

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ХАРЕНКО АЛІНА ОЛЕКСІЇВНА

УДК 78.03 : 785.161 (477.54)

ДИСЕРТАЦІЯ


**ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО ХАРКОВА:
ДОСВІД ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і 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. Харенко

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Давидов Сергій Петрович

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Харенко А. О. Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2022.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню унікальної ролі Харкова в історії джазової культури України. Відомо, що вітчизняне мистецтво джазу сформувалося в 1920-ті роки і мало великий вплив на формування музичних смаків широкого кола слухачів, особливо у великих промислових містах. Джазове мистецтво інтенсивно розвивається в українському мистецькому просторі в останні десятиліття, про що свідчать такі факти, як проведення численних міжнародних джазових фестивалів, впровадження в Україні системи джазової освіти, виступи джазових виконавців на академічній філармонічній сцені та на престижних міжнародних форумах. Розвивається джазологія (наука про джазове мистецтво), про що свідчить ряд захищених дисертацій, які стосуються різних сторін розвитку української та світової джазової культури. Джаз поступово завойовує телебачення та радіо, зростає кількість аудіозаписів авторської музики.

Актуальність теми, присвяченої особливій ролі Харкова в історії джазової культури України, засвідчують такі факти. По-перше, саме в Харкові процес становлення джазу розпочався раніше, ніж в інших містах України. По-друге, професійна освіта в Харкові за останні 30 років сприяла появі та розквіту унікальної джазової виконавської школи, що виховала музикантів високого професійного рівня, відомих не тільки на території України, але й за кордоном. Однак історичний досвід джазового музикування як складової мистецької спадщини Харківщини ХХ ст. досі не став предметом спеціального вивчення. Проведений аналіз широкого масиву архівних, історичних, наукових, публіцистичних, нотних та освітніх джерел уможливив розширення інформативної бази про роль джазу в контексті музичної культури Харкова.

Його стан репрезентовано як *цілісне історико-культурне явище, що знаходиться в авангарді загальнокультурного процесу в Україні.*

Об'єктом дослідження є джазове мистецтво України; предметом – джазове мистецтво Харкова як цілісне історико-культурне явище.

Розділ 1 «Історичні передумови формування та розвитку джазового мистецтва в Україні» присвячений вивченню основних тенденцій розвитку вітчизняного джазового мистецтва. У підрозділі 1.1. «Теоретико-методологічні засади дослідження» систематизовано наукові джерела щодо специфіки джазу. Запропоновано власне трактування поняття «джаз», виявлено критерії професіоналізму джазового мистецтва. У підрозділі 1.2. «Еволюція джазу та загальні тенденції його зародження на європейському континенті» розглянуто основні жанри «передджазового» періоду в США та творчість духових оркестрів, які стали основою для формування джазу. Досліджено передумови сприйняття джазу в Європі.

У підрозділі 1.3. «Становлення джазового мистецтва в Україні» проаналізовано процес зародження вітчизняного джазового мистецтва, що зумовлено специфікою функціонування української культури за різних соціокультурних обставин. У пункті 1.3.1. «Формування основ вітчизняної джазової традиції» розглянуто етап зародження джазового мистецтва 1920-х – 1950-х років. У пункті 1.3.2. «Стан сучасного українського джазу» досліджено новий етап в історії вітчизняного джазу (1960-і – сьогодення), який сформувався як автономний різновид музичної культури та рішуче відійшов від новітніх форм естрадно-розважальної музики. Критеріями професіоналізму українського джазу стало формування специфічного джазового середовища, поява власної педагогічної бази на основі досвіду музикантів старшого покоління, які розпочали широку педагогічну діяльність, проведення чисельних джазових фестивалів та конкурсів, розвиток вітчизняної джазології. Запропоновано дефініцію поняття «авторська джазова музика». У пункті 1.3.3. «Регіональна специфіка поширення джазового мистецтва» розглядається функціонування джазу в різних регіонах України на ґрунті детального вивчення

джазового мистецтва в м. Черкаси. Результати розвідки дали змогу порівняти процеси зародження та становлення джазу у великих промислових та провінційних містах України.

Розділ 2 «Джаз в контексті харківської музичної культури» присвячено вивченню процесів формування джазового виконавства в м. Харків (1920-1980-ті роки). В підрозділі 2.1. «Зародження джазового музикування в Харкові» розглядається творчість перших джазових колективів 1920 – 1930-х років. Вказано на значення столичного статусу міста. Саме в харківський період відбувається становлення видатного композитора І. Дунаєвського та всесвітньо відомого композитора, педагога, теоретика Й. Шиллінгера, який створив в Харкові прообраз першого в світі симфо-джазу. У пункті 2.1.2. «Ю. Мейтус – фундатор харківського джазу» висвітлено творчість видатного українського композитора, основоположника вітчизняного джазу. Встановлено, що за підтримки Л. Курбаса, Ю. Мейтус створив перший джаз-банд України (1924); саме в Харкові пройшов перший джазовий концерт та джем-сейшн за участі американських джазових музикантів (1925 – 1926), відбулася прем'єра першого в Україні джаз-ревю «Алло, на хвилі 477» (1928). Пункт 2.1.3. «Діяльність естрадно-джазових оркестрів (1930-ті – 1950-ті роки)» присвячений творчості самодіяльних харківських естрадно-джазових оркестрів та ансамблів при заводах, інститутах, кінотеатрах та в багатьох навчальних закладах міста.

У підрозділі 2.2. «Творчість харківських естрадно-джазових колективів 1950-1980-х рр.: на шляху до професіоналізму» констатується, що в цей період джаз вийшов на якісно новий рівень. Для цього періоду характерним є відношення до джазу вже як до серйозної «гілки» імпровізаційного виконавства: з одного боку – досягнення техніки імпровізації, а з іншого – вдосконалення професійного рівня самодіяльних музикантів. Репрезентовано творчість естрадно-джазових колективів, керівником яких був видатний український композитор, диригент, педагог Олександр Литвинов. Встановлено, що творчість композитора являє собою своєрідну трьохвекторність: орієнтація на побутування естрадної музики з використанням джазової лексики та з

опорою на академічні традиції. Пункт 2.2.3. «Джазові колективи 1960-х років» присвячений творчості джазових ансамблів та оркестрів, що йшли шляхом професіоналізації. Встановлено, що ці музичні колективи стали мистецьким осередком для майбутнього розквіту джазового виконавства.

Розділ 3. «Формування професійних основ джазового музикування в Харкові» містить аналіз професійного джазового мистецтва в період з 1980-х років до нині. У підрозділі 3.1. «Система професійної джазової освіти Харкова» надано огляд системи спеціальної освіти в процесі становлення професійного джазу, основним завданням якої є сукупність загальнотеоретичних, педагогічних, спеціальних знань та практичних навичок, що дозволять випускникам в подальшому вести музично-творчу виконавську діяльність і забезпечити особистісно-професійний розвиток. Триступенева система підготовки професійних джазових виконавців функціонує на освітянських нормах академічного музичного мистецтва.

Підрозділ 3.2. «Багатовекторність творчої діяльності С. Давидова» присвячений аналізу творчості видатного українського джазового музиканта у сукупності всіх форм його універсальної діяльності: піаніста, композитора, аранжувальника, педагога, керівника оркестру, науковця, просвітницького діяча. Роль джазових фестивалів («Kharkiv Za Jazz Fest») та конкурсів («Kharkiv Jazz Performance») в еволюції харківської джазової культури розкрито у підрозділі 3.3. через аналіз специфіки джазових фестивалів –спочатку міських, а потім міжнародних. Виявлено, що джазові фестивалі, як форма існування музичного мистецтва, сформували своєрідну альтернативу концертним сезонам і стали одним із головних показників сучасного культурного простору Харкова.

Підрозділ 3.4. «Творчість харківських професійних джазових колективів та солістів сьогодення (1980-ті – 2022)» репрезентовано творчість професійних харківських джазових ансамблів та солістів. Визначено основні тенденції взаємодії джазового мистецтва та українського фольклору в творчості провідних харківських джазових колективів та солістів. Для створення повноцінної картини етапів становлення і розвитку джазового мистецтва в

Харкові був проведений аналіз музичних творів, що виконувалися колективами різних типів і в різні періоди

У *Висновках* підкреслено повноту розкриття теми та завдань.

1. Виявлено, що місце джазу в музичному мистецтві визначається науковцями неоднозначно. В даному дисертаційному дослідженні джаз трактується як *професійний рід музичного мистецтва, що виник в результаті взаємопроникнення різних музично-художніх систем, характеризується імпровізаційністю музичного викладу та використанням специфічної джазової лексики*. Зазначено, що *критеріями професіоналізму джазового мистецтва є: професійна креативність джазових музикантів; результативність діяльності; професійна кваліфікація та компетентність джазового виконавця; власний творчий внесок в історію музичного мистецтва; створення умов для реалізації професійної комунікації з метою обміну досвідом; розвиток джазології, як науки про джаз; впровадження поняття «концертний джаз»*.

2. Встановлено, що джазове мистецтво в Україні має свою особливу історію і позначено процесами адаптації американської джазової традиції у вітчизняній музичній культурі. Від статусу ресторанно-розважального, джаз еволюціонує до професійного роду мистецтва, таким чином повторюючи шлях США, але в більш стислі терміни та долаючи ідеологічні перепони. Виявлено негативні та позитивні чинники розвитку вітчизняного джазового мистецтва. Констатується, що найбільшим досягненням сучасного вітчизняного джазу є поява *авторської джазової музики, яка трактується нами як жанр інструментальної (вокальної) джазової музики, основою якого є колективна чи індивідуальна імпровізація на власну створену тему із застосуванням специфічних джазових засобів виразності*. Дослідивши процес становлення та розвитку джазового мистецтва в провінційному м. Черкаси, виявлено умови, за яких подібні невеликі регіони можна віднести до локальних центрів джазової культури України.

3. Надано періодизацію розвитку харківського джазового мистецтва, виокремлено три основні етапи: генеза (1920 – 1940-і роки); шлях творчих

колективів до професіоналізму (1950 – 1980-ті роки); формування і кристалізація професійних засад джазу (з 1980-х – 2022). Охарактеризовано кожен із зазначених періодів.

4. Вказано, що потужним імпульсом розвитку професійного джазу в Харкові стало впровадження системи спеціальної освіти в навчальних закладах. Проаналізовано триступеневу систему підготовки професійних джазових виконавців.

5. Дослідивши творчість джазових колективів та солістів від 1924 року до нині, вказано, що сучасний джаз Харкова має професійний статус, про що свідчить наполегливе проникнення джазових традицій в сфері інструментальних складів; домінування імпровізаційності; поступове ускладнення музичної мови; зростання професіоналізму і техніки виконання музикантів; поява авторської джазової музики.

6. Визначено загальні тенденції взаємодії українського фольклору та джазу в творчості харківських професійних джазових колективів: аранжування народних пісень, співставлення або цитування фольклорного матеріалу та створення оригінальних композицій на фольклорній основі.

7. Встановлено, що проведення *джазових фестивалів та конкурсів* увійшло до числа вагомих знакових подій в історії харківського джазового мистецтва. В просторі фестивальних акцій формувалися найбільш природні умови для взаємодії між представниками різних культур, здійснювався обмін духовним та творчим досвідом, створювався принципово новий, народжений в процесі спілкування, художній простір. Основними задачами джазового конкурсу є пропаганда джазу як унікального професійного виду мистецтва; залучення молоді до джазової музики; популяризація сучасного джазового імпровізаційного музикування; виявлення та підтримка молодих талантів; обмін творчим досвідом між професійними джазовими музикантами та підростаючим поколінням.

Сучасний Харків за концентрацією джазових музикантів, досягненнями майстрів джазу і творчим потенціалом молодих послідовників є одним із лідерів джазового мистецтва України.

Ключові слова: джазове мистецтво, музична культура Харкова, харківська джазова фортепіанна школа, музичний портрет, індивідуальний стиль, інтерпретація, інструментальна музика, комунікативна стратегія, композиторська стратегія, еволюція стилю, виконавський аналіз, професійна музика, педагогічні та виконавські принципи, виконавське мислення, музичний текст.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження

висвітлено в таких працях автора:

Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що індексуються у міжнародних наукометричних базах

1. Харенко А. О. Джазове музикування Харкова: шлях до професійного мистецтва. *Українська музика: науковий часопис* / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018/1(27). С. 69-77.

2. Харенко А. О. Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в харківському культурному просторі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2019, випуск №4. С. 83-89.

3. Харенко А. О. Музична драматургія як творчий метод у джазовому фортепіанному мистецтві С. Давидова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 155-169.

4. Kharenko A. A. Comparative interpretation in Jazzology: author's versions of «Ukrainian Jazz Round Dances» by S. Davydov. *European Journal of Arts*, 2021 №1. С. 130-134.

ABSTRACT

Kharenko A.A. Jazz art of Kharkiv: experience of historical reconstruction.–
Qualification work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine and Information Policy. Kharkiv, 2022.

The dissertation is devoted to the substantiation of the unique role of Kharkiv in the history of jazz culture of Ukraine. It is known that in Ukraine the art of jazz took root in the 1920s, and had a great influence on the formation of musical tastes of a wide range of listeners, especially in large industrial cities. Jazz art has been developing rapidly in the Ukrainian art space in recent decades, as evidenced by numerous international jazz festivals, the introduction of jazz education in Ukraine, performances by jazz performers on the academic philharmonic stage and at prestigious international forums. Jazz science is developing, as evidenced by a number of defended dissertations which concern various aspects of the development of Ukrainian and world jazz culture. Jazz is gradually conquering television and radio, the number of audio recordings of author's music is growing, which in our opinion is the greatest achievement of modern Ukrainian jazz music.

The relevance of the topic is evidenced by the following facts. The significance of Kharkiv in the history of jazz culture of Ukraine is special. First, it was in Kharkiv that the process of jazz formation began earlier than in other cities. Secondly, over the past 30 years professional education in Kharkiv has contributed to the emergence and flourishing of a unique jazz school that has educated high-level musicians known not only in Ukraine but also abroad. However, the historical experience of jazz music as a component of the artistic legacy of Kharkiv region of the 20th century has not yet been the subject of special study. The performed analysis of a wide range of archival, historical, scientific, journalistic, musical, and educational sources made it possible to expand the information base on the role of jazz in the context of Kharkiv

musical culture. Its condition is represented as *a holistic historical and cultural phenomenon that was at the forefront of the general cultural process in Ukraine.*

The object of research is jazz art of Ukraine; its *subject* is jazz art of Kharkiv as a holistic historical and cultural phenomenon.

Chapter 1 "Historical background of the introduction and development of jazz art in Ukraine" is devoted to the study of the main trends in the development of domestic jazz art. In subsection 1.1. "Theoretical and methodological principles of the research" we have systematized scientific sources on the specifics of jazz, its definitions as a form of professional art. Criteria of jazz art professionalism are offered. In subsection 1.2. "The evolution of jazz and general trends of its origin on the European continent" examines the main genres of the "pre-jazz" period in the United States, brass bands creativity, which became a precondition and basis for jazz formation. The preconditions of jazz perception in Europe have been studied.

Subsection 1.3. "The formation of jazz art in Ukraine" analyses the process of emergence of domestic jazz art, stipulated by the specifics of the functioning of Ukrainian culture in different socio-cultural circumstances. In paragraph 1.3.1. "The formation of the foundations of the national jazz tradition" we consider the stage of the birth of jazz art of the 1920s–1950s. In paragraph 1.3.2. "The state of modern Ukrainian jazz" we explore a new stage in the history of national jazz (1960s – present), which was formed as an autonomous genre of music culture and strongly departed from the latest forms of pop and entertainment music. Criteria for the professionalism of Ukrainian jazz was the formation of a specific jazz environment, the emergence of its own pedagogical base based on the experience of musicians of older generation who began extensive teaching activities, holding numerous jazz festivals and competitions, and the development of domestic jazz science. We are offer own interpretation of concept "authorial jazz music". Paragraph 1.3.3. "Regional specifics of the introduction of jazz art" considers the functioning of jazz art in different regions of Ukraine on the basis of a detailed study of Cherkasy jazz art. The results of the survey made it possible to compare the processes of origins and formation of jazz in large industrial and provincial cities of Ukraine.

Chapter 2 "Jazz in the context of Kharkiv musical culture" is devoted to the study of the origins of jazz performance in Kharkiv (1920-1980s). In subsection 2.1. "The origin of jazz music in Kharkiv" we examine the creative work of the first jazz groups of 1920-1930s. The importance of the capital status of Kharkiv is indicated. It was in the Kharkiv period that the becoming of the outstanding composer I. Dunayevsky and the world-famous composer, teacher, theorist J. Schillinger started. In paragraph 2.1.2. "Yu. Meitus – the founder of Kharkiv jazz" we highlight the creative work of a prominent Ukrainian composer, the founder of national jazz. It has been established that with the support of L. Kurbas, Yu. Meitus created the first jazz band of Ukraine (1924); it was in Kharkiv that the first jazz concert and jam session with the participation of American jazz musicians took place (1925-1926), took place premier first in the world jazz-revue "Hallo, on a wave 477". Paragraph 2.1.3. "Activities of stage-jazz orchestras (1930s-1950s)" is dedicated to the creative work of amateur Kharkiv stage-jazz orchestras and ensembles at factories, institutes, cinemas, in many educational institutions of the city.

In subsection 2.2. "Creativity of Kharkiv jazz collectives in the 1950s and 1980s: on the way to professionalism" it is stated that jazz reached a qualitatively new level. This period is characterized by the attitude to jazz as to a serious "branch" of improvisational performance: on the one hand – the understanding of the technique of improvisation, and on the other – the improvement of the professional level of amateur musicians. The creative work of pop and jazz groups, the director of which was the prominent Ukrainian composer, conductor, teacher Alexander Lytvynov, is represented. Paragraph 2.2.3. "Jazz bands of the 1960s" is dedicated to the creative work of jazz ensembles and orchestras that have followed the path of professionalization. It has been established that these musical groups became an artistic centre for the future flourishing of jazz performance. We are established that the composer's creativity is a kind of three-vector: orientation to pop music with the use of jazz elements and relying on academic traditions.

Chapter 3 "The formation of professional foundations of jazz music making in Kharkiv" contains an analysis of professional jazz art in the period from the 1980s to

the present. In subsection 3.1. "The system of Kharkiv professional jazz education" provides an overview of the special education system in the process of becoming a professional jazz, the main task of which is a set of general theoretical, pedagogical, special knowledge and practical skills that will allow graduates to further conduct musical and creative performing activities, and provide personal and professional development. The three-level system of training professional jazz performers operates on the educational standards of academic music art.

Subsection 3.2. "The multi-vector nature of creativity of S. Davydov" is devoted to the analysis of the creative work of the outstanding Ukrainian jazz musician in the complex of all forms of his universal activity as: a pianist, a composer, an arranger, a teacher, an orchestra director, a scientist, and an educator. The role of jazz festivals ("Kharkiv Za Jazz Fest") and competitions ("Kharkiv Jazz Performance") in the evolution of Kharkiv jazz culture is disclosed in subsection 3.3. through the analysis of the specifics of jazz festivals – first the city ones, and then the international. It has been found out that jazz festivals, as a form of existence of musical art, have formed a kind of alternative to concert seasons and have become one of the main indicators of the modern cultural space of Kharkiv.

Subsection 3.4. "Creativity of Kharkiv professional jazz groups and soloists of today (1980s-2022)" represents the creative work of professional Kharkiv jazz ensembles and soloists. The main tendencies of interaction of jazz art and Ukrainian folklore in the creative work of the leading Kharkiv jazz groups and soloists have been determined. To create a full picture of the stages of formation and development of jazz art in Kharkiv, we have conducted an analysis of musical compositions performed by groups of different types and in different periods.

The Conclusions emphasize the completeness of the development of the topic and tasks.

