокальний софт. Тільки в кульмінації приспіву на словах «я покохала» використовується вокальний прийом шаут з елементами драйву. Це контекстуально підкреслює найвищу точку у пісні та робить кульмінацію логічною і текстуально, і мелодичною, в аранжуванні це відкреслено паузою-

люфтом. Цікавим аспектом є те, що вся пісня, окрім кульмінації, написана у першій октаві, а тому вона використовує мовленнєву позицію. Тож можна прослідкувати тісний зв'язок із методичними засадами американського викладача Сета Ріггса, принципи фонації та звукоутворення якого базуються на положенні складок та вокального амбушюру так, як це відбувається при розмові. Ця позиція активно використовується сучасними вокалістами, бо є природньою і вуха слухача сприймає такий прийом дуже комфортно.

Тепер розглянемо другу версію цієї пісні, що лунає у міні-фільмі співачки. Тональність твору збережена, але музична форма зазнала змін і написана у куплетній формі зі вступом та кодою (у коді використано варійований приспів, і це суттєво відрізняє другу версію від першої): вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / кода.

У цій версії твору відбувається жанрова трансформація. Якщо початкова версія написана у стилі диско, то цей варіант близький до ліричної балади, де принцип побудови аранжування автоматично виводить голос на перше місце. Ми бачимо, як текст набуває драматичного забарвлення, і такі перетворення призвели до метаморфоз у вокалі. У цьому варіанті мелодія пісні архітектонічно побудована за принципом варіативності: мелодія видозмінюється і до моменту кульмінації оздоблюється елементами вокальної орнаментики (морденти, групето, портаменте). У баладній версії вокальна лінія вже у першому куплеті суттєво відрізняється: спектр вокальних прийомів розширюється, і у тванг додаються штробас, бендинг, а у висхідному русі мелодії – йодль. Все це разом із мовленнєвою позицією нагадує живу людську розмову, що вже із самого початку акцентує увагу на історії, що розповідає Наталія Могилевська у своєму творі.

Перший приспів побудовано на переходах із щільного грудного регістру у мікст із елементами переддихальної атаки, і це драматично нагнітає атмосферу і готує до загальної кульмінації твору. Другий куплет пісні виконано грудною, але достатньо назалізованою манерою, яка простежується і у першому варіанті. Проте тут виконавиця використала дуже гнучку

динамічну палітру музичних нюансів – постійні переходи від *mf* до *pp*, а потім від ніжного *p* до *f*. Динамічний спад до *pp* роблять другий куплет емоційно насиченим і емоційно «гойдають» слухача, і тому кульмінація у другому приспіві є особливо напруженою, але дуже очікуваною. Кода, що йде слідом, веде до динамічного спаду та логічної крапки на словах «я покохала», заспіваних субтоном у низькій теситурі. Отже, драматургія другої версії є більш цікавою, насиченою, бо побудована на наскрізному розвитку вокальної партії, і, беззаперечно, є багатограннішою, більш сонористично забарвленою.

«*Місяць по небу ходить*» – пісня, що вводить нас у атмосферу босанови. Однак не варто забувати, вона є похідною версією пісні, що була написана у 1999 році поетом Юрієм Рибчинським на музику Наталії Могилевської, і спочатку вона була ліричною баладою. Розглянемо першу версію. Тональність твору *a-moll*, форма – куплетна зі вступом: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / С (вокаліз, побудований на елементах з мелодії пісні) / В2 (приспів).

Мелодія пісні «Місяць» дуже нагадує за семантичним наповненням мелосу українську народну пісню: вона дуже пластична, кантиленна, побудована на гамоподібному русі. У варіанті 1999 року співачка використовує м'яку вокальну атаку, йодль та тванг. У заспівах чітко прослуховується характерне темброве забарвлення її голосу – тванг у поєднанні з м'якою атакою звуку. Цей принцип фонації став ведучим у її співацькій кар'єрі. У приспіві твору Наталія Могилевська використовує йодль після слів «я кажу ні», розспівуючи після нього букву «а» фальцетом у висхідній інверсії звуку, що надає голосу особливої м'якості та чуттєвості. Далі лунає вокаліз, що є алюзією на відому українську народну пісню «Несе Галя воду». Цей прийом є дуже несподіваним для ліричної композиції, але, проспіваний у повільному темпі, додає пісні фольклорного забарвлення. У кульмінації твору співачка поєднує тванг та белтинг, і це робить кульмінацію потужною і драматичною.

У версії 2020 року ми можемо прослідкувати не тільки стильову еволюцію дизайну вокалу, а й вікові особливості розвитку голосу співачки. Зазначимо, що у молодості Наталія Могилевська мала ліричне мецо-сопрано, а з віком вона, не втративши діапазон, перетворилася на повноцінне контральто.

У другій версії збережено тональність ля-мінор, однак форма зазнала змін: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (варійований заспів) / В1 (варійований приспів) / С (вокаліз на елементах приспіву, що відрізняється від першої версії) / кода (на елементах приспіву). У цьому варіанті твору вокальна лінія показує еволюцію вокалу співачки. Тут Наталія Могилевська використовує тванг, проте він став більш насичений головним регістром, та белтинг, що за рахунок зміни тембру став більш щільним та соковитим. Дуже помітно, що сила голосу співачки змінилася і рівень володіння вокальним апаратом покращився за рахунок сценічного досвіду. У заспівах ми чуємо мелодію, насичену мелізматикою та орнаментикою (форшлаг, групето, мордент, портаменте). Також Наталія Могилевська показує високий рівень анкерування та володіння мікстом. У приспіві вона сміливо використовує мікс таких прийомів, як: тванг, реттл, субтон, та дьорті-тони (у першій версії співачка використовувала тільки йодль). Кульмінацією є імпровізація, побудована на тематичному матеріалі заспіву. У коді співачка використовує субтон та переддихальну звукову атаку.

Розглянувши дві версії пісні можна сказати, що більш цікавою із точки зору вокалу є друга, що стала вінцем еволюції вокального дизайну співачки. Оновлена версія виникла під впливом джазового музикування у його сучасному варіанті.

«Відірватись від землі» – третя пісня із циклу. Початкова версія була написана у 2007 році у стилі поп-рок. В новому альбомі вона звучить як запальна самба. Автором цього твору є Сергій Підкаура, що написав багато пісень як для Наталії Могилевської, так і для інших зірок української естради.

Зупинимося на початковому варіанті пісні. Форма пісні – куплетна зі вступом і кодою: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / інструментальний епізод (на елементах вступу) / В2 (приспів) / кода (побудована на повторі елементів приспіву). У пісні виконавиця використовує нові для неї вокальні прийоми – реттл, драйв та елементи скріму. У першому куплеті та приспіві чуємо щільний грудний регістр із елементами твангу, а у другому куплеті співачка вводить реттл, що надає голосу напруження, що є характерним для рокового саунду. Далі Наталія Могилевська додає елементи скріму, а це є вокальним прийомом надзвичайної складності, бо має в собі принцип змикання голосових складок та хибних складок, і з цим вона справляється із неймовірною легкістю, що свідчить про її зростання як професійної співачки.

У другій версії пісні провідним є жанр самби, тому можна із впевненістю сказати, що відбулась повна жанрова трансформація, яка відобразилась на загальному характері твору та вокальній лінії, ставши повною протилежністю версії 2007 року.

Тональність твору залишилась без змін, а форма зазнала змін і замість приспіву закінчується скетом-імпровізацією (вступ / А / В / А1 / В1 / С). У першому куплеті співачка використовує переддихальну атаку звуку, прикрашену вокальним субтоном, що надає легкості та ніжності у фонації. У приспіві чергуються дві атаки звуку – м'яка та переддихальна, співачка використовує також фальцет при виході на високі ноти, який поєднує з елементами міксту. У другому куплеті лунає варіація на мелодію заспіву, яка заспівана м'якою вокальною атакою із використанням твангу при виході на високі ноти. Другий приспів теж видозмінено, проте вокальні прийоми в цілому зберігаються. Імпровізація-скет є кульмінацією, тут співачка використала наступний арсенал прийомів: бендинг, мікст, фальцет та тванг. Також ця імпровізація насичена мелізмами, що роблять мелодію більш легкою, відповідно до загального настрою пісні. Підсумовуючи, можна сказати, що дві версії є цікавими та підкреслюють персоніфікованість

вокального стилю співачки. Безумовно, друга виникає під впливом сучасного джазу, який розширює межі поп-музики, яка також у XXI столітті зазнала трансформацій.

«*Відправила меседж*» – четверта пісня із альбому співачки. Вона також має старшу версію, яка була написана Сергієм Підкауурою, гітаристом у бенді Наталії Могилевської у 2006-му році, на честь якої було названо однойменний альбом. Можна відмітити, що твір віддзеркалює пошуки співачки у плані концепції музичних аранжувань та нових вокальних прийомів.

Перша версія твору написана у жанрі поп-рок, і у поп-роковою є вокальна лінія, що поєднує реттл, шаут твердої вокальної атаки та елементи драйву. Форма пісні – куплетна: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / С (інструментальний епізод на елементах приспіву) / В2 (модуляція, динамізований приспів).

Розглянемо вокальні прийоми, використані співачкою у версії 2006 року. У першому куплеті Наталія Могилевська використовує свій традиційний метод фонації – тванг на м'якій атаці звуку. Цікавим моментом є те, що кінцівки фраз вона наче «скидає» з дихання і анкерує їх у клавікулярний резервуар. Такий прийом додає трагічності та драматизує текст, бо створюється ефект афективного стану, що характерний для побутової мови. Гортань співачки знаходиться у мовленнєвій позиції, щоб справити на слухача враження своєрідного монологу. У приспіві настрій змінюється, що обумовлено підвищенням його теситури, і тому Наталія Могилевська використовує тверду вокальну атаку, яку змішує із елементами твангу, при цьому пом'якшуючи закінчення фраз. Однак у приспіві це відбувається за рахунок виходу в мікстове звучання зі збереженням високої позиції звуку і щільного дихання.