1. It has been found out that the place of jazz in the art of music is determined by scientists ambiguously. In this dissertation research jazz is interpreted *as a professional form of musical art, which arose as a result of interpenetration of different musical and artistic systems, characterized by improvisational nature of*

musical presentation and the use of specific jazz vocabulary. It is noted that *the criteria of professionalism of jazz art are:* professional creativity of jazz musicians; the *effectiveness* of professional activity; professional qualification of jazz musician; professional competence of a jazz performer; *own creative contribution* to the history of musical art; creating conditions for the implementation of professional communication in order to share professional experience and professional achievements; the development of jazz science; the introduction of the concept of "concert jazz".

2. It has been established that jazz art in Ukraine has a special history and is marked by the processes of adaptation of the American jazz tradition in the domestic music culture. From the status of a restaurant and entertainment art, jazz is evolving into a professional art form, thus following the path of the United States, but in a shorter time and overcoming ideological barriers. Negative and positive trends in the development of Ukrainian jazz art have been identified. It has been established that the greatest achievement of modern Ukrainian jazz is the appearance of *author's jazz music*, which we interpret as a *genre of instrumental (vocal) jazz music, the basis of which is collective or individual improvisation on a self-created theme with the use of specific jazz means of expression.* Having examined the process of formation and development of jazz art in the provincial city of Cherkasy, we revealed the conditions under which such small regions can be attributed to the local centres of jazz culture of Ukraine.

3. The periodization of the development of Kharkiv jazz art is given, and the three main stages are singled out: the genesis, or origin (1920–1940s); the path of creative groups to professionalism (1950-1980s); the formation and crystallization of professional principles of jazz (from the 1980s - 2022). Each of the periods are characterized.

4. It is pointed out that a powerful impetus for the development of professional jazz in Kharkiv was the introduction of a system of special education in educational institutions. The three-stage system of training professional jazz performers has been analysed.

5. Having analysed the creative work of Kharkiv jazz groups from 1924 to the present, it is indicated that modern jazz in Kharkiv has a professional status, as evidenced by the persistent penetration of jazz traditions in the field of instrumental compositions; the dominance of improvisation; the gradual complication of musical language; the growth of professionalism and technique of performing of musicians; the emergence of author's jazz music.

6. The general trends of the interaction of Ukrainian folklore and jazz in the work of Kharkiv professional jazz ensembles have been determined: arranging folk songs, comparing or quoting folklore material and creating original compositions based a folklore.

7. It is established that one of the significant events in the history of Kharkiv jazz art was the holding of *jazz festivals and competitions*. The most natural conditions for interaction between representatives of different cultures were formed in the space of festival actions, spiritual and creative experience was exchanged, a fundamentally new artistic space was created, born in the process of communication. The main tasks of the jazz competition are the promotion of jazz as a unique professional art form; involvement of young people in jazz music; popularization of modern jazz improvisational music making; identification and support of young talents; exchange of creative experience between professional jazz musicians and the younger generation.

Modern Kharkiv is one of the leaders in jazz art of Ukraine in terms of the concentration of jazz musicians, the achievements of experienced jazz masters, and the creative potential of young followers.

Key words: jazz art, musical culture of Kharkiv, Kharkiv jazz pianoforte school, musical portrait, individual style, interpretation, instrumental music, communication strategy, composer strategy, evolution of style, performance analysis, professional music, pedagogical and performing principles, performing thinking, musical text.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ	22
1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	22
1.2. Еволюція джазу та загальні тенденції його зародження на європейському континенті.....	38
1.3. Становлення джазового мистецтва в Україні.....	50
1.3.1. Формування основ вітчизняної джазової традиції.....	50
1.3.2. Стан сучасного українського джазу.....	55
1.3.3. Регіональна специфіка поширення джазового мистецтва.....	64
Висновки до Розділу 1.....	74
РОЗДІЛ 2. ДЖАЗ В КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	78
2.1. Зародження джазового музикування в Харкові.....	78
2.1.1. «Передджазовий період» в історії харківської музичної культури (1920 – 1930-ті рр.).....	79
2.1.2. Ю. Мейтус – фундатор харківського джазу.....	86
2.1.3. Діяльність естрадно-джазових оркестрів (1930 – 1950-ті рр.).....	96
2.2. Творчість харківських естрадно-джазових колективів 1950 – 1980-х рр.: на шляху до професіоналізму.....	101
2.2.1. Післявоєнний період в історії харківського джазу.....	101
2.2.2. Концертно-виконавська діяльність естрадно-симфонічних оркестрів О. Литвинова.....	106
2.2.3. Джазові колективи 1960-х років.....	115
Висновки до Розділу 2.....	119

РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДЖАЗОВОГО МУЗИКУВАННЯ В ХАРКОВІ.....	122
3.1. Система професійної джазової освіти Харкова.....	122
3.2. Багатовекторність творчої діяльності С. Давидова.....	132
3.3. Роль джазових фестивалів та конкурсів в еволюції харківської джазової культури.....	144
3.4. Творчість харківських професійних джазових колективів та солістів сьогодення (1980-ті –2022).....	152
Висновки до Розділу 3.....	165
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	178
ДОДАТКИ.....	198

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. В Україні мистецтво джазу вкоренилося в 20-х роках ХХ століття і мало великий вплив на формування музичних смаків широкого кола слухачів, особливо у великих промислових містах. Джазове мистецтво інтенсивно розвивається в українському мистецькому просторі в останні десятиліття, про що засвідчує низка фактів: проведення численних міжнародних джазових фестивалів, впровадження в Україні системи фахової джазової освіти, виступи джазових виконавців на академічній філармонічній сцені та на престижних міжнародних форумах. Розвивається джазова наука, підтвердженням чого є ряд захищених дисертацій, що стосуються різних сторін розвитку української та світової джазової культури. Джаз поступово завойовує телебачення та радіо, зростає кількість аудіозаписів авторської музики, що на нашу думку є найбільшим досягненням сучасної української джазової музики.

Значення Харкова в історії джазової культури України, на наш погляд, особливе. По-перше, слід зазначити, що саме тут процес становлення джазу розпочався раніше, ніж в інших містах. По-друге, професійна освіта в Харкові за останні тридцять років сприяла створенню унікальної регіональної джазової школи, що сформувала музикантів високого професійного рівня, відомих не лише на території України, але і за кордоном.

Незважаючи на значну кількість досліджень музичної спадщини Харківщини, питання джазового музикування є майже не вивченим. Лише завдяки фіксації та опрацюванню унікальних архівних матеріалів та в результаті особистого спілкування з музикантами-представниками харківської джазової школи, в дисертації представлені загальні тенденції розвитку харківського джазу, як *цілісного історико-культурного явища, що знаходиться в авангарді загальнокультурного джазового процесу в Україні.*

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 24.11.2016 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – досвід історичної реконструкції джазової творчості у Харкові в контексті кристалізації джазового імпровізаторсько-виконавського професіоналізму.

Задачі дослідження обумовлені постановкою його мети:

- визначити ступінь наукового вивчення проблематики джазу в мистецтвознавстві та сформулювати критерії професіоналізму джазового мистецтва;
- охарактеризувати загальні тенденції розвитку джазового музикування в США та в інших європейських країнах з екстраполяцією на історичні особливості розвитку джазу України;
- дослідити регіональну специфіку формування вітчизняного джазового мистецтва;
- розкрити етапи еволюції джазового імпровізаційного виконавства на ґрунті діяльності видатних представників харківського джазового мистецтва;
- проаналізувати вплив музичної освіти на процес професіоналізації джазового мистецтва Харкова;
- визначити роль джазових фестивалів та конкурсів у процесі формування професійних основ джазового музикування в Харкові.

Об'єкт дослідження – джазове мистецтво України; його **предмет** – джазове мистецтво Харкова як цілісне історико-культурне явище.

Методи дослідження. Для комплексного розгляду зазначених проблем в ракурсі обраної теми, в дисертації використано системно-структурний підхід, який спирається на наукові методи сучасного музикознавства:

- *метод історичної реконструкції* – сприяє відтворенню певних історичних процесів становлення та розвитку джазового мистецтва Харкова;

- *системний* – уможливив цілісний розгляд джазового мистецтва як системного явища;
- *компаративний* – дозволяє виявити провідні особливості українського джазового мистецтва в порівнянні з європейською та американською джазовою традицією;
- *культурологічний* – сприяє виявленню характерних особливостей розвитку харківського джазу в контексті певних історико-культурних процесів;
- *інтерпретаційний* – дозволяє виявити своєрідність принципів імпровізаційно-виконавського мислення джазових музикантів;
- *стильовий* – виявляє індивідуальні риси харківської джазової школи на основі діяльності видатних джазових музикантів та колективів.

Теоретична база. Концепція дослідження спирається на фундаментальні напрями сучасної музикології:

- *джазологія* як наука про становлення та функціонування джазу у світовому просторі (Т. Адорно [2], Ю. Барбан [10], [11], О. Баташов [13], Ю. Верменич [22], М. Грідлі [205], В. Єрохін [48], Ю. Кінус [60], Дж. Л. Коллієр [66], В. Конен [67, 68, 69], О. Медведєв, О. Медведєва [146], Є. Овчинников [111], У. Сарджент [138], Р. Ходсон [206], В. Фейєтарг [165], Д. Мегілл, П. Теннер [212]);
- *музичний фольклор в системі джазу* (С. Безпала [14], Дж. Коллієр [66], В. Конен [68], В. Романко [132], О. Строкова [154], О. Супрун [155]);
- *українське джазове мистецтво* (С. Безпала [14], О. Войченко [25], О. Воропаєва [26]), І. Закус [50], В. Лігус, О. Лігус [81], Лі Шуай, Ю. Лошков [82, 83], В. Олендарьов [115], В. Романко [132], З. Рось [133, 134], В. Симоненко [144], В. Тормахова [162]);
- *методологія аналізу музичного твору* (Б. Асаф'єв [8], Л. Мазель [86], В. Медушевський [98], Є. Назайкінський [105], В. Цуккерман [179, 180]);
- *теорія та історія популярного масового, естрадного та джазового мистецтва* (Л. Кадцин [58], Є. Овчинников [111], А. Сохор [150], В. Тормахова [162], А. Цукер [178], Ф. Шак [185]);

• *музична культура міста Харкова* (С. Зуєв [52], В. Кононова [70], В. Кравченко [75], В. Соловйов [148]).

Джерельну базу дослідження становлять:

- періодичні видання м. Харкова, більшість яких знаходиться в архівних відділах Харківської міської наукової бібліотеки імені В. Г. Короленка та Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки імені К. С. Станіславського: мистецькі журнали «Нове мистецтво», «Музика» рідкісні видання газет «Вісті», «Вечірній Харків», «Харьковские известия»;
- архівні матеріали Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка та Черкаської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Т. Г. Шевченка, нотні архіви Харківської державної академії культури;
- особисті архіви І. Литвинової, О. Фельдмана, С. Давидова;
- інтерв'ю з джазовими музикантами та свідками історичних подій: С. Давидовим, О. Фельдманом, О. Огурцовим, В. Чуріковим, В. Ткач, С. Крашенінниковим, М. Євпаком, П. Осипенком, В. Єфімовим, І. Соловйовим, М. Панзюком, М. Захаровою, А. Чайковською, Ю. Чупахіним, О. Хорольським, Є. Абіним та ін.;
- аудіо- та відеозаписи концертних виступів корифеїв харківського джазу (автором дисертації вперше систематизовано та оцифровано рідкісні відео-матеріали).

Наукова новизна отриманих результатів. У музичній науці *вперше*:

- сформовано науковий підхід в питаннях обґрунтування критеріїв професіоналізму джазового мистецтва;
- здійснено історично-теоретичне осмислення питань еволюції харківського джазу та формування професійної регіональної джазової школи;
- досліджено розвиток джазового мистецтва Харкова, як цілісного історико-культурного явища, що знаходиться в авангарді загальнокультурного джазового процесу в Україні;

- в історичну картину культурного життя включено ряд забутих імен джазових музикантів, які працювали та гастролювали в Харкові;
- систематизовано діяльність харківських джазових колективів, охоплюючи період з 1920-х років та по сьогоднішній день;
- охарактеризовано три основні етапи розвитку регіонального джазового музикування.

Практична значимість одержаних результатів полягає у можливості широкого використання її положень і висновків у спеціальних дисциплінах для бакалаврів і магістрів джазових кафедр і відділів вищих навчальних закладів України: «Історія джазу», «Імпровізація в джазі», «Гармонія в джазі», «Джазовий ансамбль», «Джазовий оркестр» та загальних: «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія світової музики».

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було апробовано на конференціях «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016), «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 2017), «Український джаз на перехресті культур: сучасний стан, тенденції та перспективи» (Львів, 2017, 2018), «Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва» (Харків, 2017, 2018), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2019), «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 4 статті, з них 3 – в наукових виданнях, затверджених МОН України, та 1 – в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія-Чехія).

Структура роботи. Дисертація складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (217 показників; з них – 20 іноземною мовою) та Додатків. Загальний об'єм дослідження становить 224 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження

Початок ХХ століття знаменується виникненням нового виду музичного мистецтва. Джаз є історичним, соціокультурним феноменом, що характеризується різноманітністю форм та жанрів. Визначальна стилістика джазової музики, її характерна атрибутика виразності набуває яскравих індивідуальних ознак, які не мають аналогів у мистецтві минулих поколінь.

Існує велика кількість наукових праць вітчизняних та зарубіжних музикознавців, котрі розглядають питання джазового музикування з різних позицій. В джазології переважають, з одного боку, праці *технологічного плану*: вивчення ладогармонічних параметрів, ритму, інструментування (І. Бриль [19], У. Сарджент [138], Ю. Саульський [140], Р. Столяр [152], Р. Ходсон [206]). Зазначимо також вагомість робіт, присвячених висвітленню питань *історіографії та стилетворення* (Ю. Верменич [22], М. Грідлі [205], Дж. Колліер [66], В. Конен [67, 68, 69], Д. Мегілл, П. Теннер [212], Є. Овчинников [111]).

Порівнюючи вказані дослідження сучасної джазології, зауважимо суттєві розбіжності у термінології, формулюваннях, визначенні хронологічних меж стилів та напрямків джазу. Відмітимо також, що деякі погляди науковців стосовно одного й того ж питання є кардинально протилежними. Автори нерідко застосовують власну термінологію для опису подібних явищ, що створює певні труднощі в подальшій фіксації наукових дефініцій джазової специфіки. Недостатньо сформованим є аналітичний інструментарій для характеристики музичної семантики, оригінальності мови імпровізації, що обумовлює труднощі під час аналізу джазового опусу. Як зазначає Ю. Барбан, відсутність сталої методології критичної оцінки в аналізі джазового мистецтва

сприяє явищу, коли музикознавці в оцінці джазового опусу користуються визначеннями чисто емоційного чи імпресіоністичного плану [10].

В сучасному мистецтвознавстві досі не існує єдиної думки щодо дефініції наукового поняття «джаз». Ю. Верменич аргументує це тим, що «постійний розвиток цього мистецтва за 100 років призвів до того, що вчорашній набір його точних характеристик не може бути повністю застосований сьогодні, а завтрашні формулювання можуть бути діаметрично протилежними» [22, с. 5]. Ми погоджуємося із думкою, що причиною відсутності вичерпного наукового визначення є той факт, що в процесі розвитку і становлення змінювалися уявлення не лише про джаз та його місце серед інших культур, але й еволюціонувала власне джазова природа. «Здібність постійно видозмінюватися під впливом стрімких змін у світі, вбирати нові ідеї і відображати їх засобами музичної мови є однією із найбільш характерних особливостей джазу»,— зазначає О. Строкова в своїй науковій праці [154, с. 70].

Оскільки предметом даного дослідження є *джазове мистецтво*, вважаємо за доцільне систематизувати наукові досягнення про феномен джазу та його специфічні риси. Зважаючи на відсутність у науковій літературі виважено і систематично визначених критеріїв професіоналізму у джазовій творчості, автор дисертаційного дослідження на основі опрацьованого досвіду джазових музикантів, дослідників теорії, естетики та історії джазу, а також особистісного розуміння джазу як практичного виконавця, що має досвід публічних концертних та фестивальних виступів, в якості наукової новизни пропонує власні *критерії джазового професіоналізму*, засновані при подальшій оцінці творчої діяльності харківських джазових колективів та солістів.

В історії музичного мистецтва нерідко «джазом» називали різноманітні музичні явища: його комерційні імітації, популярні шлягери, танцювальну музику, творчість духових оркестрів тощо. Як зазначає О. Супрун, джаз у різні періоди свого розвитку, в різних етно- та геозонах відрізняється неоднорідністю своєї структури та змісту, тому місцеположення джазу змінювалося разом із його становленням та розвитком [155].

На початкових етапах зарахування джазу до *фольклорного типу* музики було пов'язано з афро-американським корінням. Значення фольклору як для музики академічної традиції, так і для джазового мистецтва неможливо переоцінити. Ще з давніх часів та по сьогоднішній день народна музична творчість надихає композиторів, формує той чи інший національний стиль. Дослідниця Н. Шахназарова підкреслює: «В музиці народна творчість – не екзотика, не предмет чистого естетичного милування, а невід'ємна, впливова частина живої музичної свідомості, входить безпосередньо до повсякденного музичного побуту» [188, с. 91]. Джаз, у свою чергу, бере початок із африканської народної музичної творчості, яка гармонічно влилася в русло, прокладене американськими музикантами європейського походження. У музикознавчих дослідженнях В. Конен зазначено, що на американському континенті широко побутувала музика майже всіх європейських регіонів: від слов'янського до іберійського, від скандинавського до апеннінського [68].

Підтверджуючи зазначену думку, наведемо позицію провідних дослідників у галузі джазології, які називають ранній (архаїчний, аутентичний) період в історії джазу «*фольклорним*». Зокрема, проводячи паралелі між раннім джазом та фольклором, С. Абуєв стверджує, що на той момент це був рід афро-американського міського фольклору, що виник, у свою чергу, із різноманітних фольклорних чи «фольклоризованих» жанрів [1]. Дійсно, усно-діалогічні форми спілкування між музикантами, механізми їх комунікації на виконавсько-артикуляційному рівні, переважання колективності над індивідуальністю, імпровізаційність, усність способів передачі та зберігання музичного матеріалу, форма виконання – всі ці основоположні риси фольклору властиві і ранньому джазу. До речі, Дж. Гершвін теж розглядав джаз як американську народну музику, котра, на його думку, могла стати основою для крупних симфонічних творів [89].

Однак, стрімкий ріст імпровізаційної та технічної майстерності музикантів, прагнення до новацій не дозволяє однозначно приєднати джаз до фольклору. Ще однією важливою відмінністю, як зазначає О. Супрун, є те, що фольклор

належить до закритих систем, в той час як джаз – до відкритих [156]. Цьому сприяли численні експерименти в галузі синтезу джазу з іншими культурними пластами, завдяки чому виникає велика кількість самобутніх художніх явищ та напрямків.

Джаз всього за декілька десятиліть став засобом живого спілкування людей, явищем інтернаціональним, активно завойовуючи у першій половині ХХ століття Європу та вбираючи у свій музичний арсенал певні особливості її розмаїтої музичної культури. В останній третині ХХ століття джаз продовжив своє збагачення, освоюючи музичну спадщину країн інших континентів, зокрема Латинської Америки, Іспанії, Азербайджану та Індії.

Інша позиція у визначенні приналежності джазу полягає у його приєднанні до *менестрельної творчості*, що має своє історичне обґрунтування. В джазології питання американської менестрельної творчості вперше дослідила В. Конен. Так, авторка стверджує, що саме цей «комедійний напівпрофесійний-напівнародний театр» [69, с. 44] став підґрунтям для формування характерної естетики джазу і одночасно проектував деякі риси його оригінальної музичної мови.

Загалом, творчість театру менестрелів була присвячена життєвому шляху афроамериканців, сцени з якого розігрувалися у загострено комедійній та гротесковій формах «білими» акторами, котрі, вдаючи темношкірих, загримовувалися сажею. В. Конен та Л. Кадцин водночас наголошують: найцінніше, що вніс на естраду театр менестрелів – це танці та ансамблева гра [69], [59]. Так, ансамбль менестрелів вирізнявся своїм незвичним інструментарієм та прийомами гри. До його складу найчастіше входили такі інструменти: скрипка, тамбурін, банджо та кастаньєти (останні збагачували загальний колорит новими та незвичними для слухачів Нового Світу звуковими фарбами).

Утім, головним у грі менестрельного ансамблю було дотримання характерних рис афроамериканського виконавства. Ці музичні особливості перераховує Л. Кадцин [58]:

- 1) акценти на слабких долях (біт);
- 2) співвідношення метричного пульсу з міждолевими акцентами в мелодичній лінії (офф-біт);
- 3) ритмічне остинато;
- 4) використання блюзових ладогармонічних засобів;
- 5) специфічне звуковидобування та імпровізаційність.

Порушення ритмічної одноплановості в менестрельній музиці, на думку В. Конен, формувало основу основ європейського джазового саунду останніх декількох тисячоліть – поліритмію [69].

Ю. Верменич вбачає ще одну схожу рису між менестрельним типом творчості та джазом – «розважальний» характер [22]. Дійсно, американські менестрелі були сповнені комедійного духу, демонстрували особливий колорит прихованої іронії, насмішки та скептицизму. Проте, не завжди комедіанство виступало синонімом менестрельства, оскільки в деяких випадках цей вид творчості був носієм «народної серйозності». Так, світогляд менестрелів середньовічної Європи, як відмічає М. Сапонов, будувався із різноманітних елементів, «проявляючи жарт через серйозність, іронію через повчальність, поєднуючи гротеск і куртуазність, граціозність і максималістську оригінальність» [137, с. 90].

Окрім розважальності, у числі домінантних рис мистецтва менестрелів М. Сапонов перелічує не теоретичність, канонічність, імпровізаційність, віртуозність та естрадність [137]. Однак, якщо розглядати джаз в історичній перспективі, то вищезазначений набір характеристик не завжди відповідає усім напрямкам джазу. Як зазначають американські науковці Д. Мегілл та П. Таннер, пізні стилі джазу – такі як, модерн-джаз, фрі-джаз – вже давно відійшли від «розважальності» та яскраво демонструють схильність до теоретичності (мають фіксований текст), прагнення до універсальності, експериментальності та яскравого вираження індивідуальності [212], що виходить за межі менестрельства.

Деякі музикознавці відносять джазове мистецтво до *«легкої музики»*, тобто до такої, що передбачає легкість сприйняття і тим самим є повною протилежністю музиці *«серйозній»*. Як зазначається в енциклопедичному словнику-довіднику, легка музика *«призначена для відпочинку, розваги, відрізняється дохідливістю, простотою форми. Для легкої музики типовими є деякі жанри танцювальної музики, естрадні пісеньки, деякі пісні, романси, попури, фантазії на теми оперет та інш. До легкої музики відносяться жанри оперета, джаз»* [116, с. 21].

В *«Лексиконі джазу»* В. Симоненко дає наступне визначення: *«Легка музика – вид музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства <...> нескладна за змістом, проста по формі, доступна для сприйняття широким масам слухачів та призначена для розважальних цілей»* [143, с. 54].

Відомо, що історичні події кінця XIX – початку XX століття спричинили за собою зміни в ціннісних категоріях і уявленнях суспільства про мистецтво. У науковій розвідці Ю. Петрової знаходимо, що саме в цей період проявляється чітка двонаправленність композиторських переконань: виникають твори, адаптовані на масову та елітарну музику [119]. Демонстрацією масової свідомості стала музика *«легка»*, а *«серйозна»* музика була орієнтована на елітарну публіку.

Подібний розподіл понять *«легка»* та *«серйозна»* музика спостерігаємо в працях відомого німецького філософа та музикознавця Т. Адорно [2]. Науковець вважав легку музику споживчою музикою дня, тижня, місяця, у кращому випадку – року. Подібна музика, на його думку, має лише дві функції, а саме:

- 1) *відволікаючи*, що заважає людям поглинути у свій внутрішній світ, створює ілюзію гармонії;
- 2) *розважальну функцію*, покликану в певний момент втішити власне *«Я»* людини.

В порівнянні із серйозною музикою, легка характеризується відсутністю взаємозв'язків між формою та змістом, а також виявляє специфічну рису – вульгарність. Крайнім проявом «хибної індивідуальності» Т. Адорно вважає імпровізацію [2]. У даному випадку мається на увазі джаз, історія якого, на думку музикознавця, співпадає з історією єреси, сприйнятої масовою культурою.

Досліджуючи питання соціології музики А. Сохор вказує, що будь-який композитор, який прагне бути зрозумілим та почутим, орієнтується у своїй творчості на конкретну ту чи іншу аудиторію [150]. Виходячи з критерію спрямування музичного твору на певну аудиторію, науковець разом із виокремленням трьох основних жанрових сфер – серйозна музика (С), легка музика (Л) та фольклор (Ф) – формує три типи слухача:

- 1) високорозвинений (С) – «знавець», «експерт»;
- 2) середньорозвинений (Л) – «любитель», «дилетант»;
- 3) низькорозвинений (Ф) – «профан».

А. Сохор стверджує:

- «Високорозвинений» слухач здатний до зосередженого слухання музики, сприймає музичний твір цілісно, в переживанні музики здатний досягнути катарсису, розрізняє та справедливо оцінює художні цінності в музиці.

- «Середньорозвинений» слухач не завжди сприймає музику зосереджено, розуміння музичного твору ним є фрагментарним, неповним і частково адекватним. У переживанні музики середньорозвинений слухач не йде далі емоційного резонансу, що компенсує емоції чи естетичну насолоду. Такого роду слухач цінує у музиці лише традиційне.

- «Низькорозвинений» слухач характеризується неухважністю сприйняття, нерозумінням музики вцілому, поверхневими емоціями та є поціновувачем банального.

Якщо слідувати теорії вказаних музикознавців (Т. Адорно, А. Сохор), то можна зробити висновок, що джаз – це музика легка, призначена для розваги та відпочинку, має гранично спрощений зміст, а тотальна стандартизація музичної

мови і форми охоплює весь твір – від цілого до деталей. Поціновувачем джазового мистецтва (за класифікацією А. Сохора) є середньорозвинений слухач, який у переживанні музики не йде далі емоційного резонансу, що компенсує емоції чи естетичну насолоду. Ф. Шак зазначає, що подібними негативними дефініціями наділялися не тільки ранні комерційні різновиди джазу (свінг, хот-джаз), а й більш пізні, які претендують на значний ступінь художньої змістовності, а саме бібоп, третій пласт, модальна імпровізація, фрі-джаз [185].

Що є причиною виразу подібного роду негативізму, стосовно джазової музики? По-перше, той факт, що тривалий час місцем побутування джазу були бари та борделі, що спричинило негативне відношення до себе зі сторони інтелектуалів та пуристів. По-друге, джазові музиканти, в порівнянні з музикантами академічної традиції, в ранні роки джазу не мали спеціальної музичної освіти. Саме тому для більшості публіки джаз вважався музикою вульгарною, а виконавці цієї музики не входили в рамки загальноприйнятих норм.

Негативну роль в оцінці джазового мистецтва, на думку О. Строкової, зіграв «принцип кодексологічного мислення»: ціннісна та кількісна перевага надається виключно матеріалу письмово-зафіксованої продукції [154]. Дослідниця вважає, що виховані на європейських традиціях слухачі та музикознавці сприймали все зафіксоване нотами, як істину. Однак, нагадаємо, що своєрідною рисою джазу є фактична відсутність звичного для академічного мистецтва зафіксованого композитором музичного тексту. Канонами джазу не передбачається доскональна нотна фіксація, оскільки результатом творчого процесу в джазі є власне імпровізаційно-виконавський акт.

Ми вважаємо неприпустимим відносити джазове мистецтво до «легкої» музики. Тим більше, що в українській мові слово «легкий» стоїть в одному синонімічному ряду поряд зі словами «нескладний», «елементарний», «немудрящий», «необтяжливий», «примітивний», «спрощений». Таким чином, семантика даного слова несе в собі оціночно-поблажливий відтінок. Априорі,

«серйозна» музика розглядається як щось високохудожнє, що заслуговує уваги та ціннісне визнання, а «легка» музика автоматично ставиться на щабель нижче. Цей поділ до певної міри було переосмислено, і в подальших наукових роботах сучасне музичне мистецтво розглядається як своєрідна цілісність, де види музики є складовими однієї естетико-художньої системи. Так, А. Цукер своє дисертаційне дослідження присвячує вивченню процесів асиміляції масової музики на основі академічних жанрів та вважає, що в музичній культурі ХХ століття надзвичайно важливе місце посідають твори масових жанрів [178]. А М. Булда взагалі відносить джаз до «серйозної музики» та розглядає його як самостійний різновид професійного мистецтва [20].

Із поняттям «легка музика» тісно пов'язане поняття «*естрада*», до якого деякі науковці відносять і джаз. В «Енциклопедії сучасної України» поняття «естрада» (франц. *estrade*, від ісп. *estrado* – поміст, від лат. *stratum* – настил, поміст) має два значення:

- 1) сцена для виступів акторів, співаків, промовців, і т.д.;
- 2) вид сценічного мистецтва, доступного для сприйняття широкими масами глядачів, що поєднує різні форми виконавства (вокальне та інструментальне виконання, художнє читання, танці, акробатика, тощо) [149].

Водночас естрада має важливу в нашому випадку надбудову у вигляді спеціалізованої категорії «*музичне мистецтво естради*», яку М. Дружинець трактує як специфічну форму мистецтва, що корелюється етапами виникнення та розвитку масової культури [42]. Термін «Музичне мистецтво естради» вживають лише у країнах колишньої СРСР, в інших країнах застосовують поняття «поп-музика» або «популярна музика».

До музичної естради В. Кузнецов відносить легку інструментальну музику, пісню, обробки народних пісень, джаз, рок- та поп-музику [80]. М. Дружинець до цього переліку додає ще й сучасну класичну музику [42].

На думку В. Тормахової, естрадна музика – це «багатошарове явище, що має безліч жанрів, які відрізняються за естетикою, за типом професіоналізму, за

приналежністю до різних національних культур та історичних періодів» [162, с. 4]. До естрадної музики дослідниця відносить джаз, рок- і поп-музику.

Аналізуючи наведені наукові дослідження, ми спостерігаємо поєднання змістовно нерівнозначних явищ в трактуванні поняття «естрадна музика». Ф. Шак також наголошує на тому, що в багатьох випадках науковцями змішуються нерівноцінні різновиди музичного мистецтва: елітарна музика (джаз, арт-рок, різноманітні авангардні дискурси), субкультурно-андеграундні музичні течії (радянський рок) та масова музика (офіційна естрадна пісенність) музики [185].

Музична естрада, на думку Л. Кадцина, ще в XIX столітті чітко розділилася на *прикладну* – шантан, що обслуговує відвідувачів кафе, ресторанів, та естраду – *концертну*, що вимагає великої майстерності, оригінальності, вишуканості та популярності, на відміну від першої [58]. Дослідник висловлює свою власну гіпотезу щодо походження джазового мистецтва, яка відрізняється від теорій інших науковців (Ю. Панас'є, В. Озеров, Є. Овчинников) [117, 113, 111]. Джаз (за Л. Кадцином) бере своє коріння не в духовому оркестрі, що грає на карнавалах, святах, весіллях та похоронах, а в рамках малої естради – *шантану*. Гра в серйозних оркестрах для музикантів того часу не була щоденною працею, а єдиним місцем постійного музикування виявилися розважальні заклади. І хоча ансамбль в ресторанах та кафе переважно повторював склад духових оркестрів, перед виконавцями стояли різні задачі. Саме в рамках шантанної естради, як зазначає Л. Кадцин, талановиті темношкірі музиканти знайшли специфічні прийоми гри та особливу манеру, яка пізніше отримала назву «джаз».

В Україні за часів її перебування у складі колишнього СРСР, вітчизняна естрада розвивалася в умовах жорсткого ідеологічного контролю. Так, протягом 1920 – 1950-тих років у СРСР комуністична критика вела гостру боротьбу із новим явищем музичної естради – джазом, який попри все набував популярності. Як зазначає В. Солодовник, наприкінці 1940-х років під час пропагандистської кампанії боротьби з космополітизмом, джазові оркестри

було перейменовано в «естрадні» [149]. Однак наперекір заборонам, саме джаз сприяв збагаченню інструментарію і тембральної палітри радянських музичних естрадних колективів. В. Кузнецов вказує на появу в партитурах того часу партій саксофонів, тромбонів та розширеної групи ударних інструментів [80].

Незважаючи на несприятливі історичні передумови, сучасне джазове мистецтво чітко відокремилося від естради і ми вважаємо неправильним трактувати джаз, як одну із форм естради і ставити його в один ряд із розважальною музикою, художнім читанням, танцями, цирковими номерами, акробатикою, тощо. Ю. Дяченко аргументує це тим, що естрадна стилістика різниться від джазової перш за все нескладною будовою мелодичної лінії, має просте гармонічно-ритмічне забарвлення, тяжіє до хрестоматійності у музичному синтексисі, і, що найбільш принципове, в ній відсутнє імпровізаційне начало [45].

Прагнення музикознавців знайти у жанрово-родовій системі окремий щабель для джазу призвело до появи терміну «*третьій пласт*» («*third stream*»), який був введений Гюнтером Шуллером у 1957 році. Г. Шуллер (1925) – американський джазовий музикант (валторніст), диригент, композитор, аранжувальник, теоретик джазу. З 1942 року грав в Нью-Йоркському філармонічному оркестрі, з 1943 році – в Американському Балетному Театрі, в симфонічному оркестрі Цинциннаті (1943 – 1945) і в Метрополітен-опері (1945 – 1959). З 1957 року був президентом Музичної консерваторії в Бостоні, де сформував джазовий факультет. Творчість Г. Шуллера характеризується синтезом джазу з атональною музикою, додекафонією і пуантилізмом. Він є автором двох монументальних наукових праць про джаз: «Early Jazz: It's Roots and Musical Development» (1968), «The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945» (1989) [143, с. 87], [203, с. 1122].

Систематизувавши творчість композиторів та виконавців, яскравих представників «третього пласту» (див. Приклад 1, Додаток Б), ми зробили висновок, що представлений напрямок хронологічно бере початок раніше 1957 року, ще до введення Г. Шуллером зазначеного музикознавчого терміну.

Однак, процес стилістичної інтеграції музики так званого «третього пласту» на своєму початку не був пов'язаний із оркестровими засобами «прогресив-джазу» – як уособлення більш вищого ступеню музичного розвитку джазової виразності. А. Поліщук у своєму дисертаційному дослідженні вказує на чітке розмежування цих понять: під терміном «*прогресив*» розуміється напрямок біг-бендової музики, що використовує засоби академічної традиції і розширені, нетипові для первинного джазового канону форми [121]. «Прогресив-джаз» і «третьій пласт», активно взаємодіючи між собою, розвивалися паралельно аж до початку ХХІ століття.

Сучасні музикознавці нерідко застосовують визначення «третьій пласт», надаючи йому розбіжних смислів. У збірці статей про історію, стилі та жанри джазу «Лексикон джазу» В. Симоненка цей термін трактується як експериментальний напрямок сучасного музичного мистецтва, що розвивався із середини 1950-х років і становить собою синтез джазу та європейської симфонічної музики. На думку автора, це призвело до практичного створення розгорнутих творів для змішаних складів оркестрів, що включають академічних виконавців та джазових імпровізаторів [143].

У своєму дисертаційному дослідженні А. Поліщук трактує термін «третьій пласт» як «специфічний вид музики, що синтезує музичну мову, техніку композиції, особливості формоутворення і інтонаційно-тематичного розвитку, інструментальні засоби академічної традиції і специфіку метроритму виконавських прийомів, фразування, інструментарій та метод імпровізації джазової практики» [121, с. 13].

Іншої думки стосовно значення терміну «третьій пласт» дотримується В. Конен. Авторка у своїх чисельних наукових працях, присвячених джазовому мистецтву, відмовляється від звичного дуалізму в поділі музики на професійно-композиторську оперно-симфонічну творчість та фольклор. Вона чітко виокремлює у світовій музичній культурі «третьій пласт», який самостійно існує між двома традиційно визначеними видами музики, дистанціюється від них і водночас взаємодіє з ними та розвивається за своїми власними законами [69].

На думку дослідниці, саме він об'єднує усі масові музичні жанри ХХ століття, серед яких фігурує і джаз.

Джазовий піаніст і композитор С. Давидов пропонує переглянути запропоновану В. Конен усталену традицію, і вважає за необхідне надати джазу право називатися окремим, «*четвертим пластом*» світової музичної культури, оскільки в сучасному джазі вирішуються художньо-змістовні творчі завдання на високому рівні композиторсько-виконавського професіоналізму [30].

Згідно з теорією В. Конен, у дослідженнях О. Воропаєвої [26] та Л. Данько [37], спостерігаємо поняття «*джаззінг*» або «*classical crossover*», які трактуються як сучасний музичний напрямок, заснований на синтезі елементів другого та третього «пластів» музичної культури (а саме стильових особливостей академічної музики і актуальних звучань «нових масових жанрів ХХ століття»).

Осмислюючи та узагальнюючи розвиток європейської музичної культури, музикознавець Є. Назайкінський теж наголошує на необхідності виокремлення не двох, а трьох типів і розглядає їх як три форми буття музики [105]:

- *перша форма* – найбільш давня, що поєднує фольклорне та побутове музикування, дала музичній культурі техніку музичних інструментів;
- *друга форма* – охоплює період пізнього бароко та класико-романтичну епоху, вона вирізняється технікою нотної фіксації музичних ідей;
- *третья форма* – бере свій початок у ХХ столітті завдяки електроакустичній техніці та інтенсивному розвитку засобів масової комунікації.

Свою власну типологію музики пропонує В. Єрохін, розділяючи музику на *артифіційну* (академічну, високопрофесійну, інтелектуальну, покликану виконувати не пов'язані з побутом специфічно мистецькі функції, культивовану в рамках діяльності конкретних, історично сформованих інститутів) та *нонартифіційну* (включає у себе фольклор та побутову, розважальну, танцювальну музику, яка не вимагає від слухача досвіду спілкування із

найбільш високорозвиненими формами музичного мистецтва). В. Єрохін вважає, що джаз знаходиться «на межі» між цими двома типами музики [48].

На нашу думку поняття «третій пласт» слід розглядати як напрямок у сучасній музиці, пов'язаний із експериментами в галузі синтезу джазу та академічного музичного мистецтва. Дж. Коллієр розділяє ці експерименти на три групи, а саме:

- 1) спроби осягнення джазовими музикантами ідей і принципів сучасної академічної музики;
- 2) створення академічними композиторами творів, спеціально призначених для виконання джазовими музикантами;
- 3) спільна творчість джазменів та академічних музикантів [66].

Визначаючи місце джазу серед інших видів мистецтва, деякі дослідники вважають його найбільш «серйозним» серед численних різновидів *«масової музики»*. Постає питання у доцільності такого тлумачення. Бачення та твердження про масове мистецтво в наукових дослідженнях вражають фрагментарністю та суперечливістю. Однією із головних характеристик джазового мистецтва є «масовість». Деякі науковці вбачають у ній апеляцію до значного *обсягу слухачів* різних соціальних груп.

Інші дослідники категорією масовості оперують у розумінні великих *масштабів розповсюдження* мистецтва. Також поняттям «масове музичне мистецтво» характеризують те, що активно підтримується та розповсюджується *засобами масової комунікації*. Л. Кадцин трактує джаз як професійне мистецтво, що охоплює усі різновиди музичної творчості і виконує прикладні задачі на ринку індивідуально-групових послуг, орієнтованих на різні форми соціального буття [58]. Джаз, окрім свого іманентного мистецького побутування як окремого художнього явища, фігуруючи на рівні складових своєї музичної виразності, складає досить широке жанрово-родове коло і таким чином впливає на збільшення аудиторії своїх споживачів. Він впливає на стилістику суміжних традиційних пісенно-інструментальних і театральних жанрових галузей естради, проростає у нових, характерних для ХХ століття,

сферах масового мистецтва (творчість бардів, рок-музика), освіжає виразність окремих жанрів концертної музики. Таким чином, Л. Кадцин наголошує, що на відміну від народного та високого, масове мистецтво, в тому числі і джаз – це мистецтво *комерційне*, що «залежить від ринку художніх потреб та механізму його управління» [58, с. 5].