У другому куплеті знову повертається попередній принцип звукотворення, проте співачка додає елементи вокальної мелізматики у вигляді оспівування закінчень фраз, і це трохи динамізує та трансформує куплет, а тому можна сказати, що його розвиток є варіативним. Другий

приспів також наслідує принцип побудови першого, але тут Наталія Могилевська опускає гортань, і її тванг стає більш металічним та розширеним за рахунок анкерування черпаловидними хрящами. Далі лунає інструментальний епізод, побудований на мотиві, що запозичений із приспіву, який співачка виконує м'якою вокальною атакою, і він є свого роду перепочинком перед модуляцією. Останній приспів містить елементи драйву, скріму та реттлу, і в поєднанні з твердою атакою створює насичену драматичну кульмінацію.

У версії 2020 року композиція стає запальною самбою. Тут збережено тональність, але форма зазнала змін, і інструментальний епізод тепер стає діалогічною перекличкою співачки із трубою. Такий принцип використовується під час імпровізацій у джазових виконавців, і це є новим елементом у творчості співачки. Він яскраво свідчить про її розвиток як вокалістки у напрямку джазової музики.

Пісня має таку форму: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / С (соло труби та імпровізація, побудована на мотиві приспіву) / В2 (динамізований варіант приспіву). У цій версії пісні Наталія Могилевська прямо протилежно експонує палітру вокальних прийомів: куплети виконані у мовленнєвій позиції та м'якій звуковій атаці, а приспиви – переддихальною атакою із виходом на м'яку у кінці фраз. Цікавою частиною є інструментальний епізод композиції, де співачка веде діалог із інструментом. На самому початку вона ніби розминається і співає елемент із приспіву, але потім несподівано йде у субтоновий звук зі зсувом у малу октаву. Тут співачка демонструє дуже насичені нижні ноти та оксамитовий тембр, який набула із віком. Далі в імпровізації рух поступово йде у другу октаву, де звучить ідеальний мікст. Також в її співі імітується звук труби: такий ефект досягається завдяки більш відкритому звучанню голосу. Загальний діапазон імпровізації – майже дві октави, проте регістрові переходи майже непомітні вуху слухача. Модуляція приспіву повертає у попередній стан, тут використано м'яку вокальну атаку та тванг з елементами бендингу.

Розглянувши дві версії знаменитого хіту, можна сказати, що друга є більш яскравою і розвиненою у плані використання сучасних вокальних прийомів і є більш цікавою для слухача, що стало можливим через переосмислення твору відповідно до естетики сучасного джазу.

«*В Києві осінь*» – заключна пісня циклу міні-альбому «Любов – то велика сила». Пісня була написана на початку 2000-х років у жанрі альтернативний рок екс-солістом групи «Чотири короля» Борисом Таршисом. У новій версії вона зазнала значних змін у аранжуванні і стала ліричною і танцювальною румбою. Цікавим є той момент, що між цими двома версіями є ще одна, написана у 2019 році, проте для розгляду обрано будуть варіанти 2000 та 2020 років.

У першій версії твору відчувається вплив американських рок-співачок, таких як Авріл Лавін, Пінк та Аланни Майлз та Деббі Харіз. Цей вплинуло як на форму пісні (у першій версії введено пре-хорус – елемент, що йде перед приспівом, а тому форма виглядає так: вступ / куплет / пре-хорус / приспів / куплет 2 / приспів 2 / код (на мотивах елементів вступу)), а також на вокальні прийоми (використана відкрита манера співу на твердій атаці, як це робить Аланна Майлз та Деббі Харіз). Драматургія першої пісні має тематичну арку, що побудована на мелодії зі вступу, у якому співачка використовує шепіт, що завдає загальний тон пісні. Такі прийоми використовувалися співачкою Пінк у перших альбомах.

Теситура пісні повністю зорієнтована на першу октаву, і це є зручною теситурою для Наталії Могилевської, оскільки в неї від природи низький голос. Твір написано у жанрі альтернативи, який тяжіє до лаконічності, тому виконавиця будує вокальну лінію, підпорядковану стилю. Палітра її вокальних прийомів така: у заспівах щільна грудна манера, атака м'яка, у приспівах – тверда звукова атака на заниженому положенні гортані, персоніфікований тванг.

Друга версія була створена через 20 років. Нова трактовка має відсилку до альбому «Вінтажне кафе» знаменитої співачки у стилі лаунж – Кармен

Соузи, і побудова дизайну вокалу Наталії Могилевської йде також від Кармен та частково від Даяни Кролл. Музична драматургія пісні динамізована, в ній вже немає тематичної арки, як у попередній версії, проте додано імпровізацію, яка одночасно є фіналом пісні (вступ / А / В / А1 / В1 / С (імпровізація)). Куплети у версії 2020 року заспівано субтоном у поєднанні із твангом, який додається під час руху мелодії у висхідному напрямку, а у при співах – м'який софт із анкеруванням та контролем нижньої щелепи співачки. Оскільки приспів заходить у перехідну зону між регістрами, анкерування щелепи є вкрай необхідним, це дозволяє уникнути затисків та зривів у цій зоні діапазону. Імпровізація виконується співачкою також у софт-манері із використанням твангу, при цьому Наталія Могилевська використовує дві вокальні атаки – м'яку і переддихальну. Розглянувши дві версії пісні, можна сказати, що остання свідчить про еволюцію творчості Наталії Могилевської та є унікальним прикладом впливу виконавських традицій музики США та Європи.

Після випуску міні-альбому «Любов – то велика сила», Наталія Могилевська остаточно повертає у джазове русло і випускає пісню «Personal Jesus», що є присвятою її другові Андрію Кузьменку, фронтмену групи «Скрябін». Дуже вражає переаранжування даної композиції, бо з рокової композиції пісня перейшла до балади в стилі соул, при цьому діапазон вокальної партії розширився вдвічі, і співачка змогла продемонструвати широкий спектр вокальних прийомів. У 2021 році Наталія Могилевська втілила давню свою мрію і заспівала ряд акустичних концертів, під час яких виконала світові джазові хіти, такі як: «Summer Time», «Fever», «Feeling Good», «Besame Mucho» та інших відомих пісень, що відкрили для співачки нову – джазову – еру творчості.

Отже, на основі розбору вищезазначених композицій можна прослідкувати вплив багатьох виконавців, що сформували унікальний і персоніфікований дизайн вокалу Наталії Могилевської. У 1990–2000 роки це Пінк, Аланіс Моріссетт, Деббі Харіз, Кайлі Міноуг, Дженіфер Лопез, у 2000–

2010 – Пінк, Авріл Лавін, Даяна Кролл, у 2010 роки і по цей час – Карен Соуза, Кассандра Вілсон, Анн Бейкер, Ніно Катамадзе. Також неможливо не помітити збіг із тембром Сіндер Ендерсен та вплив групи «Таре 5».

Можна визначити такі вокальні прийоми, використані нею у творах: тванг, белтинг, шаут, драйв, скрім, реттл, йодль, напівйодль, дьорті-тони, субтон, бендинг. Відмітимо й високий рівень контролю та анкеровки голосового апарату та використання наступних звукових атак: переддихальної, м'якої та помірно твердої. Прослідковується також еволюційний рух співачки у плані мелізматики та орнаментики.

Безумовно, альбом «Любов – то велика сила» і звернення до джазу у зрілому періоді кар'єри через переосмислення її відомих пісень та популярних джазових стандартів є яскравим прикладом інтеграції елементів сучасних прийомів естрадно-джазового вокалу, що є доказом унікальності Наталії Могилевської як естрадної та джазової виконавиці.

Говорячи про джазові елементи в творчості естрадних співачок Києва, неможливо оминати видатну сучасну українську виконавицю **Джамалу** (Сусану Джамаладінову, нар. 27 серпня 1983 року в м. Ош (Киргизстан)). Вона є талановитою українською співачкою кримськотатарсько-вірменського походження, яка здобула звання народної артистки України у 2016 році після перемоги у пісенному вокальному конкурсі Євробачення. Її вокальна майстерність, поєднана з глибокими почуттями та емоціями, зробила її однією з найбільш яскравих і неповторних співачок нашого часу.

Одним із визначних рис вокалу Джамали є її вміння володіння технікою фонації та контролю свого голосу протягом усього вокального діапазону. Вона легко переходить від зворушливих ніжних нот до потужного та енергійного звучання, створюючи неперевершену та яскраву палітру тембрально насиченого звуку. Її голос відзначається глибиною та теплотою, а також неповторним тембром, що робить її виконання вражаючим і незабутнім. Унікальність вокалу Джамали полягає також у її здатності поєднувати різноманітні стилі та напрямки в музиці. Вона використовує елементи

української народної музики, джазу, сучасного електронного звучання та багато іншого. Це дозволяє їй створювати унікальні та незвичайні композиції, які зачаровують та переносять слухачів у новий музичний світ. Її здатність передати глибокі почуття та емоції робить її виступи неймовірними та захоплюючими, а її творчість – багатогранною й персоніфікованою.

У творчому доробку Джамали сім студійних альбомів: «For Every Heart» (2011), «All or Nothing» (2013), «Подих» (2015), «1944» (2016), «Крила» (2018), «Ми» (2021), «QIRIM» (2023), кілька ролей у фільмах («Поводир», «Анатомія голосу», «Поліна і таємниця кіностудії» та ін.).

Джамала має унікальний голос, діапазон якого дорівнює чотирьом октавам. Вона досконало володіє естрадним, джазовим та академічним вокалом, а також мугамом, що є традиційним імпровізаційним жанром східних країн з особливим типом фонації. Під час навчання у консерваторії її голос відносився до лірико-колоратурного сопрано (співачка свого часу вдало виконувала партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Мімі («Богема» Дж. Пуччіні) та Джільди («Ріголетто» Дж. Верді). У молоді роки в її співі був дуже відчутним вплив італійської вокальної школи (Марія Каллас, Мірелла Френі), німецької оперної школи (Єлизавета Шварцкопф), також вплинули на формування голосу співачки Монсеррат Кабальє, Сесілія Бартолі та ін. Зараз у Джамали голос близький до драматичного сопрано, що обумовлено, перш за все, зрілим віком співачки та певними фізіологічними змінами (співачка має двох дітей, а процес виношування та вигодовування плоду робить голос нижчим, соковитим та міцнішим, що обумовлено перебудовою гормонального фону).

У процесі пошуку власного стилю Джамала відходить від академізму і починає співати джаз і мугам. Це створює оригінальний для України синтез – джаз-мугам, однак в якому ми не можемо не помітити вплив азербайджанської співачки Азизи Мустафа-заде, що робила схожі експерименти у вокалі. Дуже помітний і вплив таких джазових співачок як Арета Франклін, Рейчел Ферел, Аніта Бейкер, Ширлі Бейсі. Не оминула співачка й творчість відомої

перуанської виконавиці Іми Сумак, від неї запозичивши прийоми звукової імітації співу птахів, звуків природи тощо.

Ведучим принципом фонації Джамала є джазовий тип вокалу, бо майже в усіх альбомах вона саундує, використовуючи саме джазові прийоми ведення звуку. Для того, щоб прослідкувати еволюцію вокального стилю Джамали, візьмемо до уваги кілька її пісень із різних альбомів та одну інтерпретацію відомого хіта «History Repeating», що є рімейком на пісню відомої джазової співачки Ширлі Бейсі.

Композиція «*History Repeating*» була написана у 1997 році Алексом Гіфордом для джазової співачки Ширлі Бейсі. За жанром це суміш ейсид-джазу та стилю ф'южн. Перша виконавиця твору є контральто, тоді як Джамала – драматичним сопрано, що відкриває можливості українській співачці для створення нових фарб у музичному творі.

Діапазон версії Ширлі Бейсі неширокий – близько октави, твір виконано в середні малої октави з охопленням частини першої октави. Мелодія не змінюється протягом всієї пісні, тобто у творі використано принцип остинатності, який повністю збігається із меседжем тексту, що все у світі повторюється. Цей прийом повністю синхронізовано із лінією акомпанементу. Якщо говорити про вокальні прийоми, то Ширлі Бейсі їх варіює у кожному куплеті. На початку пісні лунає дуже щільна вокальна атака, що наближена до твердої, проте дещо пом'якшена анкеруванням гортані у нижні відділи. Надалі співачка додає елементи ретглу і навіть гроулу, який виконує також у позиційно низькій гортані.

Версія Джамали є повною протилежністю першоджерелу. Аранжування твору дещо видозмінене, зокрема додано електронне семплування, що зробило її версію більш сучаснішою і наблизило до танцювальної музики. Драматургію твору залишено наскрізною, як і функцію акомпанементу, щоб не змінювати загальну концепцію пісні. Однак вокальна партія повністю видозмінена, зокрема загальний діапазон вже дорівнює трьом октавам, що зробило її всесвітньовідомою, і саме вона стала еталоном для багатьох вокалістів світу.

Розглянемо вокальні прийоми, які використовує Джамала у своєму трактуванні пісні. У першому куплеті співачка ніби копіює тембр Ширлі Бейсі, і цього ефекту вона досягає завдяки глибокому диханню та анкеруванню у нижні м'язи гортані та верхні сегменти легень. Також дуже помітно розширену та опущену гортань виконавиці, при цьому звук виведено в голову, що показує високий майстерний рівень володіння змішаним типом подачі дихання.

У наступному куплеті форма динамізується і вокальна партія ущільнюється додатковими вокальними прийомами: використано мікст та елементи бендингу й вібрато. Хочеться відмітити й те, що і в цьому випадку гортань опущена і звук є більш відкритим, ніж зазвичай це прийнято в естрадному вокалі. Цей аспект чітко вказує на академічну освіту співачки. Далі тематичний матеріал оновлюється, а тому додаються інші прийоми – спочатку вокальний софт із домішками фальцетного звучання, що у процесі розвитку інкрустується мелізматикою та у локальній кульмінації перетворюється на шаут із домішками міксту. Хочеться відмітити абсолютний контроль співачки над голосом та повне нівелювання різниці у регістрах.

У кульмінації Джамала використовує арпеджований пасаж і виходить у дуже високу теситуру (середина третьої октави), де, імітуючи звук труби, співає пентатонічну поспівку. Тут виконавиця використовує свистковий регістр, що підтримано анкерівкою у абдомінальних м'язах. Також помітно академічну вокальну позицію, що допомагає зробити звук надзвичайно легким та летючим. Тут можна порівняти її голос із перуанською співачкою Імою Сумак, яка володіла неймовірно широким діапазоном та могла імітувати звуки інструментів та природи.

У висновку зазначимо, що композиція «History Repeating» в інтерпретації Джамали є неймовірно складною, але дуже конструктивною і бажаною у репертуарі джазових вокалістів. Відзначимо, що вона є джазовою у його посткласичному розумінні, де джазовий компонент зливається з іншими напрямками музики, стаючи їх органічною частиною.

Композиція «1944» принесла Джамалі перемогу на пісенному конкурсі «Євробачення» у 2016 році у Стокгольмі. Перші рядки цієї пісні було написано ще у 2014 році, а остаточна версія відноситься до 2016 року. Присвячено твір історичним подіям 1944 року, коли було масово депортовано кримських татар з їх історичної батьківщини. Пісня має пряму цитату, що було узятو із народної кримськотатарської пісні «Ey, Guzel Qırım», яка лунає у приспіві композиції. За жанром це сучасна історична балада із елементами імпровізації у стилі мугам. Форма пісні куплетна і має таку структуру: вступ / А (заспів) / В (приспів) / А1 (заспів) / В1 (приспів) / С (вокаліз) / В2 (динамізований приспів).

Драматургія твору побудована за наскрізним типом розвитку. Роль акомпанементу біфункціональна – підтримуюча у куплетах та доповнююча у приспівах. У творі є й своєрідна тематична арка: у вступі пісні у малій октаві дудук грає мотив, який потім звучить у загальному кульмінаційному приспіві твору двічі – перший раз у першій октаві, потім – у зміненому і скороченому варіанті – у фінальному вокалізі у третій октаві. Також у пісні використано прийом, що має назву алюзія, бо фраза з мелодії приспіву на словах «Yaşlığım toyalmadım» схожа на середньовічну секвенцію «Dies irae», і цією алюзією співачкою було проведено аналогію між процесом депортації кримських татар і Страшним судом.

Зосередимося на вокальних прийомах та особливостях фонації, використаних у пісні. У першому куплеті Джамала використовує субтон та м'яку вокальну атаку, яка є і в першому приспіві. Цікавим моментом є положення гортані. Незважаючи на низьку теситуру, вона помірно рухлива та опущена, як при фонації в академічному співі. Але за рахунок піднятої верхньої губи досягається звучання як під час саундування естрадно-джазових композицій. У другому куплеті Джамала робить стрибок на октаву вгору, чим додає емоційного напруження у архітектоніку композиції. Тут уже чуємо міцний грудний звук – белтинг, що має домішок твангу. Також у кінці приспіву співачка вводить розпів у стилі мугаму (на словах « не ковтайте наші

душі»), що звучить немов трен, тим самим підводячи до другого приспіву, який заспівано у другій октаві щільним вокальним софтом із елементами твангу та реттлу. Приспів оздоблено вставками із помірною мелізматиною. Наступний вокаліз заслуговує додаткової уваги, бо це приклад мугаму, що заспіваний у типових для східних народів манері, а саме завищеному положенню гортані, при цьому її підвищена рухливість зберігається завдяки правильному рухові черпаловидних хрящів та вірному анкеруванні при процесі видиху, високій назалізації із домішками головного звучання. Цей вокаліз є кульмінацією пісні і на найвищій ноті переходить у приспів, який на цей раз він звучить як мантра і це справляє вражаючий сонористичний ефект. Наприкінці пісні Джамала демонструє свистковий регістр із елементами переддихальної атаки, а далі різкий динамічний провал, заспіваний субтоном, ставить логічну крапку у творі.

Пісня «1944» – приклад унікального твору із розвинутою драматургією, що несе у собі потужне послання наступним поколінням. У ньому вдало поєднано сучасні вокальні прийоми та елементи мугаму, що дозволяє говорити про синтез двох вокальних традицій – Сходу і Заходу.

Композиція «*Заманили*» є результатом плідної співпраці із етно-колективом «Даха Браха». Написана вона у 2016 році, під час шестигодинної сесії із музикантами гурту. Це оригінальна суміш клубної музики, фолку, джазу та запального реггі. Цікавим моментом є те, що у творі використано пісню «На добраніч, Галю» (цю народну пісню відносять до містично-обрядового фольклору), яка є окремою самостійною лінією і виконується солістами гурту «Даха Брахи». Концепція твору – містично-філософська, бо в ній експоновано одвічну боротьби світла і темряви. Цей аспект вдало зображено у музиці шляхом накладення партії на партію, що і створює цей контраст.