Джазове мистецтво, пік розвитку якого припадає на середину ХХ століття, змінювалося під впливом провідних тенденцій. Такі явища, як функціонування джазової інфраструктури, проведення фестивалів, утворення відомих лейблів, на думку Ф. Шака, слугували адаптації джазу до успішних комерційних форматів [185]. А. Соловйов підкреслює: «сучасний джаз – це всесвітньо відома марка, оточена набором очікувань, асоційованих із продуктом чи послугою, що виникають у підсвідомості типового споживача» [147, с.39]. Науковець зазначає, що на сьогодні до джазового мистецтва застосовують такі маркетингові інструменти, як капітал і репутація бренду, сила та компетенція бренду тощо.

Однак головною відмінністю джазу від масового мистецтва, за міркуваннями О. Строкової, є *творчий метод*. Незважаючи на наявність композиторського начала (нотно зафіксованих, аранжованих та скомпонованих опусів), основним методом джазу залишається *імпровізація* [154]. Саме цей чинник і є головною детермінантою джазу, точкою перетину інтересів джазменів різних поколінь, шкіл та національностей.

Отже, місце джазу в музичному мистецтві визначається науковцями неоднозначно. В різноманітних наукових працях його трактували як вид фольклорної та менестрельної творчості, як складову легкої, естрадної та масової музики, а також приєднували джаз до «третього пласту». Однак ми вважаємо за доцільне розглядати сучасний джаз із позиції **професійного виду музичного мистецтва**, погоджуючись із визначенням відомого популяризатора джазу В. Фейертага, який позиціонував джаз як *рід професійного музичного мистецтва*, що має власні видову класифікацію, жанрові ознаки, тощо [165].

Характерною ознакою професійного мистецтва є неповторна творча індивідуальність, самобутня діяльність осередків культивування музики, оригінальні засоби та місце передачі практичного досвіду, збереження та оптимальне оновлення традицій. В. Радзивон зазначає, що професіоналізм відображає широту і прогресивність світосприйняття: «це своєрідна культура професійного мислення і практичної праці, що передбачає науково-технічне і практичне оволодіння спеціальним матеріалом, розуміння його специфіки та внутрішніх можливостей» [129, с.5].

Н. Корчагіна вказує, що саме завдяки свідомому втручанню *особистості*, професійне мистецтво набуває рис, які притаманні екзистенції із її оригінальним світом почуттів, відчуттів та емоцій не тільки у національному історико-соціальному середовищі, а й у відношенні до буттєвих та життєвих реалій загалом [73].

У 1920-30-ті роки в намаганні удосконалити аналіз мотиваційної бази професіоналізму на основі залучення суміжних надбань психології та педагогіки відбувається формування акмеології як науки, спрямованої на послідовне дослідження ознак професійної особистості в усіх її проявах та особливостях. Екстраполюючи у сферу джазу аналітичні виклади науковців стосовно питань професіоналізму музиканта-виконавця та професійної культури, пропонуємо власну **систему критеріїв професіоналізму джазового мистецтва:**

- професійна креативність джазових музикантів (новаторське застосування знань та навичок, формування індивідуального виконавського стилю, творчих шкіл, створення авторських джазових творів);
- результативність професійної діяльності (характеризується високою художньою якістю виступів музикантів на професійній академічній сцені, що свідчить про визнання джазу як ціннісного різновиду мистецтва);
- професійна кваліфікація джазового музиканта (навчання або стажування у провідних вищих джазових навчальних закладах, підвищення кваліфікації на міжнародних джазових форумах);

- професійна компетентність джазового виконавця (глибокі та всесторонні знання, художньо осмислене та технічно досконале виконання, володіння на високому професійному рівні всіма виконавськими прийомами; сценічна воля, емоційність, витривалість, високий рівень професійної ерудиції; широкий репертуар);
- власний творчий внесок в історію музичного мистецтва (створення оригінальних музичних напрямків та стилів, відкриття в сфері виконавського мистецтва та інтерпретації);
- створення умов для реалізації професійної комунікації з метою обміну професійним досвідом та здобутками (проведення джазових фестивалів та майстер-класів за участю провідних всесвітньо відомих джазових виконавців);
- розвиток джазології як науки про джаз (поява значної кількості наукових праць, монографій, дисертацій, наукових статей, енциклопедій, присвячених науковому осягненню джазової дійсності часописів; проведення науково-практичних конференцій за джазовою тематикою);
- упровадження поняття «концертний джаз» (визначає ту частину джазових опусів, які орієнтуються на відмову від розважально-прикладних функцій та спрямовані на серйозність і поглиблення змісту, позначені рафінованістю виразних засобів, продуманістю форми, високим рівнем професійної майстерності виконавців, адресовані інтелектуально підготовленому слухачу).

1.2. Еволюція джазу та загальні тенденції його зародження на європейському континенті

Досліджуючи процеси становлення джазового мистецтва в Харкові та в Україні загалом, першочергово вважаємо за доцільне розглянути етапи становлення та розвитку джазу на американському та європейському континентах. Результати розвідки дозволять у подальшому порівняти

специфіку даних процесів із зазначеним у дисертаційному дослідженні регіоном України та сформулювати його відмінності та особливості.

Джаз як самобутнє естетико-стильове явище зароджувався на американському континенті внаслідок інтенсивних міграційних і культурних процесів. У багатьох наукових працях становлення джазового мистецтва датується початком ХХ століттям. Однак, У. Сарджент наполягає, що походження вагомої частини найважливіших елементів джазу належить до більш раннього періоду та пов'язано із шоу менестрелів (minstrel show) та народними афроамериканськими виставами [138].

Із закінченням громадянської війни в США (1861-1865 рр.) і скасуванням рабства, значна кількість афроамериканців виїжджають із сільських місцевостей до міст, де для них формуються цілі райони, переважно не сприятливі для життя. О. Строкова вказує, що найбільшими такими районами були: Сторівілл у Нью-Орлеані, Гарлем у Нью-Йорку, Саус-Сайд у Чикаго та інші [154]. Численні ритуали, що входили до складу церемоніальної музики Африки, були перенесені у Новий Світ та отримали оновлене культивування у досить трансформованому вигляді. На думку В. Конен, деякі відголоски африканських ритуалів, такі як урочиста хода, паради, погребальні процесії, стали поштовхом до появи особливої культури гри на духових інструментах [69]. Творчість афроамериканців стала формою їх самовираження, а самобутня та оригінальна манера гри зацікавила «білих» американців, що як наслідок, сприяло *дифузному взаємопроникненню двох культур*.

Ранній період в історії джазу науковці називають по-різному та окреслюють різні хронологічні межі. Ю. Кінус іменує цей період «традиційним» (1863/65 – 1929) [60, с. 145], В. Озеров – «архаїчним» (початок ХІХ століття) [113, с. 357], В. Конен – межею «передджазового» та «джазового» періоду вказує кінець Першої світової війни (1918) [68, с. 261], а авторитетний американський джазовий дослідник Д. Меггіл «передджазовий» період датує 1850-1900-ми роками [212, с. 19]. Ю. Барбан користується поняттями «праджазова» та «доджазова» музика, аргументуючи це тим, що

термін «джаз» з'явився аж у 1910-ті роки і музиканти апріорі не могли називати свої колективи «джазовими» [11, с. 15], а Л. Кадцин, досліджуючи музичне мистецтво першої половини ХХ століття, використовує визначення «американська естрада», «естрада американських негрів», «естрада білих американців» [58, с. 10]. В даному дисертаційному дослідженні, характеризуючи ранній період американського, європейського та в подальшому українського джазу, ми будемо використовувати поняття «передджазовий період», «передджазова музика».

Існують також різні позиції щодо питань расової природи джазу. Ю. Панасє вважає «справжнім» джазом виключно музику темношкірих музикантів [117], однак, це – хибна теорія, оскільки багато чого джазова культура увібрала від європейської традиції. Інструментування, основні принципи гармонії та форми виявляють скоріше європейське походження, аніж африканське походження. До того ж, як вказує Дж. Коллієр, одними із перших музикантів «передджазового» періоду були креоли, які володіли музичним мисленням скоріше європейського, ніж афроамериканського характеру [66].

Основними музичними жанрами «*передджазового*» періоду дослідники вважають: трудові пісні, спірічуелс, блюз, балада, регтайм та бугі-вугі.

Одним із найдавніших джерел музичного побуту афроамериканців є *трудова пісня* (work songs), які виконувалися ними під час роботи на плантаціях та в інших місцях колективної праці. Л. Кадцин зазначає, що як правило, ці пісні мали обмежений звукоряд та архаїчну ладову основу – пентатоніку [58]. Великого значення у музичному побуті афроамериканців набув архаїчний духовний жанр хорového співу північноамериканських негрів – *спірічуелс* (англ. spiritue – духовний).

У «Словнику спеціальних термінів» В. Озерова вказується, що в цьому жанрі виявляються характерні виразні засоби афроамериканської музики: імпровізація, респонсорна техніка, оф-біт, лабільне інтонування («блюзові тони, шаут-ефекти, оф-піч, дьорті-тони і т.д.), що поєднувалися із європейською гармонічною основою та запозиченою із християнського гімну мелодією [114,

с. 373]. Тематику спірічуелс складали біблійні сюжети, які пристосовували до побутових умов повсякденного життя афроамериканців та піддавали фольклорній обробці. В. Симоненко датує появу першої збірки спірічуелс 1867 роком, а перше концертне виконання – 1871 роком: університетський ансамбль «Fisk Jubilee Singers» (м. Нешвілл, штат Теннесі) виконував такі відомі спірічуелс, як «Deep River», «Go Down Moses», «Swing Low, Sweet Chariot» та ін. [143, с. 79];

Велику роль у розвитку музичного мистецтва того часу відіграв блюз (амер. to feel blue – бути сумним, англ. blue devils – меланхолія, нудьга) – позначена характерним ліричним настроєм сольна народна пісня, яка була розповсюджена в середовищі північноамериканських темношкірих американців, що жили вздовж річки Міссісіпі (за В. Симоненко) [143]. Блюзи виникали як форма своєрідної безпосередньої сповіді автора про непросте власне життя та життя темношкірих американців, що виражалося в імпровізації поета-музиканта, котрий нерідко в процесі виконання створював пісню. Близькі за своєю тематикою європейським романсам XIX століття блюзи, за даними Т. Юрек, вирізнялися типовою побудовою теми куплету із трьох чотиритактових фраз (aa¹ b), діалогом вокальної партії та інструментального начала а також специфічною мелодикою та гармонією [207].

Досить близький блюзам жанр світської афроамериканської пісні, яка була популярна на початку XIX століття – балада (лат. ballo – танцюю). Її визначальна своєрідність проявлялася у тематиці та показових емоційних настроях пісень. На думку В. Симоненко, англійські та шотландські балади в інтерпретації афроамериканців під впливом їх фольклору набули вигляду сольної лірико-споглядальної сентиментальної пісні 32-тактової куплетної форми, що виконувалася в помірному чи повільному темпі [143];

Ще одним основоположним жанром для джазового мистецтва став *регтайм* (англ. ragged – рваний, time – час). В. Озеров надає наступне визначення жанру: «самобутній американський жанр фортепіанної творчості, що виник під впливом деяких архаїчних різновидів негритянської

інструментальної музики, менестрельних пісень та із обробок маршів і танців, зокрема популярних в афроамериканському середовищі танців кейк-уок та уанстеп [114]. Характерними рисами регтайму є поліритмія синкопованої мелодики з варіюванням у ній набору ритмічних формул та фраз на фоні чіткого маршеподібного супроводу із фактурною формулою «бас – акорд».

В. Конен звертає увагу на вражаюче блискавичне масове розповсюдження регтайму. Так, у часи відсутності засобів масової інформації, буквально на наступний день після появи вдалої п'єси в стилі регтайм її можна було почути в іншому місті країни, навіть у найбільш віддаленому [68]. Регтайм поступово завойовував всю територію США, проникав у найрізноманітніші соціальні сфери. Сформований у 1890-тих роках жанр регтайму не втратив популярності до сьогодні і нині входить до репертуару сучасних джазових піаністів.

Ще одним жанром «передджазового періоду» вважається *бугі-вугі* (boogie woogie), який В. Симоненко трактує як «фортепіанний стиль, для якого типовими проявами є остинатні басові фігури в нижньому регістрі (шафл), яким контрастує жвава мелодія в верхньому регістрі, що розвивається як неперервна гостро ритмічна імпровізація на тему 12-тактового блюзу» [143, с. 23-24]. Стиль бугі-вугі виник у другій половині XIX століття та, як зазначає В. Озеров, отримав активне розповсюдження завдяки хаус-рент-паті – традиційні вечірки за участі музикантів, що були досить популярними в афроамериканському середовищі в другій половині XIX – на початку XX століття. На думку В. Симоненка вони вважаються ранньою формою джем-сейшенів, що мали важливе значення для розвитку фортепіанного джазу [143].

Серед витоків раннього джазу помітна роль творчості *духових оркестрів* (брас-бендів), які стали обов'язковими складовими в міському музичному житті, увібрали і узагальнили здобутки музичного побуту минулих часів. Л. Кадцин зазначає, що негритянські оркестри виконували традиційні марші, танці, обробки популярних пісень, але їх виконання відрізнялося застосуванням елементів негритянського виконавства та музичної мови [58]. Звуки духових

оркестрів можна було почути на вулицях, площах, на палубах річкових прогулянкових пароплавів, у ресторанах, на весіллях та похоронах.

Одночасно із появою афроамериканських оркестрів виникли і оркестри «білих» музикантів, які виконували подібну музику. Щоб уникнути аналогій із новоорлеанськими бендами темношкірих музикантів, внаслідок відомих соціальних суперечностей, американські музиканти задля суспільного вивищення, у назві своїх колективів використовували визначення «*диксиленд*». На думку Ю. Верменича, в порівнянні із афроамериканськими оркестрами, в диксилендах більше використовувалися елементи європейської композиторської техніки, були помітні зміни в манері звуковидобування, а мелодична лінія стала більш плавною [22].

У дослідженні М. Грідлей вказується, що інструментарій негритянських оркестрів значно відрізнявся від оркестрів «білих»: афроамериканські колективи не мали подвійного складу і кожен із музикантів вів свою партію, тобто був у якомусь розумінні солістом [205]. Найпоширенішими інструментами в афроамериканських оркестрах були: корнет, тромбон, кларнет, туба, банджо та ударні.

Духові оркестри того часу, здійснюючи помітний вплив на місцевий культурний простір, перебували в центрі уваги жителів міста. Ч. Персіп (відомий сучасний джазовий виконавець на ударних інструментах) згадує, що в дитинстві він був вражений високохудожньою грою духового оркестру «чорного» дитячого будинку. Цей колектив супроводжував сценічні вистави в перервах між кінопоказами у популярному театрі Нью-Йорка «Аполон»¹. Духові оркестри початку ХХ століття дали великий поштовх до популяризації музики для духових інструментів не тільки серед досвідчених музикантів, а й серед дітей та молоді. Як вважає А. Балін, у надрах афроамериканських духових оркестрів викристалізувалися виразні та самобутні жанрові прийоми, такі як: наявність певного виконавського складу та закріплення за

¹ Berliner P. Thinking of jazz: the infinite art of improvisation. USA. : The University of Chicago Press. 1994. 883 p.

інструментами визначених оркестрових функцій, присутність лідера (керівника оркестру), сольна та групова імпровізація, принцип «питання-відповіді» в процесі розгортання музичного матеріалу [9]. Склавшись згодом у чітку художню систему, зазначені виразні прийоми трансформували похідний духовий оркестр у джаз.

Одним із перших керівників духових оркестрів Т. Юрек вважає американського корнетиста, бенд-лідера Бадді Болдена (Buddy Bolden) [207]. Науковець також відмічає, що в 1890-х роках його популярність була настільки великою, що він мав під своїм керівництвом 5-6 оркестрів, які виступали в різних частинах Кресент-Сіті (Каліфорнія). Документальним підтвердженням існування цих оркестрів є лише одна фотографія, зроблена 1905 року, втім відсутність грамзаписів ставить під сумнів деяких істориків джазу у правомірності надання першості оркестрам Б. Болдена.

Донедавна існувало твердження, що першим джазовим духовим оркестром був «Original Dixieland Jazz Band», а вихід у світ 1917 року їх платівки, на думку Т. Юрека, і є *офіційним початком історії джазу* [207]. Науковець також зазначає, що «Original Dixieland Jazz Band» вважався ансамблем без керівника, однак важливу роль в ньому відіграв корнетист Нік Ла Рокка, котрий не тільки виступав в складі ансамблю, а й займався численними організаційними питаннями.

Вклад ансамблю у процес популяризації джазу важко переоцінити. До цього часу джаз сприймали як скромне відгалуження фольклору, однак із появою першого в світі грамзапису цієї музики – джаз за декілька тижнів підкорив всю Америку, а музиканти «Original Dixieland Jazz Band» стали знаменитостями. Тираж першої їх платівки, за підрахунками Дж. Коллієра, перевищував мільйон екземплярів [66].

Соціальні передумови стрімкої популярності джазу, на думку Дж. Л. Коллієра [66], складали:

1) розповсюдження життєвої філософії «втраченого покоління», що в мистецтві відображалось експериментуванням та відмовою від старих форм. Джаз відповідав новим життєвим принципам тогочасної молоді;

2) «танцювальна лихоманка» – танці стали національною розвагою, що призвело до появи великої кількості дансингів та відповідно до значного попиту на музикантів. У подібних ансамблях великого значення серед джазменів набула імпровізація;

3) боротьба темношкірих американців за своє звільнення, яка посилилася зі зростанням попиту на робочі місця в період Першої світової війни. Велика кількість африканського населення в надії на краще життя почала перебиратися на Північ Америки в великі промислові міста – Детройт, Чикаго, Філадельфія, Нью-Йорк – а разом з ними змінив свою географію і джаз. Наслідком цього процесу наступною після Нового Орлеану вершиною джазової активності став Чикаго;

4) популяризація фонографічного звукозапису підвищувала попит на музикантів і сприяла виходу грамплатівок багатьох виконавців раннього джазу. Однак музика, яку вони виконували, була танцювальною, із мінімальним використанням елементів джазу.

У науковій спільноті існує думка, що музичний матеріал, записаний «Original Dixieland Jazz Band», навряд чи можна вважати зразком джазового виконання того періоду. На думку Дж. Л. Коллієра, гра ансамблю становила собою «суміш» із маршів, регтаймів та популярних мелодій новоорлеанського репертуару. Їх виконання продемонструвало характерні особливості європейської традиції: повна відсутність блюзових тонів та справжньої сольної імпровізації, а мелодична лінія хоча і була синкопована, однак позбавлена свінгу [66].

Досліджуючи записи «Original Dixieland Jazz Band», Дж. Коллієр вказує, що вони істотно відрізняються від записів 1923 року ще одного новоорлеанського колективу «King Oliver's Creol Jazz Band» під керівництвом джазового корнетиста Кінга Олівера (між іншим, партію другого корнету в

ансамблі виконував Луї Армстронг) [66]. Науковець додає, що музика останнього оркестру вирізнялася поліфонією, у кожному п'єсу включалося одне-два соло та декілька брейків, а аранжування К. Олівера вражали своєю організованістю та продуманістю. «Creol Jazz Band» був *першим джазовим ансамблем*, музика котрого регулярно записувалася на платівки. Після розпаду «Original Dixieland Jazz Band», поціновувачі нової музики зрозуміли, що істинне джазове мистецтво пов'язане із оркестром К. Олівера.