Розглянемо детальніше дану композицію. Форма твору – куплетна, вона має таку структуру: вступ / А (куплет) / В (приспів) / А1 (куплет) / В1 (приспів) / С (інструментальний епізод) / В2 (динамізований приспів). Акомпанемент

має цілком самостійну функцію: ведучим інструментом є віолончель, що звучить протягом усього твору і надає йому сакрально-моторошного звучання. Номінально до акомпанементу можна віднести і вокальну лінію групи вокалістів гурту «Даха Браха», але в кульмінації їх партія, що цитує пісню «На добраніч, Галю» набуває самостійного значення. Цікавим сонористичним прийомом є виття вовка у перших тактах. У міфології багатьох країн цей хижак може бути і захисником людини, і породженням пекла, і це збігається з семантикою тексту у творі.

Розглянемо вокальну партію цієї композиції. Перший куплет заспівано м'якою вокальною атакою, щільно та грудним регістром. Тут Джамала використовує мовленнєву позицію, для того, щоб слухач максимально поринув у атмосферу твору. Далі у приспіві йде різкий зсув на октаву вгору, де співачка використовує белтинг із елементами шауту та гроулу (цей прийом відноситься як до джазового вокалу, так і до екстрім вокалу). Другий куплет повертає нас у початкову атмосферу пісні, але вокальні прийоми включають вже елементи твангу із високим рівнем назалізації. Наприкінці Джамала використовує елемент розщеплення, що звучить як скрім. Приспів виконується белтингом із елементами шауту та локально драйву. Потім звучить тема пісні «На добраніч, Галю» у виконанні солістів гурту «Даха Браха», і можна помітити, що музикантами використовується принцип джем-сейшну, коли після експозиції теми музиканти по черзі її варіюють. Проте в даному прикладі це є експозицією другої самостійної теми твору. Останній приспів виконано щільною белтинговою манерою із елементами реттлу та драйву. Закінчується композиція скрімом на словах «Заманили».

Треба відмітити, що цей твір є цікавим прикладом поліжанровості та полістилістики, і це дозволяє йому зайняти чільне місце серед сучасних музичних шедеврів. Ця композиція не є джазовою, однак вона уособлює сучасний етап розвитку джазового мистецтва, яке не обмежується мейнстрімом, а активно залучає інші напрями неакадемічного мистецтва.

Пісня «*I'm Like Bird*» була написана у 2017 році та увійшла до міні-альбому «1944». За стильовими ознаками її можна віднести до клубної музики (хаус, техно) та джазу (за рахунок вокальних прийомів). Пісня є цікавим експериментом, в ній можна прослідкувати вплив наступних гуртів «Psarr» (Британія), «Sofi Tukker» (Австралія), які також є експериментаторами у клубній музиці та альтернативі.

Попри танцювальний характер, зміст пісні є філософським: Джамала порівнює себе із птахом, який може бути або чорним, або білим (це символи добра і зла, також життєвої боротьби), і це вдало окреслено в аранжуванні: бас звучить ніби пульс серця, а ударна ритм-секція імітує шурхіт крил, у партії фортепіано загальний схвильований характер передано арпеджованими пасажами семплів та оркестровою підтримкою струнних, що грають ламентозні мотиви у висхідному русі.

Форма твору куплетна і схематично виглядає так: вступ / А (куплет) / В (приспів) / інструментальний епізод / А1 (куплет) / В1 (динамізований приспів) / С (бридж) / В2 (приспів) / кода. Розглянемо вокальні прийоми, що використовує співачка у пісні. Тремоло струнних у вступі готує нас до незвичайної мелодії, насиченої стрибками. Оскільки вона зображує людську мову, Джамала використовує мовленнєву вокальну позицію і співає субтоном у нижньому діапазоні. Однак коли мелодія рухається вгору, вона виходить на мікст із елементами фальцету. Цікавим моментом є низьке положення гортані, як в академічному вокалі. У приспіві співачка додає вокальний софт і бендинг при виході на високі ноти, при цьому анкерівка направлена в абдоміну, що говорить про високу виконавську майстерність Джамали. Також вона нівелює регістрову різницю, що досягається через звуження гортані.

Другий куплет заспівано більш щільним грудним регістром, і тут слід звернути увагу на положення гортані, бо, незважаючи на стрибки у мелодії, положення гортані залишається стабільним, а це досягається за рахунок правильної анкерівки і контролю м'язів гортані та черпаловидних хрящів. У приспіві Джамала саундує на форте, її голос нагадує тембр Арети Франклін –

такий самий щільний, міцний та насичений белтинг з елементами твангу, що вказує на її вплив на формування вокалу співачки. Цей приспів є загальною кульмінацією твору. Інструментальний епізод ставить логічну крапку в мелодичному розвитку, тематично він повторює елементи зі вступу, створюючи свого роду тематичну арку.

Твір «I'm Like Bird» є яскравим прикладом експериментування Джамали у танцювальних стилях музики та пошуках у вокалі, що робить його одним з яскравих здобутків української пісенної культури.

Пісня «*Alim*» із альбому «Qirim», який було випущено у 2023 році, оповідає про легендарного Аліма – національного героя, що допомагав бідним і боровся зі злом, підтримуючи справедливість у світі. За жанром це сучасна дума або симфонічний епос. Форма твору – куплетно-варіаційна із елементами рондо, де рефреном виступає мелодія куплету (вступ / A / B / A1 / B1 / A2), з наскрізною драматургією. Акомпанемент у творі має самостійне семантичне навантаження і створює колористичні ефекти, що допомагають репрезентувати образ Аліма – кримського Робін Гуда. У творі задіяно парний склад симфонічного оркестру, що допомагає експонуванню та розвитку образу Аліма.

Розглянемо основний принцип фонації, який використовує Джамала у творі, який спирається на мугам. Це дуже складний тип вокалу, який базується на безперервному насиченні мелодії орнаментикою та мелізмами, що характерні для східних країн. Куплети заспівано співачкою на вузькій гортані з анкеровкою у нижні відділи дихальних шляхів.

Дуже цікавим елементом є вміння співачки інтонувати чверть-тони і суміщати їх із йодлями одночасно, при цьому тримати високу співацьку форманту, що є синтезом мугаму та академічного вокалу. Такий прийом характерний для музики народів Туреччини та Азербайджану, а тому можна порівняти вокал Джамали із відомою джазовою азербайджанською співачкою Азізою Мустафа-заде, що вдало суміщала мугам і принципи академічного вокалу. У одному із куплетів ми чуємо голос батька співачки – Аліма, що є

дуже символічним, бо це створює ефект розповіді легенди про Аліма немов самим героєм оповіді. Наприкінці твору лунає висока нота, що заспівана Джамалою академічним топом вокалу, що не перебиває загальної концепції твору, а ставить логічну крапку у його розвитку. Таким чином, можемо побачити дуже сміливий вокальний експеримент – синтез двох вокальних культур: мугаму та оперного вокалу, що робить Джамалу новаторкою у музичному просторі України.

На основі розглянутих у дослідженні творів можемо зробити такі висновки. Джамала є володаркою унікального голосу, що дозволило їй поєднати джазове саундування, академічний вокал та мугам, що це споріднює її із Азізою Мустафа-заде. У своїх композиціях Джамала використовує такі джазово-естрадні вокальні прийоми: шаут, реттл, бендинг, драйв, гроул, свистковий регістр, белтинг, мугам, субтон, фальцет, йодль, орнаментику (групето, трелі, морденти, форшлагги) та мелізматику. Помітно відчутна її орієнтація на таких співачок, як: Аніта Бейкер, Арета Франклін, Рейчел Ферел. Досконале вивчення Джамалою вищезазначених виконавиць надало їй співацький досвід та багату палітру сучасних вокальних прийомів, що сформувало її неповторну автентичну манеру. Це підносить Джамалу на постамент зірок не тільки української естради та джазу, а й виводить її на світовий рівень.

Висновки до розділу 3

Київські співачки Наталія Гура та Наталія Овсяннікова репрезентують старше покоління джазових вокалісток, творче становлення яких відбувалося в радянські часи, а базовою вокальною школою була академічна.

Унікальний голос київської джазової співачки Наталії Гури зробили її однією з найбільш відомих джазових виконавиць Києва та України. У своїй творчості Н. Гура поєднує традиції академічної вокальної школи, так і джазової, що споріднює її з європейською школою джазу. «Summer Time»

Дж. Гершвіна в її інтерпретації відзначена різнобарв'ям звучання завдяки використанню різних вокальних прийомів, у «Night in Tunisia» Д. Гіллеспі вона повністю змінила вокальну концепцію твору при збереженні його форми, в традиційному спірічуелсі «Sometimes I Feel Like Motherless Child» вона збільшує діапазон композиції та розширено спектр вокальних прийомів. У баладах «Віє вітер з поля» та «Моя душа» К. Стеценка-молодшого співачка органічно поєднує здобутки вокального джазу та української музичної традиції.

Тембр голосу Наталії Овсяннікової формувався під впливом багатьох вокальних шкіл та виконавців – академічних та джазових. Її інтерпретація пісні «My Funny Valentine» Р. Роджерса відзначається розмаїттям вокальних джазових прийомів, які поєднуються з елементами академічного вокалу. У композиції «Why Don't You Do Right?» В. Маккоя за допомогою шаут-манери змінюється її загальне звучання, яка з «холодної» балади стає більш емоційно напруженою. Чуттєву композицію «Fever» Е. Кулі О. Блеквелла Н. Овсяннікова насичує багатою мелізматикою, надаючи їй особливого шарму. У відомій пісні «Lullaby of Birdland» Дж. Ширінга співачка відійшла від класичної куплетної форми, ускладнивши її наскрізним розвитком, де у середині твору звучить скет-імпровізація, а кульмінація припадає на заключний куплет-коду. У виконанні пісні «Чорнобривці» В. Верменича та М. Сингаївського Н. Овсяннікова поєднує принципи академічного та естрадно-джазового вокалу, наближаючись до класичного кросовера.

Н. Овсяннікова як вокалістка синтезує елементи як академічної школи, так і естрадно-джазової, в результаті чого створюються дуже цікаві та різнобарвні у вокальному відношенні композиції, для яких характерно змішування регістрів із ведучим головним регістровим відділом, мікстове звучання по всьому відрізу робочого вокального діапазону, використання субтону в нижній теситурі голосу, особливе персоніфіковане звучання голосу у високій теситурі, класичне звукотворення, яка відзначається низьким положенням гортані, як при академічній фонації. Для інтерпретацій

Н. Овсяннікової характерно тяжіння до академізму та ускладнення технічної сторони виконання, що підтверджує приналежність співачки до європейської школи джазу, складовою якої є український.

Київські джазові співачки молодшого покоління Аніко Долідзе та Лаура Марті вносять новий струмись у розвиток київського джазу, за допомогою вокальних прийомів та оновленого аранжування змінюючи вокальний дизайн відповідно до звукової естетики XXI століття. В інтерпретаціях пісень «And the Angels Sing» З. Елмана та «Top Hat, White Time and Tails» І. Берліна А. Долідзе залишає її форму та аранжування, однак видозмінює вокальну партію орнаментикою та вокальні прийоми. Композиція «Bei Mir Bist Du Shhoen» Ш. Секунди поєднує джаз 1930-х років з елементами ідиш-фолку. Композиції грузинського класика XX століття Г. Канчелі «Kviteli Potlebi» та «Herio Bichebo поєднують елементи джазу та автентичного грузинського фольклору. Як українська співачка з грузинським корінням, А. Долідзе поєднує обидві музичні традиції, що робить її творчість унікальною та неповторною.

Лаура Марті є джазовою співачкою, яка, окрім джазу, поєднує у своїй творчості блюз, соул, поп-рок, етно-фольк, ф'южн. У пісні «I Put a Spell On You» С. Дж. Хокінга вона синтезує елементи блюзового та рокового вокалу, що відповідає смакам XXI століття. Співачка не боїться експериментувати й створювати авторські композиції, які поєднують елементи фанку, джазу та соулу («Все буде добре»), ф'южну, ейсид-джазу та самби («Hostage»), румби, джаз-фанку, року («Я маю знати»), фолку, клубної музики, самби («Незалежна»). Діапазон голосу Л. Марті виходить за межі трьох октав, він є надзвичайно динамічним та потужним, що підносить її до високого рівня виконавців джазу та інших неакадемічних напрямів сучасної музики. Творчість А. Долідзе та Л. Марті є зразком посткласичного джазу, який синтезує різні стилі й напрями сучасної музики.

Включення елементів джазового вокалу в естрадну музику розширює палітру останньої, вносячи свіжість та оригінальність в її музичні образи.

Синтез джазу та естради утворює динамічний симбіоз, що надає джазу можливість виходити за межі традицій та відкривати нові сфери. Музиканти об'єднують їх найкращі елементи для створення композицій, які вражають та надихають аудиторію. Цей взаємозв'язок стає джерелом для розвитку музичного мистецтва у XXI столітті.

Аналіз вокальних прийомів у композиціях естрадної співачки Н. Могилевської з міні-альбому «Любов – то велика сила», що містить нові версії відомих пісень «Я покохала», «Місяць», «Відірватись від землі», «Відправила меседж», «Києві осінь», дозволив окреслити еволюційний рух вокалу співачки від естрадного та рокового до джазового. Пісня «Я покохала», авторами якої є Р. Раєнко та Н. Могилевська, має дві версії – танцювальну та баладну, де друга відзначена розширенням спектру вокальних прийомів: до твагу як тембрового маркеру голосу співачки додаються штробас, бендинг і йодль. В новій інтерпретації композиції «Місяць по небу ходить», яку написали Ю. Рибчинський та Н. Могилевська, тванг, белтинг та йодль доповнені реттлом, субтоном та дьорті-тонами, а кульмінаційний епізод містить імпровізацію. У пісні «Відірватись від землі» С. Підкаури співачка оновлює звучання прийомами реттл, драйв та елементами скріму. Композиція «Відправила меседж» С. Підкаури містить епізод, де вона вступає в діалог з інструментом, а її голос нагадує звучання труби. У пісні «У Києві осінь», автором якої є Б. Таршис, було оновлено аранжування та додано імпровізацію. У 2021 році Н. Могилевська втілила давню свою мрію і заспівала ряд акустичних концертів, під час яких виконала світові джазові хіти – «Summer Time», «Fever», «Feeling Good», «Besame Mucho» та інші відомі композиції, відкриваючи нову – джазову – еру творчості.

Творчість Джамали (Сусани Джамаладінової) – співачки з унікальним тембром та стильовою універсальністю – тісно пов'язана з джазом. При виконанні джазових композицій («History Repeating» А. Гіфорда), співачки прагне дати їх нову інтерпретацію, яка відзначається широким діапазоном та технічною складністю. Авторська пісня «1944» поєднує сучасні вокальні

прийоми та елементи мугаму, що дозволяє говорити про синтез двох вокальних традицій – Сходу і Заходу. У композиції «Заманили», написану у співпраці із етно-колективом «Даха Браха», поєднано елементи клубної музики, фолку, джазу та реггі. Пісня «I'm Like Bird» за стильовими ознаками наближається до клубної музики (хаус, техно), яка доповнюється вокальними джазовими елементами. Пісня «Alim» із альбому «Qirim» поєднує мугам та оперний вокал.

Отже, сучасна творчість українських естрадних вокалісток не може обмежуватися лише естрадним вокалом: сучасні естрадні композиції містять як елементи джазу, так й інших вокальних технік, пов'язаних з фольклором, в тому числі неєвропейським.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Визначено теоретико-методологічні засади вивчення джазового мистецтва, де пріоритетності набувають історичний, культурологічний, регіональний, системний, персонологічний, аналітичний методи та підходи. Історичний, культурологічний, регіональний підходи спрямовані на вивчення джазу в контексті культури ХХ – ХХІ століть. Доведено, що сучасний етап розвитку джазового мистецтва необхідно розглядати крізь призму глобалізаційних процесів з протилежними тенденціями – універсалізації і локалізації. У ХХІ столітті особливого значення набувають локальні осередки, що стають зосередженням регіональних традицій джазового музикування, розвиток яких формує культурні горизонти національного та світового джазу. Персонологічний підхід у дослідженні джазу спрямований на визначення особистого внеску джазових музикантів у розвиток цього мистецького напрямку. Аналітичний метод є підґрунтям вивчення джазового мистецтва у його музичній складовій з виділенням традиційних та інноваційних аспектів. Поєднання зазначених методів та підходів відкриває перспективи всебічного висвітлення розвитку джазового мистецтва у його часопросторовій конкретиці. Зазначено, що попри досягнення сучасної української джазології, представленої працями О. Воропаєвої, Ю. Лошкова, Т. Полянського, В. Романка, В. Симоненка, О. Супрун, Д. Тередуна, В. Тормахової та ін., регіональний аспект розвитку українського джазу висвітлено лише в працях В. Олендарьова (Донеччина), С. Безпалої (Чернігів) та А. Харенко (Харків), а київський джазовий осередок як окремий локус не був предметом спеціального дослідження, у тому числі його вокально-виконавський напрям. Доведено, що у Києві як столичному культурно-мистецькому осередку, де сконцентровано найкращі виконавські сили, формуються актуальні тренди

вокально-джазового мистецтва, що відповідають сучасним тенденціям європейського та світового джазу.

2. Охарактеризовано базові джазові ідіоми в проєкції на джазове вокальне мистецтво. Зазначено, що основними джазовими ідіомами, які відрізняються цей музичний напрямок від інших, є імпровізаційність, зв'язок із фольклором, джазова ритміка (свінг, акцентуація, синкопування, переакцентування, тернарність, поліритмія, поліметрія), джазова мелодика і гармонія, що базуються на блюзовому інтонуванні та фразуванні. Формування джазових ідіом відбувалося в інструментальній музиці, пізніше вони стали невід'ємною складовою вокального джазу. Джазові ідіоми надають вокалу особливої виразності, однак їх використання у вокальній музиці, на відміну від інструментальної, є більш складним, що обумовлено особливостями голосового апарату. З інструментальної музики у джазовий вокал увійшли елементи музичної орнаментики та мелізматика, інструментальну генезу мають вокальні прийоми – бендинг, вібрато, драйв, скрім, шаут, край, йодль, белтинг, тванг та ін.

3. Окреслено сучасний етап розвитку світового та українського джазового мистецтва. Доведено, що джазове мистецтво XXI століття внаслідок впливів глобалізаційних процесів відзначено інтегративністю, відкритістю та комунікативністю. В рамках джазових фестивалів та різноманітних мистецьких проєктів йде співпраця музикантів з різних країн та континентів, сприяючи культурному обміну та міжкультурній інтеграції. Джазові виконавці використовують міжнародні майданчики та Інтернет для спільного музикування. Локалізація як зворотній бік глобалізації посилює тенденції регіоналізму та збільшує значення регіональних і локальних джазових осередків. Європейський джаз розвивається у тісній взаємодії з академічною класикою та авангардом. У Туреччині, Азербайджані, Японії виникають орієнтальні джазові напрями, які синтезують східні культурні традиції та фольклор з універсальною мовою джазу. Український джаз регіонально тяжіє до європейського, з яким має спільну історію, але, на

відміну від останнього, сьогодні вагоме місце у ньому посідає орієнтальна складова, що робить його оригінальним та впізнаваним.