Новоорлеанський стиль та здобутки диксилендів, на думку В. Симоненка, стали основою для *традиційного джазу*, однієї із найбільш популярних джазових течій в світі, а такі джазмени, як Дж. Нун, Дж. Додс, К. Олівер, С. Беше, Дж. Р. Мортон та Л. Армстронг вивели джаз за межі Нового Орлеану [143]. Американські музиканти почали вслуховуватися в нову музику та відрізнити її від регтайму, а також вчилися ідентифікувати свінг.

У 1920-х роках джаз став явищем світового масштабу. Найвідоміша назва цього десятиріччя – «*століття джазу*» – запропонована американським письменником Ф. Фіцджеральдом та позначає період у США між кінцем Першої світової війни та початком Великої депресії. 1922 року вийшли у світ «Казки століття джазу» («Tales of the Jazz Age») Ф. Фіцджеральда, а три роки потому, в романі «Великий Гетсбі» («The Greate Gatsby»), джаз трактувався автором вже в якості концертного жанру [167]. Дані факти свідчать про пік популярності джазового мистецтва, коли «за допомогою джазових ритмів та блюзових нот малювали і сучасність, і архаїку, підкреслюючи африканське коріння»².

Зародження джазу в *Європі* в 1910 – 20-х роках мало велике значення як для самого джазу, так і для жанрів побутової музики і професійної композиторської творчості. Дж Колліер зазначає, що перші записи регтаймів на європейському континенті з'явилися в 1905 році, а нотні видання – в 1910 році [66]. Афроамериканські виконавці прибули до Європи в складі військових

² Манулника О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 78.

оркестрів, що супроводжували американські експедиційні війська під час Першої світової війни. Як вказує Л. Кадцин, до репертуару цих колективів входило декілька п'єс у стилі регтайм і загалом до джазу вони не мали ніякого відношення [58].

Згідно із дослідженням О. Манулкіної, «першим послом» американського джазу в Європі став лейтинант, керівник оркестру із досить символічним іменем – *Джеймс Різ Юроп* (James Reese Europe) [89]. Дж. Коллієром зафіксовано, що в 1919 році Європою також гастролював «Original Dixieland Jazz Band» та посліуючі за ним оркестри У. М. Кука, С. Вудінга, Л. Мітчела, Ф. Уїтерса [66].

Під впливом виступів американських джазових музикантів та їх записів на платівках, *європейські музиканти* починають використовувати окремі *елементи джазу*. До таких елементів Л. Кадцин відносить сольну та колективну імпровізацію, ускладнений ритм, розширюється інструментарій оркестрів (банджо, саксофон, ударні), використовуються окремі прийоми джазового аранжування в інструментальних та вокальних творах [58].

Т. Юрек вважає одним із перших європейських оркестрів, що виконував джазові композиції, колектив Берта Емброуза (Bert Ambrose), організований у Лондоні 1923 року [207]. Завдяки досвіду американських джазових музикантів, котрі грали в оркестрі, танцювальні композиції європейських колективів збагачувалися елементами джазового звучання. На думку Л. Кадцина, так формувалися перші джазові біг-бенди, які стали школою для *англійських* джазових музикантів 1920-1940-х років [58]. Серед найкращих джазових музикантів тих часів в Англії науковець вважає: трубач Нет Гонелла (Nat Gonella), трубач Томмі МакКаутер (Tommy Mc Quater), тромбоніст Джордж Чисхолм (George Chisholm), Спайк Х'юз (Spike Hughes), який вважається першим джазовим композитором, скрипаль Берт Фірмен (Bert Firman), піаніст Джон Фірмен (John Firman) та багато інш.

У *Франції*, за даними М. Грідлей, першість належала тромбоністу Лео Вошану (Leo Vauchant), трубачу Філіпу Брюну (Philippe Brun) та саксофоністу

Андре Екьяну (Andre Ekyan) [205]. Згідно інформації, поданої у монографії «Історія істинного джазу», 1932 року в Парижі був сформований «Хот Клуб де Франс» (Hot Club de France), очолюваний Юго Панасьє (Hugues Panassie), почесним головою призначили Луї Армстронг [117]. Ця подія мала велике значення в історії європейського джазу. Ю. Панасьє 1933 року організував серію концертів, на яких виступали спочатку маловідомі американські виконавці, а згодом і французькі музиканти – скрипаль Стефан Грапеллі та гітарист-циган Джанго Рейнхардт. За їх участі був організований квінтет при «Хот Клуб де Франс». Дж. Коллієр цей колектив вважає першою неамериканською групою, здатною конкурувати з американцями [66]. До кінця 1930-х років творчі здобутки квінтету здійснювали вплив на розвиток європейського джазу.

З 1937 року Ю. Панасьє читав лекції про джаз у Франції та інших країнах, проводив радіо-передачі, виступав в університетах. Він організував запис платівок джазових музикантів М. Меззров, Т. Леднієр, Джеймс П. Джонс та інш. Панасьє створив бюлетень Клубу («Bulletin du hot club de France»), співпрацював із багатьма французькими журналами. Він є автором 15 книг про джаз, деякі серед них перекладені на іноземні мови. У вітчизняній джазології найбільш відомою є його праця «Історія істинного джазу» [117].

За даними авторитетного джазового видання «All Music Guide to Jazz» ми узагальнили наявну інформацію щодо історії джазу в Європі [207]. Так, у Чехословаччині джаз був представлений творчістю Еміля Франтішека Буріана (Emil František Burian) та Ярослава Єжека (Jaroslav Ježek). У Німеччині набули популярності оркестр тромбоніста Віллі Беркінга (Willy Berking) і трубоч Ханс Беррі (Hans Berri). Однак, як зазначає Дж. Коллієр, з 1933 року джаз у Німеччині опинився під заборонаю Гітлера як «неарійське» мистецтво, тому подальший розвиток німецького джазу датується післявоєнними роками [66].

У Швеції (за даними «All Music Guide to Jazz») відомим джазовим оркестром називали «Paramount Orchestra», який виконував танцювальну музику, орієнтовану на джаз. Провідним джазовим виконавцем у Данії

вважають скрипаля Свенда Асмусена (Svend Asmusen), разом із гітаристом Ульриком Нейманном (Ulrik Neumann) вони організували джазовий ансамбль. *Нідерландський* джаз представляв ансамбль «Ramblers» під керівництвом Тео Удена Мастмана (Teo Uden Mastman), виконувани ним свінгові аранжування у манері Б. Гудмена та Т. Дорсі. Джазовий колектив періодично виступав на нідерландському радіо та гастролював у Європі [207].

Досліджуючи становлення джазового мистецтва в *Італії*, Ф. Мартіnellі зазначає, що у 1920-х роках відбувалися виступи «General Pershing's Orchestra», з виконанням регтаймів і фокстротів [210]. Науковець додає, що у складі оркестру грав італійський гітарист Вітторіо Спіна (Vittorio Spina). З того часу спостерігається поступова зміна інструментарію в танцювальних оркестрах – струнні замінювалися трубами та саксофонами. Італійські гастролі Л. Армстронга 1935 року мали схвальні відгуки з боку футуристів, однак, згідно дослідженням Ф. Мартіnellі, в кінці 1930-х років джаз так само, як і в Німеччині опинився під забороною через «чужі» ритми та «деградууючу» музику [210].

Отже, рання джазова історія кожної із європейських країн індивідуальна та самобутня, має свої власні досягнення та здобутки. Однак, центрами джазу в Європі залишалися Париж та Лондон. У 1930-тих роках під впливом свінгового стилю американських біг-бендів (також завдяки гастролям Л. Армстронга та Д. Еллінгтона) формувалася **європейська школа джазового виконавства**. Дж. Колліер при цьому підкреслює, що часто європейські виконавці перевершували американських у технічному відношенні та завдяки глибинним академічним музичним традиціям краще володіли інтонуванням [66]. Як вважає О. Войченко, джаз став універсальною мовою різних континентів та об'єднувальною силою для прихильників джазу в усьому світі незалежно від релігійних вподобань, раси чи національності [25]. Вітчизняне джазове мистецтво теж має свою особливу історію, будучи на сьогодні невід'ємною складовою національної культури.

1.3. Становлення джазового мистецтва в Україні

1.3.1. Формування основ вітчизняної джазової традиції

В науковій статті «Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики» її автори І. Закус та Г. Постой зазначають, що джаз у нашій країні бере початок у 1950 році і пов'язують це з діяльністю ряду українських джазменів: В. Симоненко, В. Молотков, Ю. Кузнецов, Є. Дергунов, Є. Марков [50]. Творчий внесок цих музикантів в історію українського джазу є безперечним, однак процес зародження джазу в нашій країні почався набагато раніше, що підтверджують численні наукові дослідження. Розглядаючи закономірності формування жанрового поля джазу у вітчизняній музичній культурі, В. Олендарьов вказує на тенденції, аналогічні його американській історії.

Ще до війни 1914 – 1918 років у світовій музиці утвердився широкий жанровий спектр, який після революційних подій 1917 року у Російській імперії почав змінюватися під впливом нових ідеологічних настанов, що обумовило прискорення у виникненні на рівні загальної естетики так званого «об'єднувального» жанру. Він мав бути художнім відображенням «соціального оптимізму», радощів та веселоців як абсолютних домінант в емоційному строї тогочасного суспільства. В. Олендарьов виокремлює три типи емоційних станів, адекватних численним потребам людей. Перші два типи емоційних станів стали поширеними у вокальній та інструментальній естрадній музиці, а третій – «пов'язаний з певною трансформацією структури змісту шляхом зміни співвідношення елементів, а також часткової заміни новими» – став засадничим у джазі [115, с. 5-6]. Саме він, на думку науковця, репрезентує «прабатьківщину» і може вважатися істотним внеском у музичну культуру України.

На початку 1920-х років на території України почали з'являтися танцювальні оркестри, які, згідно дослідженням О. Коверзи, використовували характерні ритми та прийоми американського джазу [63]. За даними В. Кузик, перші вітчизняні джазові музиканти грали «на слух» те, що якимось чином

могли почути з грамофонних платівок, привезених з-за кордону [78]. В якості музичного матеріалу подібні ансамблі та оркестри виконували обробки та аранжування маршів, танців та пісень.

Разом з тим, оглядаючи картину музичного життя, відзначимо, що джаз в цей період не був масовим – ні за кількістю музикантів, ні за поширеністю їх виступів, ні за впливом на публіку. Джаз не міг конкурувати із популярністю оперети, мюзик-холу, комерційної естради, які перебували в ту пору на піку успіху. Як і в Європі, українські джазові музиканти тільки починали освоювати «ази» нової музики, переносити її у слухацьке середовище. Таким чином, почали з'являтися перші колективи вітчизняного «передджазового періоду». До таких В. Кузик відносить: джаз-оркестр під керівництвом Ю. Мейтуса та джаз-банд Б. Ренського, невеликі ансамблі при клубах робітників, шкільні і студентські музичні гуртки, які організовувалися В. Валін-Денисовим і К. Бенц-Бенціановським (Одеса), Л. Вербовським і М. Канівським (Київ) [78].

Як зазначає В. Романко, сприйняття джазу в цей період було досить суперечливим [132]. З одного боку, він викликав позитивну реакцію у певного кола слухачів, оскільки виявляв багатий музичний потенціал та міг стати джерелом стилістики на змістовному, інтонаційному, ритмічному, тембральному рівнях. Проте з іншого боку, більшість українських композиторів сприйняли нову музику як чужу, естетично знижену та непотрібну.

Однією з історичних особливостей становлення джазу на вітчизняному просторі є паралельність культурних процесів, що відбувалися на території колишнього СРСР, до складу якого входила Україна, тому чіткої диференціації між радянським та українським джазом на початкових стадіях його становлення не було. Серед піонерів джазу в колишньому СРСР, діяльність яких розгорталася у Москві, Ленінграді, вкажемо ряд музикантів-вихідців з України: О. Цфасман (родом із Запоріжжя), Л. Утьосов (Одеса), І. Дунаєвський (народився на Полтавщині, а музичну освіту отримав в Харкові).

Досліджуючи становлення джазового мистецтва України в 1920 – 1930-ті роки, О. Коверза пропонує *три напрямки в розвитку* вітчизняного джазового мистецтва [63]:

1) перший пов'язаний з ексцентричним оркестром В. Парнаха та іншими музичними колективами, в котрих джаз був представлений в якості синкопованої і тембрально незвичної музики. Ініціаторами створення таких колективів виступали режисери, хореографи, театральні діячі, прагнучи до мети справити безпосереднє миттєве враження на слухача. В. Парнах зацікавився джазом, перебуваючи в Парижі в 1921 року. Там, за даними Л. Кадцина, він вперше почув виступ американського джазового ансамблю Л. Мітчела «Kings of Jazz» [58]. Ідея створити подібний ансамбль на території колишнього СРСР сприяла створенню 1 жовтня 1922 року першого радянського джазового ансамблю, художнім керівником якого був В. Парнах.

2) другий напрямок, на думку дослідниці, відображає пріоритет інструментальної розважальної музики, що відбилося у творчості колективів 1920-х років: «Ама-джаз» О. Цфасмана, «Перший концертний джаз-бенд» Л. Теплицького, «Джаз-капела» Г. Ландсберга та інші.

3) третій напрямок пов'язаний із появою в естрадних програмах джазових оркестрів. Організували такі колективи Б. Ренський, М. Березовський, Е. Кемпер, В. Кораллі. Однак новатором цього напрямку О. Коверза вважає Леоніда Утьосова та його оркестр «Теа-джаз», з яким він дебютував у 1929 році [63]. Саме цей колектив брав участь у зйомках кінофільму «Веселі хлоп'ята» (1934), музику до якого написав І. Дунаєвський. Оркестр Л. Утьосова не тільки звучав протягом всього фільму, але і весь сюжет фільму був побудований навколо джазу: його звучання, можливості, конфлікт із класичною традицією. У перших кадрах головний герой (Костя Потехін) співає пісню у супроводі сільського ансамблю, потім музиканти проводять репетицію на вулиці, грають на похоронах в новоорлеанському стилі, а фінал фільму демонструє, як оркестр грає на сцені Великого театру. На думку О. Манулкіної, джаз у даному випадку

представлений як народне мистецтво, що проходить свій шлях розвитку до вершин визнання як офіційного та всенародного [89].

Танцювально-пісенний репертуар залишався основним і для українських естрадних інструментальних колективів протягом 1930-1940-х років. В Україні подібний «теа-джаз» засновано 1929 року у Харкові під керівництвом Б. Ренського. В. Симоненко зазначає, що 1939 року у Львові був організований подібний колектив Генрі Варсом (Варшавський Генрік), який складався із 36-ти учасників, серед яких трубач Бер Патока, саксофоністи Йосип Тропіс та Вельхам, піаніст Марек Глейх, скрипаль Еміль Брій та ударник Гольдберг. У 1940 році під час гастролей у Москві, було здійснено запис оркестру у студії Будинку звукозапису та на Фабриці звукозапису Всесоюзного радіокомітету. Під час Другої світової війни оркестр у складі трупи військового театру Польської Армії виступав у країнах Близького Сходу, Африки та Італії, а в 1947 році демобілізувався й емігрував до США [144].

Підсумок розвитку передвоєнного десятиліття для вітчизняного джазу полягає у наступному:

- визначилися творча спрямованість і жанрове обличчя джазу;
- з'явилася плеяда талановитих джазових композиторів, аранжувальників, виконавців;
- були створені яскраві оркестрові колективи;
- джаз сформував свою слухацьку аудиторію.

У роки Великої німецько-радянської війни специфічний характер пісенно-танцювальної музики своїм мажорним, життєствердним звучанням вселяв оптимізм, зміцнював моральний дух на фронті і в тилу, сприяв непохитній впевненості в розгромі ворога. В. Романко вказує, що джазові ансамблі створювалися при арміях, фронтах та флотах [132]. Так, за поданням В. Симоненко, український гітарист, банджоїст, аранжувальник та керівник оркестрів Б. Крупишев, маючи багаторічний досвід роботи з багатьма професійними естрадними колективами, в роки війни виступав із власним джаз-бендом на Західному фронті [145].

Діяльність подібних фронтових естрадних колективів із пісенно-танцювальною спрямованістю спричинила появу професійних джазових оркестрів але вже на державному рівні. Так, у своїй монографії Лі Шуай та Ю. Лошков зазначають, що у 1945 році під егідою Львівської державної філармонії створили «Львівський державний теа-джаз», музичним керівником якого був П. Кесслер, а художнім – С. Каштелян. А 1946 року в Києві з'явився Державний джаз-оркестр УРСР, музичним керівником і диригентом якого теж працював П. Кесслер, а художнім керівником – Ю. Тимошенко [83].

Тоталітарний режим відчув у джазі ворога лише в післявоєнні роки, коли музиканти на перший план серед особливостей джазу висунули саме вільну імпровізацію. Дух свободи і самовираження особистості кваліфікувався ідеологами як пропаганда американського способу життя і підлягав різкому осуду. Як наслідок, у постанові Політбюро ЦК ВКП (б) випускає постанову «Про оперу “Велика дружба” Вано Мураделі», від 10 лютого 1948 року, в якій джаз затавровано як «формалістичний напрямок, чужий радянському народові»³. Фундаментальна у радянській джазології монографія «Радянський джаз. Проблеми. Події. Майстри» зазначає, що цей період увійшов в історію радянського джазу як «епоха розгинання саксофонів» [146].

Досліджуючи документи ідеологічних кампаній в Україні другої половини 40-х – початку 50-х років, Н. Сірук відзначає наступні зміни у галузі музичного мистецтва України після постанови від 10 лютого 1948: сучасний стан музичного мистецтва трактувався як неблагополучний, засуджувався «формалістичний» та «антинародний» напрям в радянській музиці, українських композиторів Б. Лятошинського, І. Белзи, М. Гозенпуда, Г. Таранова, М. Тіца, М. Колесси, С. Людкевича, та інш. звинувачували в хибному напрямку їх творчості (згідно постанови ЦК КП(Б)У 23 травня 1948 року) [145].

Неухильним продовженням офіційної радянської ідеології цькування джазу у 1950-ті роки стало його вилучення із музичного обігу країни, а джазові

³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели 10 февраля 1948 г. // URL : <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm> (дата звернення 03.11.2017).

оркестри перейменовували на «естрадні». Так, за даними В. Симоненка, духовий оркестр Львівського міського палацу піонерів під керівництвом трубача, саксофоніста А. Кузіна, який у 1948-х – 1950-х роках називався симфоджазом, а вже з 1953 року отримав назву «естрадний» оркестр [144]. Лі Шуай та Ю. Лошков зазначають, що така ж доля спіткала відомі у середині ХХ ст. диксиленди Ю. Касаткіна та А. Шарфманова, що діяли при Будинках культури київських заводів «Арсенал» та імені О. К. Антонова: на початку 1960-тих років їх почали теж називатися «естрадними» [83]. Зміна такої офіційної класифікації музичних колективів із «джазового» на «естрадний» оркестр, на думку дослідників, не означала змін в інструментальних складах, однак узгодилася із насаджуваною репертуарною політикою: перейменовані колективи виконували далеку від джазу музику.

Отже, 1920 – 1950-ті роки стали етапом зародження джазового мистецтва на українському ґрунті. Специфіка цього етапу зумовлювалася особливостями соціокультурної ситуації в країні, а відсутність можливостей детального ознайомлення із джазом породжувало поверхове розуміння його жанрової та стильової специфіки. На думку Лі Шуай та Ю. Лошкова, це вплинуло на ставлення до джазу зі сторони українських музикантів, як до одного із танцювально-пісенних різновидів [83].