4. Розкрито роль джазової освіти та фестивального руху в розвитку вокально-джазового мистецтва Києва. Фестивалі як форми комунікації музикантів між собою та з публікою є важливим чинником розвитку джазового мистецтва. Перший джазовий фестиваль «Джаз-сейшн» відбувся в Києві у 1967 році на базі Київського джаз-клубу. В Києві кінець 1980-х – початок 1990-х ознаменувався появою фестивалів «Голосієво-88», «Дніпрогастроль», Осінній джазовий марафон, «Нова територія» та «Метаморфози джазу». Сьогодні особливої ваги набули джазові фестивалі «Kyiv Jazz Fest», «Jazz in Kiev», «Єдність», а також фестиваль академічної музики «Київ Музик Фест» з обов'язковою джазовою програмою.

Першим закладом, де здобувачі могли отримати професійну джазову освіту, стало Київське державне музичне училище ім. Р. М. Глієра. Сьогодні джазову освіту в Києві можна отримати у Школі джазового та естрадного мистецтв, джазових відділеннях Київської дитячої школи мистецтв № 2 ім. М. Вериківського та Дитячої музичної школи № 4 ім. Д. Шостаковича. У цих освітніх закладах здійснюється навчання за різними напрямками, включаючи джазовий вокал, імпровізацію та композицію. Серед київських приватних освітніх закладів відзначимо «Школу блюзу і джазу», «Rock School», «Драйв», «Київську школу вокалу», арт-студію «Chunga land», «Maestro music school», академію «Nota Bene» та ін. Серед викладачів, які є джазовими виконавцями, відзначимо піаністку Наталію Лебедеву, басистів Юхима Маркова та Ігоря Закуса, вокалісток Наталію Овсяннікову, Крістіну Марті, Лауру Марті та ін.

5. Виявлено специфічні риси вокального стилю київських джазових виконавиць Наталії Гури, Наталії Овсяннікової, Аніко Долідзе, Лаури Марті. Джазові вокалістки Києва, інспіровані творчістю великих співачок Елли Фіцджеральд, Бессі Сміт, Ніни Сімон, Аструд Жилберту, Біллі Холідей, продовжують та розвивають традиції джазового музикування,

використовуючи складну вокальну орнаментику, імпровізацію з елементами мелізматиками та складними синкопованими ритмами, сучасні вокальні прийоми, створюючи унікальний звуковий світ українського джазу.

Наталія Гура та Наталія Овсяннікова є представницями старшого покоління київської джазової вокальної школи. Вони отримали класичну вокальну освіту і в своїй творчості поєднували здобутки джазової та академічної музики, тим самим підтверджуючи приналежність їхньої творчості до європейської джазової традиції. У виконанні джазової класики та українських естрадних пісень Н. Гура демонструє весь спектр джазових вокальних прийомів, органічно поєднуючи їх з надбанням академічної музики. В своїх інтерпретаціях співачка не відмовляється від здобутків американської джазової школи, але трактує джазові стандарти крізь призму академізованого європейського джазу. Н. Овсяннікова в інтерпретації джазової класики тяжіє до академізму, поєднуючи елементи академічного і джазового вокалу, класичні джазові вокальні прийоми з ускладненою вокальною технікою з багатою орнаментикою й мелізматикою. Співачка за допомогою вокальних прийомів вносить зміни у змістовне наповнення твору та його драматургію, а поєднання академічного та джазового типів вокалу наближає її виконання до класичного кросовера.

Київські джазові співачки молодшого покоління Аніко Долідзе та Лаура Марті вносять новий струмінь у розвиток київського джазу. Як вокалістки вони формувалися на основі не вокально-академічної, а джазової школи, і у своїй творчості репрезентують не український класичний джаз європейської традиції, наближаючись до постмодерного глобалізованого музичного універсалізму, що відзначається органічним поєднанням джазового мистецтва з фольклорною традицією та іншими неакадемічними напрямками – поп-музикою, роком, електронікою. Аніко Долідзе у своїй творчості синтезує джазове мистецтво з фольклором – українським та грузинським, розширюючи горизонти джазового мистецтва. Лаура Марті (Мартирисян) у своїй творчості поєднує елементи бразильської, вірменської та української культур, синтезує джаз з блюзом, соул, поп-роком, етно-фолком, ф'южном, демонструючи

безкінечну варіативність джазового вокального мистецтва в Україні. Творчість Лаури Марті та Аніко Долідзе є посткласичним джазом, який синтезує різні стилі й напрями музики ХХІ століття.

6. Виявлено та охарактеризовано джазову складову у творчості естрадних київських вокалісток Наталії Могилевської та Джамали. Констатовано, що в парадигмі сучасної музичної творчості, де межі стилів і жанрів стають все менш визначеними, інтеграція естради і джазу відкриває нові горизонти для виконавців. Джазовий вокал збагачує естрадну пісню, додаючи особливу динаміку та глибину завдяки таким елементам, як скетчінг, імпровізація та свінгування. Інтеграція джазу й естради дозволяє артистам виражати через музику більш глибокі емоції, а також експериментувати з акордиком та ритмічними структурами, відкриваючи нові звучання.

Естрадна співачка Наталія Могилевська стала відомою завдяки специфічному тембру, який пов'язаний з використанням вокального прийому тванг. Виконавиця протягом творчого шляху працювала в різних музичних стилях, серед яких поп-музика, альтернативний рок, латиноамериканська музика, а в останньому міні-альбомі «Любов – то велика сила» вона експериментує з джазом, що дозволило розкрити нові грані її творчої особистості. За допомогою джазових елементів (вокальні прийоми, імпровізація) було оновлено звуковий дизайн її відомих хітів «Я покохала», «Місяць по небу ходить», «Відірватись від землі», «Відправила меседж», «У Києві осінь», які набули оригінального звучання.

Українська співачка Джамала (Сусана Джамаладінова) має неповторний тембр голосу, досконало володіє естрадним, джазовим та академічним вокалом, а також мугамом – традиційним імпровізаційним жанром країн Сходу з особливим типом фонації. Як співачка, що має академічну вокальну школу, вона тяжіє до ускладнення класичних джазових композицій. Джамала є амбасадоркою джаз-мугаму в Україні, що найповніше знайшло відображення у її останньому альбомі «Qirim». Унікальний голос, співацький досвід, виконавська культура, широка палітра сучасних вокальних прийомів

сформували неповторний індивідуальний вокальний стиль Джамали, що виводить її у ранг зірок не тільки української, а й світової естради і джазу.

Характеристика інтерпретацій джазових стандартів, естрадних композицій та пісенного фольклору київськими джазовими вокалістками, а також аналіз використання джазових елементів естрадними співачками виявив перспективи розвитку джазового мистецтва у XXI столітті. Продовженням цієї роботи можуть бути розвідки, присвячені як вокальному джазовому мистецтву різних українських регіонів, так і специфіці сучасного джазового вокалу у творчості українських вокалістів в контексті постмодерного глобалізованого музичного універсалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2004. 21 с.
2. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 28. С. 5–11.
3. Беда О. М. Творчість гурту «Jungleman» у контексті розвитку українського джазу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 1 (10). С. 269–274.
4. Безпала С. С. До питання про шляхи становлення вітчизняної системи джазового навчання. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. 2011. Вип. 6. С. 17–22.
5. Безпала С. С. Становлення джазового виконавства в обласних центрах України за часів СРСР (на прикладі М. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 136–144.
6. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. XXXIII. С. 339–347.
7. Бежнар Г. П. Теорія масової культури: курс лекцій: навчальний посібник. Київ, 2020. 49 с.
8. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ, 2013. С. 223–230.
9. Беркій О. Модус і модальність у джазовому мистецтві. *Український джаз на перехресті культур: матер. Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Міжнар. джаз. наук.-мистец. форуму «Jazz Science-5» та ХХІІ Міжнар. фестивалю джазової музики «Jazz Bez»*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. С. 11.

10. Белявіна Н. Д., Супрун О. В. Питання функціонального розвитку джазу. *Культура і сучасність*. 2009. Вип. 1. С. 118–123.
11. Беляєва О. М. Питання педагогічної майстерності викладача у творчій спадщині М. І. Пирогова. *Вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*. 2017. № 15. С. 180–185.
12. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 219 с.
13. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. Вип. 53. 2016. С. 107–115.
14. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
15. Бондарчук Т. Постмодернізм: до питання аналізу дефініції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство»*. 2006. №2. С. 34–40.
16. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 290–299.
17. Васильєва Л. Л. Спецкурс «Масова музика» в контексті культурологічної освіти сучасного фахівця дисциплін художньо-естетичного циклу. *Культура і сучасність*. 2005. Вип. 2. С. 64–70.
18. Войченко О. М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики ХVІІІ–ХХІ ст. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 257–266.
19. Войченко О. М. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 47. Т. 1. 2022. С. 78–82.
20. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60–70-ті роки ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. Вип. 4. С. 172–176.

21. Войченко О. М. Усне аранжування у джазовій та поп-музиці. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25–26 берез., 2020 р.). Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 125–126.

22. Войченко О. М., Шпортько О. В. Дихотомія «джаз та академічна музика»: минуле та сьогодення. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3 (192). С. 107–110.

23. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.

24. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу. *Творчість композиторів України для народних інструментів*: зб. матеріалів міжнар. наук-практ. конф., 10 квіт. 2006 року. Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2006. С. 18–22.

25. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 1998. Вип. 28. С. 32–39.

26. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації / переклад В. Симоненка. Київ: Музична Україна, 1980. 120 с.

27. Горовой С. Г., Дуленко М. О. Особливості вокальної імпровізації епохи традиційного джазу. Київ, 2006. 203 с.