1.3.2. Стан сучасного українського джазу

Після штучного ідеологічного гальмування процесів розвитку джазового мистецтва в колишньому Радянському Союзі, в 1960-х роках почався новий етап в історії його поширення, за визначенням О. Медведєва та О. Медведєвої, період «бурі і натиску» [146]. Влітку 1957 року у Москві проходить VI Міжнародний фестиваль молоді і студентів. Вперше для цілого покоління після «підняття залізної завіси» в країні дозволено джаз, що обумовило величезний сплеск у формуванні нової генерації його вітчизняних шанувальників. У джаз приходять так зване «покоління фізиків» – студентів технічних спеціальностей, які з ентузіазмом почали освоювати нову музику.

В Україні позитивні зміни проявлялися на рівні *джазології*. Одним із прикладів є публікація присвяченої джазу статті І. Ляшенка, що увійшла в «Українську радянську енциклопедію» (1961) [85]. Згодом з'явилася книга Ю. Малишева «Про музику легку і серйозну», в якій автор також розглядав питання, пов'язані із джазом [87]. Як зазначають науковці В. Лігус та О. Лігус, в 1964 році Ю. Малишев здійснював важливу просвітницьку місію, проводячи у різних містах країни (Львів, Ялта, Ужгород, Донецьк та Київ) цикл лекцій під назвою «Легенди і правда про джаз» за співпрацею із українським композитором І. Шамо, який здійснював музичний супровід [81]. В 1979 році із появою науково-популярної статті Л. Мінкіна «Мистецтво радянського джазу» було встановлено низку проблем тогочасної джазології [101].

У цей період відкриваються перші *джаз-клуби*. З. Рось вказує, що спочатку вони з'явилися в Дніпропетровську, Донецьку, Києві, а пізніше – у Львові та Одесі. Згодом джаз-клуби функціонували майже в усіх обласних центрах України [134]. За даними дослідження Лі Шуай та Ю. Лошкова, в цей період створювалися естрадні інструментальні колективи, де починали свою творчу діяльність музиканти, в майбутньому популяризатори джазу в Україні: саксофоніст М. Алейніков, ударник В. Мачулін, піаніст К. Назаретов, тромбоніст В. Лоос, П. Бріль, якого вважають засновником джазової фортепіанної школи в Україні [83].

Вітчизняні естрадні оркестри 1950-х – 1960-х років стали не лише школою виконавської майстерності, а й своєрідним мистецьким осередком, де молоді музиканти мали змогу ознайомитися із джазом як можливою сферою подальшої творчої самореалізації. Серед перших виконавців українського джазу: М. Резницький (диригент), В. Колесников (туба), В. Мачулін (ударні), Г. Івченко (саксофон).

Наступне покоління склали саксофоністи О. Рукомойніков, В. Чуриков, Д. Александров, піаністи Ю. Кузнецов, П. Пашко, С. Давидов, Л. Хайсман, Н. Лебедева, В. Солянік. басист А. Арнаутов, М. Гладецький, гітаристи В. Молотков, Е. Ізмайлов, С. Рибалкін, Д. Колесник, І. Бойко, ударники

А. Фантаєв, А. Березівський, А. Шацький, вібрафоніст О. Пушкарьов, та ін. Їх становлення як джазових музикантів відбулося ще в радянські часи, зараз вони є представниками «першого покоління» українських джазових музикантів (за визначенням І. Закуса і Г. Постоя) [50], генераторами українського джазу, багато хто з них викладають у вищих навчальних закладах.

За даними «Української енциклопедії джазу» В. Симоненка, в цей період в Україні гастролювали відомі американські джазові музиканти: джаз-оркестр легендарного американського кларнетиста Бенні Гудмена (Київ, 1962), ансамбль Ерла Хайнса (Київ, 1966), джаз-оркестр Дюка Еллінгтона (Київ, 1971) та Теда Джонса-Мела Льюїса (Київ, 1972), ансамбль «Preservation Hall Jazz Band» під керівництвом Томаса «Кіда» Велентайна (Донецьк, 1979) [144].

Також, з 1960-тих років, в Україні активізується практика *джермсейшенів*. Під час подібних заходів, молоді музиканти набували виконавського досвіду, демонстрували свою винахідливість та засвоювали специфічні засади джазового імпровізування. Така форма вільного колективного чи сольного музикування виключає фіксоване аранжування як таке та використовує тільки рифи і бекграунт.

Одним із важливих чинників формування «джазового компоненту» української музичної культури стало проведення *джазових фестивалів*, що стало можливим, на думку В. Романко, саме завдяки роботі джаз-клубів [132]. За даними «Української енциклопедії джазу» 1968 року у Дніпропетровську стартував перший джазовий фестиваль «Юність-68». Згодом фестивалі проводилися і в інших містах України: «Донецьк-100» (Донецьк, 1969), «Джем Сешн-67» (Київ, 1967) [144].

1980-ті роки демонструють достатню інтенсифікацію фестивального руху, що дало потужний поштовх для розвитку джазового імпровізаційного виконавства. Як вказує В. Романко, піднесена атмосфера джазових фестивалів створювала нові можливості для творчого самовираження вітчизняних музикантів, а спілкування із видатними джазменами стало потужним стимулом для створення нових колективів [132]. Своєрідною кульмінацією фестивального

руху в Україні, на думку дослідника, є проведення з 1987 щорічних джазових фестивалів «Горизонти джазу» у Кривий Розі. За даними «Української енциклопедії джазу» фестивалі проходили в Дніпропетровську («Дні джазової музики», 1981; «Джаз», 1982, 1983; «Джаз на Дніпрі» 1987, 1988, 1990), Донецьку («Донецьк» 1971-1989), Києві («Голосієве-88», 1988), Львові («Кришталевий лев», 1988), Одесі («Перший одеський міський фестиваль джазової музики», 1982; «Тиждень джазової музики», 1983, 1984; «Другий одеський обласний фестиваль джазової музики», 1983; «Дні джазу» 1986-1988), Сімферополі («Перший кримський обласний фестиваль джазової музики», 1987) [144].

Спираючись на вище вказані тенденції, можна стверджувати, що в 1970 – 1980-х роках в Україні джаз остаточно сформувався як автономний жанр музичної культури, він рішуче відійшов від форм естрадно-розважальної музики. Ще одним потужним імпульсом розвитку українського професійного джазу стало впровадження *системи професійної освіти* в середніх і в вищих навчальних закладах.

Почали функціонувати джазові відділення у багатьох музичних фахових коледжах (училищах) України, розпочали свою діяльність джазові кафедри в університетах, консерваторіях та академіях, а також був створений Вищий факультет джазу в Київському інституті музики ім. Р. Глієра. 2001 року музикознавцем і джазовим критиком П. Полтаревим була відкрита в Києві Школа джазового та естрадного мистецтва – освітня структура, в якій фахово навчають основам традиційного та сучасного джазу, академічній, рок- та поп-музиці.

1976 року видавництво «Музична Україна» опублікувало змістовну антологію джазових стандартів «Мелодії джазу», упорядковану В. Симоненком (перший вітчизняний RealBook) [143], що стало помітною подією в процесі поширення вітчизняного джазу. Популярність цього видання серед музикантів практичного і навчального посібника обумовила друге видання антології в 1984

році. Серед перших вітчизняних посібників навчання джазу зазначимо видання «Техніка гри на шестиструнній гітарі» В. Манілова та В. Молоткова [88].

Наприкінці 1980-х років простежується поглиблення музикознавчої проблематики, що засвідчує появу ряду наукових статей, а згодом і першого в Україні дисертаційного дослідження В. Олендарьова «Вітчизняний джаз та проблема стилю» (1995) [115]. Вперше на рівні наукової праці розглядаються закономірності формування жанрового поля в американській та вітчизняній музичній культурі, а також узагальнюються музично-виражальні засоби джазу та принципи їх організації.

У 1990 – 2000 роках, за визначенням І. Закуса та Г. Постоя, формується «друге покоління» джазових музикантів [50]. Це учасники джазових ансамблів «Fest» (Ю. Шепета, І. Закус, С. Овсянников, С. Табунщик, В. Іванов), «Схід-Side» (В. Шабалтас, Д. Александров, О. Лебеденко, Д. Дудко, О. Саранчін) та «Unity» (Р. Іванов, М. Баньковський, О.Гарькавий, В. Савенко). На думку дослідників, зазначені колективи переїхали до Києва із різних міст, оскільки столиця могла запропонувати їм більшу перспективу працевлаштування.

Джаз поступово завойовує позиції на телебаченні і радіо. Велику колекцію української джазової музики зібрав Л. Гольдштейн у популярній телепрограмі «35 хвилин джазу». З 1991 року на радіостанціях «Промінь», «Континент», «Nostalgia», «Super Nova» працює О. Коган, який випустив понад п'ять тисяч радіопередач. Нині джазовий критик веде програми на радіо «Промінь», «Радіо аристократи» та «Old Fashioned Radio». Унікальною в своєму роді є радіопередача «Jazz Train From Ukraine», де О. Коган в ефірі транслює записи виключно українських джазових виконавців та ділиться із слухачами цікавими подробицями про джазове життя України. Як зазначають І. Закус та Г. Постой, завдяки джазовим концертам, що відбувались у Київському клубі «Динамо-люкс», вийшла в світ серія компактдисків із записами «живих» виступів українських джазменів, здійсненими безпосередньо під час виконання [50]. Одночасно з'являються перші CD джазових ансамблів «Fest», «Схід-Side» та «Unity».

Фестивальний рух у 1990-тих – 2000-х роках за даними «Української енциклопедії джазу» продовжується у Вінниці («Вінниця», 1997), Донецьку (Другий музичний фестиваль «Ми вчимося грати джаз», 1990), Києві («Дніпрогастроль», 1991; «Нова територія», 1993, «Метаморфози джазу», 1995; «Осінній джазовий марафон», 1996), Кривому Розі (щорічний фестиваль «Горизонти джазу»), Одесі («Перший Всесоюзний джазовий фестиваль пам'яті Л. Утьосова», 1990; «Міжнародний фестиваль джазової музики, присвячений 100-річчю від дня народження Л. Утьосова», 1995), Рівному («Рівне-98», 1998), Сумах («Jazz Fest», 1994,1995), Харкові («Фестиваль джазової музики», 1998; «Kharkiv Za Jazz Fest», 2007), Черкасах («Черкаські джазові дні» 1990, 1992; «Дні джазової музики», 1995; «Jazz Диліжанс», 2000), Донецьку («Do # Дж», 2001), Львові («Jazz Bez», 2001; «Alfa Jazz Fest», 2011), Коктебелі («Jazz Koktebel» 2002) і т.д. [144].

2001 року з'являється дисертація В. Романка «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації» [132]. У дослідженні визначено місце джазу у музичній культурі України, охарактеризовано ступінь його інтеграції у музичне життя та стильову систему української музики. Коло наукових досліджень у галузі джазу в подальшому значно розширилося. Проблемам джазової критики з питань стилю, теорії джазу, аспектам історії та соціології, педагогіки, естрадно-джазовим виконавством, психології, соціології та історії джазового мистецтва присвячені дисертації М. Булди, В. Тормахової, О. Воропаєвої, О. Хижики, Ю. Дяченка, С. Давидова, Б. Стецюка, Д. Тербуна, Лі Шуай та ін. Окрім дисертацій, науковий доробок вітчизняної джазології складають окремі статті, де висвітлюються різноманітні аспекти джазової культури:

- умови функціонування джазу в Україні (О. Супрун, С. Безпала, О. Войченко, С. Капелюшок, О. Коверза, І. Закус, О. Саранчін, Лі Шуай);
- інструментальне джазове виконавство (С. Давидов, М. Булда, А. Гончаров, Б. Стецюк);
- джазова інфраструктура (І. Кириченко, З. Рось);

- стильові напрямки джазу (А. Бойко, М. Фісун, І. Яркіна);
- розвиток українського фольк-джазу (А. Фурдичко);
- взаємодія джазу й академічної музики (О. Воропасва, М. Матюхіна, О. Супрун).

Розповсюдженню наукової думки сприяє участь молодих джазових музикознавців у наукових конференціях, що відбуваються в Україні та за кордоном. У 2013 році в Києві проводиться науково-практична конференція «Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної культури». У Львові з 2016 року в рамках міжнародного джазового фестивалю «JazzBez» стартувала міжнародна науково-практична конференція «Український джаз на перехресті культур: сучасний стан, тенденції та перспективи» на базі кафедри «Музичного мистецтва естради та джазу» Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Початок ХХІ століття відкрив шанувальникам дві монографії вітчизняних музикознавців, присвячені жанрам, формам та стильовим особливостям американського джазу раннього періоду: «Стилістика раннього джазу» А. В. Полянський (2004) [122] та «Традиційний джаз» Т. В. Полянський (2015) [124]. В 2019 році виходить монографія Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище», в якій здійснене комплексне дослідження джазу як системної складової професійного музичного мистецтва [83]. На матеріалі української виконавської практики дослідниками розглядається яким чином співвідношення системних ознак джазу забезпечує його потенційну можливість функціонування у різних сферах сучасного музичного виконавства.

«Третє покоління» джазових музикантів України формується на початку 2010-х років. На думку І. Закуса та Г. Постоля, його яскраві представники: І. Єресько, Д. Аду, П. Литвиненко, К. Іоненко, І. Гнидин, П. Галицький, О. Ємець, О. Марков, С. Сидоренко, С. Томасян, Б. Гуменюк, Д. Коваленко, Д. Зверхановський, І. Алабужев, О. Боголюбов, С. Чумаков, О. Лукачова, Т. Лукашева, Є. Чупахін, Д. Бондарев, О. Поляков та інш. [50].

Не лише кількісне, а й якісне зростання рівня майстерності вітчизняних джазових музикантів демонструє практика створення фонозаписів їх виступів. В аудіоальбомах українського джазу 1980-х років з'являються композиції, у яких джазмени відмовляються від званих і звичних джазових стандартів у ролі музичного базису і, орієнтуючись на творчість Д. Еллінгтона, О. Пітерсона, Ч. Паркера тощо, кладуть за основу розвитку твору та імпровізації власні оригінальні музичні теми, таким чином виступаючи у ролі композитора. У відомій дискографії фонозаписів українських джазових музикантів, укладеній В. Симоненком і представленої ним у його «Українській енциклопедії джазу», першим зразком подібної творчості можна вважати записаний 1983 року аудіоальбом джазових композицій С. Терентьева і Ю. Кузнецова «Світло осіннього листя»⁴. Надалі кількість подібних цілісних авторських джазових композицій продовжувала і продовжує збільшуватися. Стала традиція запозичувати джазменами в якості основи для імпровізації «ever green»-мелодій, видозмінюючи в процесі гри їх звороти, гармонію, метроритм, фактуру тощо, креативними музикантами відкидалася, поступаючись принципу створення власних джазових стандартів як основи для подальших імпровізацій, що, на нашу думку, виступає вищим показником професіоналізму.

У зв'язку із висвітленою тенденцією ми вважаємо доречним розглянути поняття *авторської музики в джазі*. Поштовхом для його осмислення і формулювання послужив напрям музично-поетичної творчості, яка в середині ХХ століття увійшла в радянську музику під назвою «авторська музика» або «бардівська музика», що передбачала в собі поєднання в одній особі автора і виконавця, а для супроводу використовувалися виключно акустичні музичні інструменти. В даному випадку, спільним із джазовою музикою є те, що автором та імпровізатором-виконавцем є одна особа, однак звучати композиція може в різних ансамблевих складах та застосовуючи різноманітний інструментарій.

⁴ Джазові композиції С. Терентьева та Ю. Кузнецова. «Світло осіннього листя». «Мелодія» С60-19401-005 (16.03.1983) – LP [144, с. 156].

Екстраполюючи основні тенденції бардівської або авторської музики в сферу джазового музикування, ми вважаємо доцільним запропонувати до застосування у науковому середовищі поняття *авторської джазової музики*, як жанру інструментальної чи вокальної джазової музики, основою якого є імпровізація на власну створену тему, застосовуючи специфічні джазові засоби виразності. На думку О. Когана, якраз поява авторської музики в джазі є одним із досягнень українського джазового мистецтва [196].

Вагома роль в історії українського джазу належить започаткованому у 2007 році проєкту «Джаз Коло», його ініціаторами виступили І. Закус, Ю. Олійник та Р. Недзельський. Як зазначають самі організатори, метою даного проєкту є популяризація вітчизняного джазу, спрямована на об'єднання творчих зусиль та розвиток української імпровізаційної творчості: було проведено близько 80 концертів, укладено колекцію авторської джазової музики, яка прозвучала в 50-ти телевізійних програмах та транслювалася на кількох українських телеканалах [50]. У рамках проєкту також підготовлено 5 дисків студійних записів української інструментальної джазової музики. Кожен із них презентує окремий інструмент: фортепіано, гітара, саксофон, бас-гітара, барабани. Як зауважують І. Закус та Г. Постой, зазначена серія аудіозаписів презентує своєрідну антологію української інструментальної джазової музики за період 1980-х – 2000-х років [50]. В останні роки основною тенденцією проєкту «Джаз-коло» є залучення до творчої співпраці з українцями європейських джазових музикантів з метою обміну досвідом та сумісної імпровізаційно-виконавської діяльності.

Отже, сьогодні український джаз володіє великим творчим потенціалом. Збагачується його музична мова, значно ускладнилися категорії ритму, ладу, мелодії, тембру, форми, образної сфери. Оновлена мова джазу та його своєрідна образність у свою чергу впливають на виконавську техніку музикантів, у композиціях малих джазових ансамблів використовуються сонорні ефекти та масштабність, у біг-бендових партитурах – зображальність. Основними формами репрезентації сучасного українського джазу, як зазначає Лі Шуай та

Ю. Лошков виступають біг-бенди як різновид оркестрового джазового виконавства, а також ансамблеві склади двох типів: ансамбль диксилендового типу і комбо [83]. Втім, ми вважаємо, що ще однією важливою не вказаною дослідниками формою репрезентації є сольна творчість вітчизняних джазових піаністів, прикладом якої може служити імпровізаторська діяльність С. Давидова, Н. Лебедевої, В. Солянікі, О. Саранчина та інш.

У свою чергу, за спостереженнями Лі Шуай та Ю. Лошкова, джазові виконавські об'єднання функціонують в наступних сферах [83]:

- в освітньому середовищі (як традиційна форма навчальної виконавської практики студентів естрадно-джазових відділень);
- у культурно-мистецькій сфері державного підпорядкування (як ознака академізації джазу в Україні);
- у позадержавній сфері соціалізації молодих професійних музикантів (як творчі об'єднання з метою досягнення професійного статусу в процесі активної виконавської практики);
- у військовому середовищі (як ініціативні об'єднання музикантів поза уставних духових оркестрів);
- у позадержавній сфері соціалізації молодих професійних музикантів, сформовані з метою досягнення ними професійного статусу в активній виконавській практиці.

1.3.3. Регіональна специфіка поширення джазового мистецтва

Розвиток сучасного джазового мистецтва демонструє свою історію та специфічні риси. *Міське середовище*, на думку З. Рось, є особливим центром інтенсивних процесів глобалізації, воно не тільки поєднує у собі ринково-економічну, політичну, гуманітарну, освітню і художню специфіку співпраці різних людей та груп, але і продукує можливості для їх індивідуального розвитку [133]. Так, дослідниця виокремлює сім регіональних центрів джазово-фестивального руху в Україні: Київ, Львів, Одеса, Донецьк, Севастополь, Харків та Дніпропетровськ. Вони вирізняються розширеною інфраструктурою

культурологічного середовища, активною просвітницькою діяльністю центрів джазового мистецтва (джаз-клуби, культурні центри), великою кількістю проведених джазових науково-практичних конференцій, форумів, майстер-класів, конкурсів та фестивалів, які презентують високий імпровізаторсько-виконавський рівень відповідного регіону.

Однак постає питання: яке місце в музичній культурі інших областей України посідає джаз? Чи правильним є твердження, що джаз може функціонувати лише в локальних центрах: великих промислових містах із розвиненою системою музичної освіти, наявністю різноманітних установ культури та розгалужених творчих ресурсів?

Особливості функціонування джазу в різних регіонах України розглядається в дисертаційному дослідженні В. Романка. За територіальну основу науковець узяв Суми і Тернопіль – обласні центри, в яких джазова інфраструктура не є розвиненою і стабільною [132]. Його дослідження виявило, що у музичному житті обох названих міст джаз не відіграє надто значної ролі, оскільки концерти джазової музики проводяться нерегулярно, а потенціал місцевих музикантів далеко не повністю реалізується у сценічній практиці. В опрацюванні результатів опитування В. Романко дійшов висновку, що інтерес до джазу у простих слухачів та студентів-музикантів є досить високим, що свідчить про необхідність розгортання того творчого та організаційного потенціалу, що існує нині, у тому числі через зміни у системі професійної музичної освіти.

Так як дане дисертаційне дослідження присвячене вивченню джазового мистецтва Харкова – великого промислового міста, одного із найбільших регіональних культурно-освітніх центрів України – то для порівняння в аспектах «велике – мале» ми вважаємо за доцільне дослідити процес становлення та розвитку джазового мистецтва в одному із невеликих міст України, такого, як *Черкаси*. Результати розвідки обумовлюють поглиблену характеристику регіональної специфіки функціонування джазу в Україні. Однак, основним методом нашого дослідження ми обрали не опитування (яким

користувався у своїй дисертації В. Романко), а метод історичної реконструкції, що дозволяє відтворити та систематизувати певні історичні процеси становлення та розвитку джазу в Черкасах.

Отже, практична складова представленого дослідження заснована на вивченні матеріалів обласної черкаської періодики – інформації зі статей газет «Черкаська правда», «Молодь Черкащини», «Ділова Черкащина», «Черкаський край», «Смілянські обрії», на опрацюванні відповідних біографічних нарисів «Української енциклопедії джазу» В. Симоненка, інформації з персональних веб-сайтів черкаських джазменів, пов'язаних із висвітленням джазового життя сторінок Інтернету, зокрема «Всеукраїнського джазового порталу».

У ході дослідження виявилось, що опублікована інформація не дає цілісної картини, тому постала необхідність безпосереднього спілкування з учасниками або свідками подій «джазової історії» в Черкаському регіоні. Ми провели численні бесіди та інтерв'ю з відомими черкаськими музикантами: С. Крашенінніков, М. Євпак, П. Осипенко, В. Єфімов, І. Соловйова, Л. Сепаненко, М. Панзюк, А. Рудніченко, В. Бреславський, В. Гопак, С. Осауленко, Л. Красавіна. Зібрані відомості стали основоположними фактологічними джерелами, завдяки яким *відтворено історичну картину формування та розвитку джазового мистецтва м. Черкас*. Зазначена розвідка була апробована на XI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці України» (м. Київ, 2009 р.) та розміщена на черкаському офіційному сайті «Наше коло»⁵ (науковий керівник Л. Яворська).

Процес становлення джазового виконавства на Черкащині пов'язаний із *джаз-бендом при Ватутінському міському Будинку культури*. Він заснований у 1957 році під керівництвом Д. Свидовського, а також Л. Шевельова, який створював для оркестру естрадно-джазові аранжування. Репертуар колективу складала популярна музика, яку можна було почути на танцювальних

⁵ Помогайбо А. Черкащина у ритмах джазу. Наше коло // URL http://www.nashekolo.org.ua/nk/kolo_i_navko/navkolo_podi/djazz_na_s_4124.html (дата звернення 05.04.2021). В запропонованій статті вказано дівоче прізвище автора дисертації (Помогайбо).

майданчиках. До складу ансамблю входили музиканти-аматори, котрі всіляко намагались опанувати специфіку джазової імпровізації.

У 1981 році починається новий етап професійного розвитку в історії оркестру, який пов'язаний із діяльністю нового керівника колективу – М. Панзюка. Зміни відбулися на рівні інструментарію: склад колективу розширився та отримав класичний для біг-бенду вигляд: 4 труби, 4 тромбони, 5 саксофонів і ритм-група. Також суттєво змінився репертуар оркестру, оскільки музикантами виконувалися джазові стандарти, популярні пісні, твори відомих джазових композиторів, таких як Дж. Гершвін, Д. Елінгтон, Х. Тізол, тощо. Значну кількість аранжувань та власних композицій створив керівник біг-бенду М. Панзюк. Участь у зазначеному колективі мала великий вплив на становлення учасників джаз-бенду, як професійних музикантів. Чимало вихідців із самодіяльного Ватутінського джаз-бенду продовжили професійну сольну та диригентську кар'єру.

Ще однією знаковою подією в історії джазу Черкас став створений у 1964 році *Народний самодіяльний джазовий оркестр «Зелений вогник»*, заснований при Черкаському таксомоторному парку (рідкісна фотографія цього колективу міститься в Прикладі 1 Додатку А). Інформацію про історію «Зеленого вогника» ми отримали в результаті бесід із музикантами С. Осауленком та В. Єфімовим, які входили до першого складу оркестру. Також залишилися письмові нотатки Ю. Соловйова, котрий свого часу очолював колектив.

Джазовий оркестр «Зелений вогник» було створено за ініціативи директора підприємства АТП 23001 *М. Бінусова*. Він був меценатом, популяризатором джазового мистецтва, організатором та художнім керівником оркестру. С. Осауленко та В. Єфімов досі із захопленням згадують, як М. Бінусову вдалося дістати для колективу рідкісні на той час у колишньому СРСР музичні інструменти – повну родину саксофонів «Сельмер» (Франція): високого ступеня якості труби, тромбони, вібрафон, електронні інструменти, ударну установку, якісну аудіо-підсилювальну апаратуру. За спогадами музикантів, такого рівня інструментів не було навіть у державних колективах.

Хоча по суті таксопарк на той час виглядав досить скромно: до його складу входило декілька десятків автомобілів, які стояли без накриття. На жаль, через деякий час унікальні музичні інструменти у «Зеленого вогника» було вилучено і передано до естрадно-симфонічного оркестру українського радіо і телебачення, натомість музиканти-аматори використовували мідні інструменти «Класик – супер» (Чехословаччина).

Заслуговує уваги назва оркестру, оскільки вона є символічною. Блимання зеленого вогника в машинах таксі означало, що авто вільне і чекає наступного клієнта. Для музикантів оркестру образ зеленого вогника на таксі став уособленням свободи духу та самовираження, що є характерним для джазового мистецтва в цілому.

Спочатку до складу оркестру входили непрофесійні виконавці – любителі музики, які працювали в таксомоторному парку – водії, автомеханіки, диспетчери, слюсарі тощо. Перші виступи оркестру відбувалися на танцювальних майданчиках у черкаських парках. Втім, завдяки поступовому творчому розвитку колективу, який забезпечували талановиті керівники оркестру, його рівень зріс від аматорського до професійного джазового оркестру. В колектив почали приходити музиканти-фахівці. Цікавим є той факт, що професіоналам-музикантам заради музикування в оркестрі доводилося отримувати водійські права та йти працювати в таксомоторний парк, адже в оркестрі мали право грати тільки його працівники.

Першим диригентом «Зеленого вогника» став клавішник Р. Вершков. Вдалося з'ясувати імена учасників першого складу оркестру. Саксофони: М. Зорін, А. Литовський, А. Лисенко, А. Кваша, Ф. Гладкевич; труби: Ю. Соловйов, С. Осауленко, В. Єфімов; тромбони: Кравченко, Б. Варич, Д. Голубєв, Б. Кравченко, Е. Вільданов.

Значного розвитку «Зелений вогник» набув у період з 1965 – 1966 років, коли керівником та диригентом оркестру був *Іван Степаненко* – професійний музикант із значним виконавським та організаторським талантом. Досвід організації джазово-естрадного ансамблю І. Степаненко мав ще у 1940 році. Із

своїм колективом музикант виступав на різноманітних міських танцмайданчиках. Для джазовий оркестр «Зелений вогник» І. Степаненко складав власні аранжування, приділяючи велику увагу імпровізаціям солістів.

Завдяки В. Колтунову (конферансьє Черкаської філармонії, який свого часу виконував обов'язки художнього керівника «Зеленого вогника») була підготовлена розгорнена і яскрава концертна програма оркестру «Зелений вогник». Згодом консультувати оркестр запросили київського музиканта Б. Клуга, завдяки якому колектив отримав можливість користуватися нотною бібліотекою столичного джаз-оркестру «Дніпро».

Професійному росту колективу сприяло його поповнення студентами та випускниками Черкаського музичного училища ім. С. С. Гулака-Артемівського (нині Черкаський музичний фаховий коледж). Про високий виконавський рівень оркестру свідчить той факт, що у 1967 році «Зелений вогник» (диригентом в той час був В. Коржаневський), а не столичний «Дніпро» представляв вітчизняне естрадне мистецтво на Декаді мистецтв України в Москві. Учасники колективу згадують про записи концертних номерів на УТ і ЦТ. У 1972 році за участі Київської студії документальних фільмів було знято музичну стрічку про «Зелений вогник», фонограми якої були підготовлені відомим майстром звукозапису Ю. Вінником.

До репертуару оркестру входили популярні радянські пісні та оркестрові композиції. Як відомо, джазові твори в ті часи заборонялися через ідеологічні переконання, тож керівники оркестру їх «приховували» між виконанням вокальних номерів. У різні часи очолювали оркестр диригенти Ю. Соловійов, Б. Ганін та В. Федоров.

Втім «пік» творчої та виконавської майстерності було досягнуто завдяки керуванню оркестром відомим українським джазменом *Євгеном Дергуновим*. Програми, створені у ті часи, гаряче сприймалися як і любителями, так і професійними музикантами. При підтримці Міністра автотранспорту України І. Братченка, а також раніше згаданого М. Бінусова, «Зелений вогник» провадив широку гастрольну діяльність майже по всій території колишнього СРСР.

Свого часу разом з оркестром мали спільні виступи такі відомі виконавці, як С. Ротару, Ю. Гуляєв, К. Огнєвий, М. Гнатюк, а також черкаські солісти Н. Варич, І. Дрига, В. Роменський, П. Осипенко, В. Сергієнко, В. Калінкін, Ю. Яковлєв, В. Падалко.

В 1991 році оркестр «Зелений вогник» припинив своє існування. На нашу думку, творчість даного колективу є унікальним явищем з точки зору стрімкого професійного зростання та цілеспрямованості музикантів. Як зазначалося нами в статті «Черкащина в ритмах джазу», провінційний мистецький колектив не зупиняли жорсткі стереотипи державної ідеології і він зумів певним чином познайомити своїх слухачів із джазовим мистецтвом. Більшість музикантів не шукали матеріальної вигоди, а працювали на засадах гарячої любові та невичерпного ентузіазму до цього життєстверджуючого мистецтва [125].

Якісно новий етап розвитку джазового мистецтва на Черкащині починається у 1980-х роках. У цей час починають свою творчу діяльність провідні джазові музиканти, такі як *Микола Євпак* та *Сергій Крашенінніков*. На нашу думку, їх діяльність сприяє професіоналізації джазового життя, залученню Черкаської області до всеукраїнського та інтернаціонального фахового джазового спілкування, проведенню всеукраїнських та міжнародних фестивалів джазової музики.

Як зазначає В. Романко, успішність джазового руху на сучасному етапі залежить перш за все від наявності в місті яскравого лідера, ентузіаста, активного пропагандиста джазу [132]. Саме таким лідером руху «джаз на Черкащині» виступив *С. Крашенінніков*. Він займає активну мистецьку і організаторську позицію, є одним із засновників *Черкаського джаз-клубу*, що у 2018 році відзначив своє 30-річчя.

Імпровізаторсько-виконавська діяльність С. Крашеніннікова розпочалась у 1988 році. Музикантом було організовано на Смілянському радіо-приладному заводі «Орізон» джазове тріо, в складі якого грали О. Сторожек (гітара), С. Попов (ударні) та С. Крашенінніков (фортепіано). Ансамбль брав участь у фестивалях «Джаз на Дніпрі» (Дніпропетровськ, 1988, 1990), «Черкаські

джазові дні» (1990, 1992), «Дні джазової музики» (Черкаси – Сміла – Умань, 1995), записано магнітоальбоми «Nothing Much» (1996), «Round About Jazz» (1997). Згодом до складу тріо запросили гітариста Д. Вороніна, в результаті чого виник новий мистецький проєкт – «Pelican Jazz Quartet», творчі досягнення якого зафіксовані на компактдиску «From Spain To Brazil» (2006). За даними В. Симоненка, в дуеті зі співаком Ю. Гранкіним, С. Крашенінніков брав участь у фестивалі «Джаз над Одером» (Вроцлав, Польща, 1992), виступав у джаз-клубах Польщі (1992 – 1993), Німеччини та Голландії (1993 – 1994 рр.). У квітні 2004 року він здійснив закордонний тур у США (Айова, Іллінойс), а також мав сольний концерт у Чикаго [144].

Нині С. Крашенінніков – керівник ансамблю «*Cherkasy Jazz Quintet*», до складу якого входять професійні музиканти:

- соліст оркестру Черкаського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Валерій Кириченко (труба);
- викладач естрадно-джазового відділу Черкаського музичного фахового коледжу ім. С.С.Гулака-Артемівського, Заслужений працівник культури Микола Євпак (саксофон);
- соліст камерного оркестру Черкаської обласної філармонії, Заслужений артист України Олександр Шнайдер (контрабас);
- викладач Черкаської музичної школи №1 Олександр Черкашин (ударні),
- бенд-лідер, продюсер Сергій Крашенінніков (фортепіано).

Імпровізаційно-виконавський стиль колективу орієнтований на мейнстрім: бі-боп, хард-боп, кул-джаз. Музиканти імпровізують на теми Л. Моргана, Х. Сілвера, Ч. Паркера, Дж. Малігена, Д. Гіллеспі, виконують обробки джазових стандартів у хард-боповій манері. Як зазначав сам С. Крашенінніков в інтерв'ю для нас, часом квінтет звертається до ідіоматики групи «Breckler Brothers». Концепції своїх композицій музиканти продумують спільно в процесі репетицій, а аранжування для ансамблю впорядковує М. Євпак [125].

Гастрольна діяльність джазового ансамблю не дуже широка, оскільки музиканти в основному зосереджені на популяризації джазу в Черкаському регіоні. В 2005 році вийшов їх черговий аудіодиск «We like funky-jazz, and You?», що складався з імпровізацій на теми популярних мелодій 1950-тих років, оформлених у стилі хард-боп з елементами блюзу. У 2006 р. випущено диск «Confirmation», в якому можна було почути популярну музику, джазові стандарти, бі-боп та варіації на теми радянських мелодій. «Джазовий альбом у двох частинах з прологом та епілогом», який вийшов у 2007 році, був створений спільно з камерним оркестром Черкаської обласної філармонії та є зразком симфоджазу. «Cherkasy Jazz Quintet» у 2009 році випустив четвертий компактдиск, в основі якого імпровізації на відомі джазові композиції трубача Фреді Хаберда. Загалом, колектив має в своєму доробку 11 випущених альбомів.

З метою підтримки і популяризації джазової музики в 1998 році була заснована громадська організація «Творча майстерня Крашеніннікова». Товариство об'єднує більше 40 митців із різних міст України. Основою його фінансування служать пожертвування, спонсорська підтримка комерційних підприємств, а також гранти благодійних фондів, таких як Міжнародний фонд «Відродження». Головним напрямком діяльності «Творчої майстерні Крашеніннікова» є насамперед організація і проведення концертів та фестивалів джазової музики.

С. Крашенінніков відіграє помітну роль в організації фестивалів джазової музики «Черкаські джазові дні» та «Джаз-Диліжанс», а також є їх постійним учасником. Фестиваль «Черкаські джазові дні» проводиться щорічно, починаючи з 1988 року, в осінньо-зимовий період. Нині він набув статусу міжнародного. В програмах серед учасників фестивалю значилися відомі джазові музиканти: Ron Crotty (США, учасник першого складу квартету Дейва Брубeka), Larry Baskett (США), квартет «Jazziz» (Данія), George Haslam (Англія), квартет «Пернатий змії» (Москва), ансамбль «Орлан» Олега Кирєєва (Уфа), тріо Сергія Давидова (Харків), Валерій Колесніков (Донецьк), «Jazz

Impression» Анатолія Алексаняна, Володимир Соляник, Євген Дергунов, «Tender Blues» (Львів), Рустем Барі (Сімферополь), «New A» (Самара, Росія), «Omnium Band» (Калуга, Росія) та інш.

Щорічний літній міжнародний фестиваль джазової музики «Джаз-Диліжанс» проводиться з 2000 року. У фестивалі свого часу брали участь: В. Молотков, Е. Арнаутов, «Z Band» Ігоря Закуса, «Jazz Steps Quintet» (Донецьк), В. Соляник, Г. Немировський та інш.

Започатковані джазові традиції підтримуються концертною та творчою діяльністю студентів спеціалізації «Музичне мистецтво естради» Черкаського музичного фахового коледжу ім. С. С. Гулака-Артемівського, зокрема біг-бенду, який очолюють М. Євпак та М. Євтушенко. У 1998 році в Кривому Розі біг-бенд виступав на джазовому фестивалі «Горизонти джазу», у 2004 році брав участь у концерті, присвяченому з нагоди 50-річчя Черкаської області на сцені київського палацу «Україна», композиції у виконанні студентського колективу завжди значаться у програмах щорічних міжнародних джазових фестивалів «Черкаські джазові дні» та «Джаз-Диліжанс».

У 2009 році біг-бенд отримав I місце на Всеукраїнському конкурсі духових та естрадних оркестрів «Таврійські сурми», що проходив у м. Мелітополі. На сьогодні біг-бенд має численні виступи в Черкаському музичному фаховому коледжі, та є постійним учасником різноманітних концертів у Черкаській обласній філармонії.

За підтримки громадського об'єднання *«Фонд сприяння розвитку джазового мистецтва України «Джаз-Палітра»* (засновники О. Помогайбо та Л. Красавіна) у місті проводяться наступні заходи:

- починаючи з 2016 року відбувається щорічний Всеукраїнський конкурс молодих виконавців «Джаз-Палітра». До складу журі в різні роки входили відомі джазові музиканти, викладачі вищих навчальних закладів: В. Олендарьов, В. Корженок, Г. Макаренко-Дергунова (Київ), С. Давидов, Н. Дрожжина (Харків), О. Петухов (Одеса), М. Євпак, Л. Красавіна (Черкаси);

- культурно-мистецька акція «Свято Джазу» за підтримки Міністерства культури, яка проходила в Черкаській обласній філармонії;
- обласний вокальний конкурс-фестиваль «Королеві Джазу – 100!», присвячений відомій джазовій вокалістці Е. Фітцджеральд;
- проведення майстер-класів відомих українських джазових музикантів та культурно-просвітницьких діячів.

Отже, в Черкаському регіоні джаз утвердився як одна зі складових загального культурного життя. Його еволюція і значні досягнення здійснюють свій внесок у розвиток українського джазу в цілому. Не зважаючи на те, що м. Черкаси не є великим промисловим, культурно-освітнім центром, джазова інфраструктура тут досить розвинена. В музичному житті міста джазове мистецтво відіграє значну роль, а інтерес до джазу у пересічних слухачів є досить високим.

Висновки до Розділу 1

Джаз є історичним, соціальним та естетичним феноменом музичної культури ХХ століття, який пройшов великий шлях свого розвитку лише за сто років. Особливості джазу як мистецького явища, його відмінності від європейської академічної концертної музики, його соціокультурний контекст та інші питання активно обговорюються джазологами всього світу, в тому числі і вітчизняними. Втім, на сьогоднішній день досі відсутня чітка дефініція поняття «джаз».