28. Гуменюк Т. Філософський дискурс постмодернізму (допостанови питання). *Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури*. 2000. Вип. 4–5. Ч. 1. С. 116–123

29. Гургула Р. І., Магарач О. М., Войнаровський А. Ю. Основи джазової імпровізації в професійній підготовці педагога музиканта. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. 2022. Вип. 1(4). С. 71–78.

30. Давидовський К. Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю

«Віртуози планети». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. Вип. XXVI. С. 94–100.

31. Денисюк І. С. Формування навичок імпровізації майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2017. 187 с.

32. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.

33. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 – музичне мистецтво / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків, 2019. 336 с.

34. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 20 с.

35. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики. Київ–Кіровоград: Трелакс, 1997. 184 с.

36. Дяченко Ю. Естрадність в системі композиторського стилю Є. Дербенка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 578–590.

37. Журба В. В. Особливості гармонії музичного стилю «bebop». *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 196–205.

38. Журба В. В. Особливості мелодики музичного стилю bebop. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 35. С. 108–117.

39. Журба В. В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 262 с.

40. Журба В. В., Журба Я. О. Особливості функціональності гармонічного звороту II–V ступенів як основного елемента музичної лексики джазу. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 54–59.

41. Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 232 с.
42. Журба Я. О. Головні поняття та терміни блюзової музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 223–335.
43. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 145–153.
44. Журба Я. О. Характерні особливості мелодики блюзу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 205–213.
45. Закус І. М. Jazz Kolo в українському культурному просторі. URL: <https://tyzhden.ua/jazz-kolo-v-ukrainskomu-kulturnomu-prostori/> (дата звернення: 26.08.2022).
46. Закус І. М., Постой Г. Г. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 565–568.
47. Золкін С. А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 11 (51). С. 571–574.
48. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут»*. Серія «Політологія. Соціологія. Право». 2011. № 4. С. 111–114.
49. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Суми, 2006. 207 с.
50. Зязюн І. А. Сучасна освіта у контексті гуманістичної філософії. *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Філософія освіти: зб. наук. праць*. Львів, 1999. Вип. 4. С. 5–12.
51. Ігнат'єва Я. Фестивально-конкурсний рух в еволюції зарубіжного та українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 20. Т. 1. 2018. С. 142–146.

52. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

53. Капелюшок-Войченко О. М. Вплив джазової музики на оновлення змісту навчання сучасної молоді України. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 18. С. 343–350.

54. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

55. Кириченко І. О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 1. С. 80–84.

56. Кізлова О. Музика для вузького кола обмежених людей. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Jazz_fest (дата звернення: 16.05.2022).

57. Кізлова О. Сучасне обличчя великого джазу: хто створює історію. URL: <https://mind.ua/style/20185571-suchasne-oblichchya-velikogo-dzhazu-hto-stvoryue-istoriyu> (дата звернення: 26.07.2022).

58. Коверза О. А. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 87–93.

59. Коверза О. А. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 273–289.

60. Лензійон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*. 2017. № 3. С. 177–181.

61. Лі Шуай. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. *Культура України. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 59. С. 132–145.

62. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2019. 200 с.
63. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище. Харків: ХДАК, 2019. 183 с.
64. Лісовська Т. А. Імпровізація як вид творчої діяльності в теорії і практиці музичної освіти. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія «Педагогічні науки»*. 2015. № 2. С. 108–112.
65. Лошков Ю. І. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі *Культура України*. 2008. Вип. 22. С. 141–152.
66. Лященко І. С. Масова музична культура в Україні: соціокультурний вимір. *Світогляд – Філософія – Релігія*: зб. наук. праць. Суми: Світ друку, 2016. Вип. 11. С. 230–236.
67. Лященко І. С. Соціальні функції масової музичної культури. *Актуальні проблеми духовності*: зб. наук. пр. Кривий ріг, 2012. Вип. 13. С. 245–255.
68. Марков Ю. Джазовий стандарт: особливості структури. *Київське музикознавство*. 2019. Вип. 58. С. 3–19.
69. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с
70. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*: зб. ст. 1998. Вип. 1. С. 87–95.
71. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ: 2004. 400 с.
72. Овсяннікова Н. Ю. Джаз у сучасному музичному просторі України. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*. зб. матеріалів міжнарод. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 352–353.

73. Овсяннікова Н. Ю. Джазова інтерпретація пісенної спадщини Олександра Злотника. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 1 (10). С. 219–223.

74. Овсяннікова Н. Ю. Основні тенденції розвитку вокальних фестивалів-конкурсів у сучасній Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 435–441.

75. Овсяннікова Н. Ю. Сильові парадигми музично-виконавської інтерпретації у сучасному естрадному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. 2007. Вип. 12. С. 61–64.

76. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.

77. Олендарьов В. М. Джаз на Донеччині: проблеми історії, теорії та практики. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Донецьк, 2001. С. 69–77.

78. Олендарьов В. М. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство*. 1988. Вип. 23. С. 79–86.

79. Олендарьов В. М. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 267–275.

80. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.

81. Откидач В. М. Музична естрада: словник. Харків: Видавець І. В. Якубенко, 2004. 445 с.

82. Полянський Т. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 14–15 квітня 2016*. Київ: 2016, С. 429–437.

83. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.

84. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.
85. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
86. Попова А. Вплив європейських джазових шкіл на розвиток українського джазового мистецтва. *Захід – Схід: культура і мистецтво: тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (25–26 вересня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. В. Оганезова, О. М. Маркова [та ін.]; М-во культ. та інформ. політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса: Астропринт, 2022. С. 206–208.*
87. Попова А. Джаз як соціокультурний феномен. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 7 (43). Vol. 2. С. 16–20.
88. Попова А. О. Джазове мистецтво сучасної України: особливості становлення та розвитку. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. 2021. Вип. 32. С. 137–148.
89. Попова А. О. Джазові експерименти у творчості Наталії Могилевської. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 2 листопада 2023 р.)*. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 204–206.
90. Попова А. Європейські джазові школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 81–85.
91. Попова А. Інтеграція джазового вокалу у виконанні естрадних артистів Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного*

університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 63. Т. 2. С. 52–58.

92. Попова А. Особливості музичної імпровізації в джазовій культурі. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 3 (55). С. 47–51.

93. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень джазового мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 358–359.

94. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень імпровізації в джазовому мистецтві. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів міжн. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 157–158.

95. Попова А. О. Творча діяльність Лаури Марті в контексті розвитку джазового мистецтва Києва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 150–151.

96. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 193 с.

97. Романко В. І. Проблеми джазу у професійній підготовці студентів-музикознавців. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*: Матеріали наук.-тв. конф. присвяч. 90-річ. юв. з дня засн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. С. 96–101.

98. Романко В. І. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 10. С. 48–53.

99. Рось З. П. Вплив «легкого розважального жанру» в Галичині на розвиток українського естрадно-джазового мистецтва. *Український джаз на перехресті культур*: матер. Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Міжнар. джаз.

наук.-мистец. форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнар. фестивалю джазової музики «Jazz Bez» (Львів, 03 грудня 2022 р.). Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. С. 38.

100. Рось З. П. Всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» як символ відродження української пісенної естради. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної науки та прикладної науки*: мат. V всеукраїнського науково-практичного симпозіуму (м. Івано-Франківськ, 14 травня 2021 р.). Івано-Франківськ, 2021. С. 207–210.

101. Рось З. П. Діяльність міжнародних джазових фестивалів як показник основних тенденцій розвитку джазового фестивального руху в Україні в період 1990–2012 рр. *Галичина*. 2013. Ч. 22–23. С. 523–530.

102. Рось З. П. Зв'язки сучасного українського естрадно-джазового вокального мистецтва з народною піснею. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки*: матеріали IV Всеукраїнського науково-практичного симпозіуму (м. Івано-Франківськ, 15 травня 2020 року). Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, 2020. С. 266–269.

103. Рось З. П. Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 1. С. 11–18.

104. Рось З. П. Особливості роботи над розвитком вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2019. 66 с.

105. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема. *V культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї глобалізації цивілізації»*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2007. С. 258–262.

106. Рось З. П. Формування регіональних центрів джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності (1991–2012 рр.). *Українська музика*. 2018. Число 1. С. 77–85.

107. Рось З. П., Полякова І. О. Розвиток естрадно-джазової освіти молоді в Україні періоду незалежності (1991–2012 рр.). *The 1st International scientific and practical conference «Innovative development of science and education» (March 29-31, 2020)*. Athens: ISGT Publishing House, 2020. С. 308–314.

108. Рудницька О. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. Київ: ІЗМН, 1998. 248 с.

109. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с.

110. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.

111. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с.; Ч. 2. 152 с.

112. Симоненко В. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 112 с.

113. Симоненко В. Мелодии джаза. Антологія. Київ: Муз. Україна, 1984. 318 с.

114. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 612 с.

115. Сичова О. В. Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 257–262.

116. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2019. 208 с.

117. Супрун О. В. Джаз і класична музика: шляхи перетину. *Українська музика*. 2018. Вип. 27. С. 86–92.

118. Супрун О. В. Європейські виміри музики «classic in jazz». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 307–312.

119. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 195 с.

120. Супрун О. В. Питання комунікативних особливостей джазового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2012. Вип.18. Том I. С. 186–190.

121. Супрун О. В. Поєднання джазу та класики в контексті «музики ЕСМ» *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 53–59.

122. Сюта Б. О. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 72: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 19–28.

123. Таглина О. В. Леонид Утесов. Харків: Фоліо, 2009. 128 с.

124. Теробун Д. С. Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 129–135.

125. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 219 с.

126. Теробун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 59–66.

127. Теробун Д. С. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 256–262.

128. Теробун Д. С. Феномен джазової імпровізації у контексті філософської концепції діалогізму. *Актуальні проблеми теорії, історії та практики культури*. 2014. Вип. 33. С. 201–208.

129. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.

130. Ткаченко Н. Масова культура в Україні. *Українознавство*. 2010. № 2. С. 187–190.

131. Токарев Ю. Поп-музика: за і проти. *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984. С. 104–118.

132. Толочик М. А. Блюзове виконання у спектрі джазової музики. *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 167–171.

133. Толкачова Г. В. Особливості масової музичної культури України в сучасний період. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2010. № 45. С. 241–247.

134. Тормахова В. М. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. № 1 С. 21–27.

135. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 57–63.

136. Тормахова В. М. Специфіка побудови композицій Джона Зорна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 1. С. 73–79.

137. Тормахова В. М. Стилеутворення в неакадемічній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 29 (5). С. 209–212.

138. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 18 с.

139. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 227–230.

140. Тормахова В. М. Характерні риси оркестровки у репертуарі біг бенду Теда Джонса та Мела Льюїса. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47 (4). С. 49–54.

141. Тракало О. М. Становлення європейського джазу від початку ХХ століття до другої світової війни. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. № 2. С. 3–9.

142. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2008. 17 с.

143. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 420 с.

144. Харенко А. О. Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції : дис. ... д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво. Харків, 2022

145. Харенко А. О. Джазове музикування Харкова: шлях до професійного мистецтва. *Українська музика*. 2018. Число 1 (27). С. 69–77.

146. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 226 с.

147. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України в контексті інтеграції до європейського освітнього простору. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2010. Вип. 10. С. 3–8.

148. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2007. 198 с.

149. Шабанова Т. Ритміка як чинник синтаксису та морфології у джазовій мелодичній імпровізації. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. XXVI. Ч. III. Мелітополь: Сана, 2009. С. 104–108.

150. Швед М. Б. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу).

Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство». 2004. Вип. 4. С. 150–158.

151. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів: СПОЛОМ, 2010. 440 с.

152. Шевченко А. С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання.* 2017. № 2 (10). С. 175–183.

153. Шевченко А. С. Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми розвитку. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання.* 2018. Вип. 1 (11). С. 46–53.

154. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.

155. Шимчишин М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість): монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2010. 320 с.

156. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

157. Шульгіна В. Музична україніка: монографія. Київ: НМАУ, 2000. 230 с.

158. Ядловська З. Імпровізація та її значення у формуванні виконавської майстерності інструменталіста. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* 1999. Вип. 2. С. 73–79.

159. Ake D. *Jazz cultures.* California: University of California, 2002. 238 p.

160. Berendt J., Huesman G. *The Jazz Book. From Ragtime to The 21st Century.* USA: Lawrence Hill Books, 2009. 816 p.

161. Bohländer C., Holler K.-H. *Jazzführer.* Leipzig: Verlages Philipp Reclam Stuttgart, 1980. 711 p.

162. Bourdaghs M. K. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop.* Columbia University Press, 1987. 566 p.

163. Cerchiari L., Cugny L., Kerschbaumer F. Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts. Boston: Northeastern University Press, 2012. XVIII, 484 p.
164. Coeuroy A. Histoire générale du Jazz. Paris, 1942. 650 p.
165. Collier J. L. Louis Armstrong. New York, 1984. 250 p.
166. Craig T. J. Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture. M.E. Sharpe. Tokyo, 2000. 299 p.
167. Crawford R., Hamberlin L. An Introduction to America's Music, New York: W. W. Norton & Company, 2013. 624 p.
168. DeVeaux S., Giddins G. Jazz. New York: W. W. Norton & Co., 2009. 704 p.
169. Ferand E. T. Die Improvisation in der Musik: Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung. Zurich, 1938. 464 p.
170. Fiss K. Grand Illusion: The Third Reich, The Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France. Chicago, 2009. 345 p.
171. Frame P. The Restless Generation: How Rock Music Changed the Face of 1950s. Britain: Omnibus Press, 2007. 500 p.
172. Gioia T. The History of Jazz. Second Edition. New York: Oxford University Press, 2011. 452 p.
173. Gioia T. The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire. New York: Oxford University Press, 2012. 544 p.
174. Hellmer J., Lawn R. Jazz Theory and Practice: For Performers, Arrangers and Composers. USA: Alfred Music, 1996. 312 p.
175. Hershey B. Jazz Latitude. *The New York Times*. 1922, June 25. P. 57.
176. Holt F. Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
177. Howard B. History of jazz in America. New York: The Viking Press, 1952. 407 p.

178. Jones L. Blues people: Negro music in white America. New York: William Morrow and Company, 1963. 244 p.
179. Jost E. Free jazz. New York, 1974. 345 p.
180. Kirchner B. The Oxford Companion to Jazz. New York: Oxford University Press, 2005. 852 p.
181. Liebman D. A. Chromatic Approach to jazz harmony and melody. Paris, 2015. 145 p.
182. Litweiler J. The Freedom Principle. *Jazz After 1958*. Da Capo, 1984. P. 248–250.
183. Martinelli F. The history of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in context. UK, 2018. 752 p.
184. Mathis U. Honte a qui peut chanter: le neuvieme art sous l'Occupation' La Vie Musicale Sous Vichy. Brussels, 2001. 235 p.
185. Méadel C. Pauses musicales ou les éclatants silences de Radio-Paris. La Vie Musicale Sous Vichy, ed. Chimenes. Brussels, 2001. 200 p.
186. Məmmədəliyeva T. V. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyası. Sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə almaq üçün dissertasiyanın avtoreferatı: 17.00.02. Bakı, 2007. 24 p.
187. Nicholson S. Ella Fitzgerald: A Biography of the First Lady of Jazz. New York: Scribner's Sons, 1995. 368 p.
188. Nicholson S. Jazz and Culture in a Global Age. Boston: Northeastern University Press, 2014. 312 p.
189. Novak D. 2,5x6 metres of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening. *Popular Music*. 2008. Vol. 27. № 1. P. 15–34.
190. Oliver P. The story of the blues. Philadelphia, 1969. 212 p.
191. Panassie H. Histoire du vrai jazz. Paris, 1959. 236 p.
192. Panassie H. La vertable musique de jazz: edition revue et augmentee. Paris, 1952. 303 p.
193. Pleasants H. The Great American Popular Singers. New York: Simon and Schuster, 1985. 384 p.

194. Riding A. *And the show went on: cultural life in Nazi-occupied Paris*, New York, 2011. 302 p.
195. Rubin J. S., Scott E. C. *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History: in 2 vol.* USA: Oxford University Press, 2013. 1550 p.
196. Schoenberger M. *Ella Fitzgerald: First Lady Of Jazz*. Capstone, 2005. 40 p.
197. Silvester P. *The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God*. USA: Scarecrow Press, 2009. 438 p.
198. Simon B., Ellingham M., Trillo R. *World Music: The Rough Guide*. Vol. 2. London, 2000. 673 p.
199. Stone L. T. *Ella Fitzgerald: Up Close*. Penguin Group USA, 2008. 205 p.
200. Studwell W. E., Baldin M. *The Big Band Reader: Songs Favored by Swing Era Orchestras and Other Popular Ensembles*. New York, 2000. 291 p.
201. Taylor B. *Jazz Piano. History and development*. USA, 1982. 264 p.
202. Townsend P. *Jazz in American Culture*. Edinburgh: Press of Mississippi, 2000. 193 p.
203. Weissman D. *Blues: The Basics*. New York: Routledge, 2005. 216 p.
204. William M. *Jazz Journeys to Japan: The Heart Within*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. 386 p.
205. Wilmer V. *As serious as your life: the story of the new jazz*. Canada, 1980. 296 p.
206. Wyman C. *Ella Fitzgerald: Jazz Singer Supreme*. New York, 1993. 144 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

**Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації**

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Попова А. О. Джазове мистецтво сучасної України: особливості становлення та розвитку. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. 2021. Вип. 32. С. 137–148. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-10>
2. Попова А. Інтеграція джазового вокалу у виконанні естрадних артистів Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 63. Т. 2. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-9>
3. Попова А. Європейські джазові школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 81–85. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-13>

Статті в іноземному науковому періодичному виданні

4. Попова А. Джаз як соціокультурний феномен. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2021. № 7 (43). Vol. 2. С. 16–20. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.2.3>

5. Попова А. Особливості музичної імпровізації в джазовій культурі. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 3 (55). С. 47–51. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.3.7>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень джазового мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 358–359.

7. Попова А. О. Проблематика наукових досліджень імпровізації в джазовому мистецтві. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів міжн. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 157–158.

8. Попова А. Вплив європейських джазових шкіл на розвиток українського джазового мистецтва. *Захід – Схід: культура і мистецтво*: тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (25–26 вересня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. В. Оганезова, О. М. Маркова [та ін.]; М-во культ. та інформ. політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса: Астропринт, 2022. С. 206–208.

9. Попова А. О. Джазові експерименти у творчості Наталії Могилевської. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Наук. тов. студ., асп.,

доктор. і молод. вч. (Київ, 2 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 204–206.

10. Попова А. О. Творча діяльність Лаури Марті в контексті розвитку джазового мистецтва Києва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 150–151.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема:

1) Міжнародній науково-творчій конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р., форма участі – очна);

2) Міжнародній дистанцій науково-практичній конференції «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р., форма участі – дистанційна);

3) Міжнародній науково-творчій конференції «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 25–26 вересня 2021 р., форма участі – заочна);

4) Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна).

5) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 9 листопада 2023 р., форма участі – заочна).