Детально вивчивши всі наявні фундаментальні зарубіжні та вітчизняні наукові дослідження, ми прийшли до таких висновків. Спочатку джаз співвідносили з фольклорною традицією, що було пов'язано з його афроамериканським корінням. Згодом – з розважальним мистецтвом, вважаючи джаз різновидністю «легкої» музики, яка назначена для відпочинку та водночас характеризується простотою форми та доступна широкому колу слухачів. Поняття «джаз» тісно пов'язане з термінами «легка музика» та «естрада», з якими його нерідко ототожнюють. Однак, у зв'язку зі зростанням рівня фахової

освіти джазменів, оволодінням композиційної техніки, аранжування, оркестровки, експериментами в пошуках нових форм та методів музикування, з'явилися підстави порівнювати джаз з академічною музикою європейської традиції, в результаті чого сформувалося поняття «третій пласт». Зверненість до широкої маси слухачів, розповсюдження засобами масової комунікації дали привід віднести джазове мистецтво до масової культури. Однак, на нашу думку, жодне із вище запропонованих тлумачень не може повною мірою задовольнити потреби сучасного джазового мистецтва. Тому в представленому дисертаційному дослідженні ми трактуємо джаз виключно як *професійний вид мистецтва*, для якого характерним є імпровізаційний тип музичного викладу та використання специфічної джазової лексики.

Осмислюючи етапи становлення та розвитку джазового мистецтва в Україні, ми спостерігаємо аналогічні тенденції в американській та європейській джазовій музиці: зі статусу розважального, «легкого» мистецтва він переходить в джаз-клуби, в концертні та фестивальні зали, і нарешті, на академічні філармонійні майданчики. Джаз отримав статус професійного мистецтва, який впевнено завойовує публіку та поступово стає «обличчям» сучасної музичної культури.

В американській культурі джаз є національним надбанням. Він являє собою органічний синтез її різних гілок: етнічної, національної та масової. Велике значення у становленні джазового мистецтва США відігравали передджазові жанри, формування яких відбувалося протягом декількох століть. В Америці під впливом багаторічних взаємозв'язків етнічно-, музично- і соціально-багатогранного населення сформувалася своєрідна джазова культура, але при цьому її специфічні особливості устаткувалися як незмінне явище.

У музичній культурі Європи джаз розвивався паралельно з оперно-симфонічною творчістю. Значення джазового мистецтва для європейської музичної культури насамперед виявляється через використання у музичній практиці невластивих їй елементів джазової лексики. Завдяки активній гастрольній діяльності американських джазових музикантів, появі перших

джазових платівок та нотних видань європейські музиканти почали частіше застосовувати сольну та колективну імпровізацію, ускладнений ритм, розширений інструментарій та окремі елементи джазового аранжування.

Становлення джазового мистецтва в Україні має свою особливу історію і позначено процесами адаптації американської джазової традиції у вітчизняній музичній культурі. Зі статусу ресторанно-розважального мистецтва, джаз еволюціонував до професійного роду мистецтва, таким чином повторюючи шлях США, але в більш стислі терміни та долаючи ідеологічні перепони.

Розвиток сучасного вітчизняного джазового мистецтва у різних містах та регіонах має свою історію та специфічні риси. Відтворена нами, як показовий приклад, історична картина формування та розвитку джазу в Черкаському регіоні дозволяє зробити узагальнення, що місцевий джаз пройшов етапи свого розвитку від танцювально-розважальної музики у виконанні самодіяльних колективів до професійного мистецтва. А впровадження системи професійної джазової освіти в Черкасах (ДМШ, музичний фаховий коледж) є абсолютно логічним підсумком багаторічної творчої діяльності колективів та професійного росту і цілеспрямованості музикантів.

На сьогодні джазова інфраструктура Черкас позначена достатньою розгалуженістю і стабільністю. Підтвердженням цього є проведення щорічних міжнародних джазових фестивалів «Черкаські джазові дні» та «Джаз-Диліжанс» із залученням всесвітньо відомих джазменів (фестивалі проходять двічі на рік на найкращих концертних майданчиках міста), щорічно відбуваються конкурси молодих виконавців джазу «Джаз-Палітра», організовуються численні культурно-мистецькі акції, концерти, майстер-класи із залученням відомих українських джазових музикантів та культурно-просвітницьких діячів.

Надзвичайно важливою та засадничою рисою вкорінення джазу в Черкасах є *потужна роль окремої особистості*, яка виступає генератором просування джазового мистецтва у кожному конкретному випадку. Історія формування традицій джазу в Черкаському регіоні представлена творчістю

джазових музикантів, невтомних сподвижників-ентузіастів: М. Бінусов, М. Євпак, С. Крашенінніков, Л. Красавіна, М. Євтушенко.

На сьогодні джаз в музичному житті міста відіграє значну роль, оскільки регулярні джазові концерти на різноманітних концертних майданчиках (у тому числі і філармонічних) є регулярними, що свідчить про реалізацію місцевих музикантів у сценічній практиці, а також великий інтерес до джазу у пересічних слухачів.

РОЗДІЛ 2

ДЖАЗ В КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Зародження джазового музикування в Харкові

Джаз – серед модерних мистецьких явищ, що збагатили культуру України у новаторський період відродження 1920-х років. Новий різновид музичного мистецтва, особливо у великих промислових містах, знайшов свою аудиторію, впливав на формування її естетичних смаків та запитів. Музика джазу на вітчизняних музичних теренах, незважаючи на соціально провладні суперечності у її сприйнятті та оцінці, поступово набираючи обертів, розпочала свою ходу, завойовуючи нових прихильників – виконавців, слухачів, композиторів, критиків і музикознавців.

В історії міста Харкова потрібно відзначити кілька важливих епізодів, які у ХІХ-ХХ століттях різко змінили характер його розвитку:

- перш за все це відкриття у 1805 році першого в Україні університету (засновник В. Н. Каразін), який перетворив місто в один із найбільших науково-культурних центрів;

- будівництво Курсько-Харківсько-Азовської залізничної магістралі (1869), яка зв'язала Харків із Москвою, а потім – з Донбасом, Києвом та портами Чорного і Азовського морів та сприяла активному розвитку тут промисловості, транспорту, торгівлі;

- найбільше значення має етап, коли Харків був столицею Української радянської республіки (1919-1934). Саме ці роки, на думку В. Соловйова, дозволили оформитися йому як одному з найбільших промислових, наукових, освітніх та культурних центрів не тільки України, а й усього колишнього СРСР [148, с.3].

Зазначений період сьогодні активно досліджується науковцями як «золотий вік» харківської культури. Не випадково, що саме в цей час в Харкові відбувається процес зародження джазового мистецтва. Однак даний етап є досі не вивченим.

Усвідомлюючи зазначену прогалину регіонального музикознавства, автором дисертаційного дослідження у реалізації наукових прагнень здійснено цілеспрямовані дослідження архівів періодичної преси. У числі вагомих інформаційних джерел для розгляду і систематизації також постають опитування, здійснювані в ході безпосередніх особистих бесід з музикантами – відомими представниками харківської джазової школи. Лише завдяки опрацюванню знайдених і зафіксованих автором дисертації унікальних архівних матеріалів та науковому осмисленню почерпнутих зі спілкування з безсумнівними учасниками джазового процесу фактологічних напрацювань, у нашій роботі постала можливість представити загальні тенденції становлення та розвитку джазового музикування у Харкові, як цілісного історико-культурного явища, що постало в авангарді загальнокультурного джазового процесу в Україні.

2.1.1. «Передджазовий період» в історії харківської музичної культури (1920-ті – 1930-ті рр).

Вибір Харкова на роль столиці радянської України був здійснений комуністичним управлінням Росії під впливом багатьох військових, обумовлених громадською війною та політичних факторів. Як зазначає В. Кравченко, саме Харків, завдяки своєму промислому потенціалу, великій кількості фабрично-заводського робочого класу, значній ролі транзитного та адміністративного центру, набагато більше підходив на роль експериментальної авангардної столиці пролетаріату в Україні, ніж більш традиційний у цьому відношенні Київ [75]. Період 1920-х – 30-х років характеризуються бурхливим розвитком в усіх сферах міського життя. За визначенням С. Зуєва, Харків постав насамперед як *«могутній науково-промисловий центр»* [52, с.32].

Згідно із дослідженнями В. Кравченка [75], до початку 1920-х років територія міста залишалася відносно невеликою, однак завдяки інтенсивному будівництву вже в 1923 році вона зросла до 119 кв. км, а у 1939 році складала

майже 288 кв. км., що майже в 4,5 разів перебільшувало площу дореволюційного Харкова. Відповідно, збільшувалося і населення міста. За даними науковця, 1920 року в Харкові нараховувалося майже 270 тисяч чоловік, у 1925 році – 373 414 чоловік, а в 1926 році – складала 415 400 жителів, що майже на 25% більше порівняно з 1923 роком [75].

Столичний статус Харкова вплинув на кардинальні зміни культурного простору міста. В. Кравченко зазначає: «З православно-купецького, дворянського і університетського міста він став – правда не надовго – "столицею українського пролетаріату", втіленням соціалістичного утопізму індустріальної ери, з його конструктивістським архітектурним стилем і новим поколінням української інтелігенції, яка спробувала з'єднати ідеї українського націоналізму з комуністичним» [75, с. 247].

Так, на початку 20-х років ХХ століття відбувається смуга великих перетворень у різних сферах суспільного життя міста. Згідно зібраним історичним даним С. Куделка, у 1924 році почала працювати перша в Україні радіостанція, з'явилися нові робітничі селища (імені Артема, імені Кірова, Тракторобудівників, Червоний Жовтень), почалася теплофікація міста [77]. В зв'язку із розгорнутою боротьбою з неписьменністю, в цей період почали виникати нові форми позашкільної роботи, відкривається значна кількість шкіл-семирічок, розпочав діяльність перший в Україні палац піонерів (1935 р.), медінститут, Інститут народного господарства, а в 1937 році – юридичний інститут. Всього, за підрахунками С. Куделка, в 1930 – 1931 роках у Харкові було організовано 23 нових вищих навчальних заклади.

Досліджуючи культурний ландшафт тогочасного Харкова, С. Зуєв вказує на появу великої кількості *літературних і художніх журналів* («Шляхи мистецтва», «Нове мистецтво», «На сполох», «Штабель»), *видавництв* («Час», «Вік», «Дзвін», «Криниця», «Вернигора», «Сяйво», «Друкар», «Союз») та *творчих об'єднань* («Авангард», «Нова генерація», група «Семи», «Молодняк», «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ», «Літературний ярмарок», «Західна Україна» та театр «Березіль») тощо [52].

Велике значення у музичній культурі тогочасного Харкова також мали *культурно-освітні заклади* міста. Ще в 1871 році за ініціативи Російського Імператорського Музичного Товариства розпочали навчання музичні класи, організатором яких був І. Слатін, які у 1883 році були реорганізовані у Харківське музичне училище. Як зазначає О. Петренко, в училищі вели освітню діяльність високопрофесійні викладачі: Р. Геніка – музикознавець, учень М. Рубінштейна; педагог-композитор О. Юр'ян, учень М. Римського-Корсакова; засновник Харківської вокальної школи – Ф. Бугамеллі [118].

У 1917 році Харківське музичне училище було реорганізовано в консерваторію, яку очолив той же І. Слатін. Через сім років консерваторія отримала назву музично-драматичний інститут, а в 1963 році – в Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського⁶. Творча діяльність викладачів та випускників цього навчального закладу здійснила великий вплив на історію музичного та театрального мистецтва України. Виховання кількох поколінь творчої інтелігенції здійснювали корифеї харківської композиторської та педагогічної школи, визнані майстри музичного і театрального мистецтва: І. І. Слатін – видатний громадський діяч, піаніст, диригент та педагог; П. К. Луценко – засновник харківської піаністичної школи, С. С. Богатирьов – засновник харківської композиторської школи, вихователь плеяди видатних композиторів і музикознавців.

Культурне середовище Харкова збагачувалося існуванням ще одного освітнього закладу – Інституту політичної освіти, який був оснований в 1929 році. З 1964 року навчальний заклад отримав назву Харківський державний інститут культури, на його базі у 1998 році сформована Харківська державна академія культури⁷.

⁶ На сьогоднішній день навчальний заклад має назву Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (далі в тексті використовується аббревіатура ХНУМ ім. І. П. Котляревського).

⁷ Історія академії. Харківська державна академія культури. Офіційний сайт. URL : <https://ic.ac.kharkov.ua/about/history.html> (дата звернення 06.08.2021).

1925 року постановою опери М. П. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» знаменувалося відкриття *Українського театру опери та балету*, який з 1944 року удостоєний звання академічного і носить ім'я М. Лисенка (нині Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка). За даними В. Соловйова, оперні постановки ставилися у Харкові ще в кінці XVIII – на початку XIX століття, а в 1874 році було зведено театральну будівлю, на сцені якої виступали різні оперні трупи. Так у Харкові вперше відбулися прем'єри опер М. В. Лисенка «Різдвяна ніч» (1883) і «Утоплена» (1885) [148]. Однак стаціонарний оперний театр, який згодом став державним, створений саме в роки столичної історії міста.

1928 рік у мистецькому Харкові знаменувався відкриттям *філармонії*, яка відноситься до числа найстаріших концертних установ на території колишнього СРСР. За даними О. Петренка, на сцені філармонії виконувалися найкращі твори вітчизняної та зарубіжної класики, а також проводилися відкриті концерти, лекторії, творчі зустрічі та фестивалі мистецтв [118]. А у 1929 році постановкою сатиричної комедії Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» почав свою творчу діяльність перший в Україні *Театр музичної комедії* (нині Харківський академічний театр музичної комедії). Його репертуар включав оперети вітчизняних і зарубіжних авторів.

Музична культура Харкова на початку XX століття поповнилася надбаннями таких видатних музикантів, як Г. М. Хоткевич (актор, режисер, педагог, співак-бандурист, реконструктор бандури, засновник класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті), Р. С. Горовиць (піаністка, педагогиня, яка виховала ціле покоління високопрофесійних піаністів), А. А. Лещинський (блискучий скрипаль-віртуоз, професор) та інш.

Не випадково, зважаючи на досить розвинене мистецьке життя першої української радянської столиці, саме в харківський період (1910 – 1924) відбувається становлення видатного композитора *Ісаака Йосиповича Дунаєвського*. На думку Ю. Маркова, автора монографії «Джаз у творчості Ісаака Дунаєвського», любов до цього виду музики виникла у митця ще в

юнацькому віці, ймовірно через постійне бажання імпровізувати [90]. Отримавши в Харкові якісну академічну освіту за двома спеціальностями (композиція та скрипка), І. Дунаєвський з 1920 по 1924 рр. працював завідуючим музичною частиною Харківського драматичного театру. Як зазначає Ю. Марков, саме в цей період відбувається становлення І. Дунаєвського як композитора і диригента [90]. Він створював музику до комедій Бомарше, Гольдоні, Гоцці, Мольєра, невеликих п'єс, інсценувань, водевілів, естрадних танців та інших номерів театральних вистав, використовуючи *елементи регтаймів і американської танцювальної музики*. Зразки подібного роду музичних творів почали надходити до Харкова із Західної Європи у вигляді платівок і нот, що видавалися в Москві, Петербурзі, Одесі. На жаль, із Харкова І. Дунаєвський поїхав якраз напередодні народження перших джазових колективів, керівником одного з яких був *Йосип Мойсеєвич Шиллінгер*.

Різностороння обдарованість, жага до експериментів, здатність передбачати основні музичні тенденції, невичерпна енергія та безсумнівний дар організатора – всі ці якості дозволили Й. Шиллінгеру бути в центрі культурних подій світу. Опрацювавши наукові дослідження та матеріали місцевої періодики, пропонуємо певні складові *творчого портрету Й. Шиллінгера* в контексті харківської музичної культури:

1) беззаперечний *талант* особистості, що підтверджується багатовекторністю творчої діяльності: композитор, музикознавець, педагог, математик, художник, скульптор та фотограф. До речі, маловідомим є факт, що Й. Шиллінгер займався також і поетичною діяльністю. Так, в 1920-х роках, в званий час активного літературного життя Харкова, у світ вийшли два віршованих цикли Й. Шиллінгера: «Скрижаль Теурга» та «Світла звістка», які були зразком синтезу мистецтва та релігії. Однак, як вказує Н. Шубенко, столичний, прогресивний, наповнений новаторськими ідеями Харків, на жаль, не сприйняв цю подію і в журналі «Художня думка» виходить розгромна рецензія щодо зазначених поетичних збірок [192];

2) *відкритість до нового* проявляється у захопленні джазом (який тільки починав своє існування на території Європи), у втіленні ідей «нового синкретизму» (симфонізація літератури та образотворчого мистецтва), у застосуванні принципів «кінодинамічного симфонізму». Ще одна сфера, яка дуже цікавила Й. Шиллінгера – електронна музика, що стала основою для співпраці та міцної дружби із відомим винахідником і музикантом Л. Терменом, і, як результат, проведено ряд концертів для терменвокса – першого у світі безконтактного музичного синтезатора на основі електромагнітних випромінювань;

3) *прагнення до систематизації власних наукових теорій* увиразнилося у появі численних праць, що й досі вражають своїм самостійним, відмінним від традиційного поглядом на музичне мистецтво. Серед них: 19 наукових, конструктивних та популярних книг, трактати «Система музичної композиції» та «Математичні основи мистецтва», а також численні статті. Втім, власне у Харкові, Й. Шиллінгер почав роботу над новою музичною системою. Як зазначає В. Фрекен, 1922 року виходить стаття «В преддверии нового Баха», де вперше автор пропонує (на основі власного досвіду) варіант горизонтального звукоряду, створеного із функціональної гами, аналогічної зменшеному ладу в Бахівській темперації (постійне чергування тону і півтону) [168]. За схожим принципом будуються східні лади та специфічне джазове інтонування;

4) *плідна педагогічна діяльність – як результат систематизації наукових теорій*. Згідно з розвідками Н. Шубенко, педагогічна діяльність Й. Шиллінгера бере свій початок в Харкові, де він обіймав посаду професора Харківської консерваторії, декана композиторського факультету, очолював Комітет народної освіти та брав активну участь у діяльності прогресивної «Молодої філармонії» [193]. У США його метод математичного створення музики став досить поширеним серед американських авторів популярної музичної творчості, тому, як вказує О. Манулкіна, його відразу оголосили «батьком сучасної музики» [89, с. 323]. За даними В. Симоненка, у Й. Шиллінгера брали уроки більше 400 учнів, серед яких Ю. Блек, Г. Міллер,

Б. Гудмен, Дж. Гершвін, Т. Дорсі, за його системою навчалися К. Джонс, Дж. Льюїс, Дж. Малліген [144]. У США досі існує товариство імені Й. Шиллінгера .

Уроки композиції, гармонії та контрапункту Дж. Гершвін брав у Й. Шиллінгера в 1932 - 1936-ті роки, в період написання славнозвісної опери «Поргі та Бесс». Записні книжки Гершвіна того часу були переповнені складними акордами і вправами на різні звукоряди. О. Манулкіна сатирично відмічає, що «Шиллінгерське рабство» несподівано дало Гершвіну свободу музичного самовираження [89, с. 324].

5) *організаторські здібності* Й. Шиллінгера мають велике значення в контексті даного дисертаційного дослідження, оскільки знаменували собою появу **першого в світі прообразу симфоджазу** (такої думки притримуються науковці І. Дубинець та В. Фрекен) [43], [168]. Симфоджаз є прикладом синтезованого стилю, що поєднує в собі симфонічну музику та елементи джазу, а схильність до синтезу та експериментальності, як відомо, були характерними для творчості композитора.

Так, у 1919 – 1922 роках Й. Шиллінгер організував у Харкові «Український симфонічний оркестр», який в подальшому отримав назву «*Естрадно-симфонічний оркестр України*». Й. Шиллінгер вводив не типові для складу симфонічного оркестру музичні інструменти та створював для колективу аранжування за оригінальною системою. 1922 року композитор покинув Харків та переїхав до Петрограда, залишаючи свій Естрадно-симфонічний оркестр.

Отже, музичні традиції дореволюційного Харкова були суттєво доповнені та отримали нові напрямки розвитку в період столичного статусу міста. Це, перш за все, пов'язано із відкриттям культурно-освітніх закладів та із творчістю

⁸ У 1950-х – 1960-х роках в Харкові традиції симфоджазу знайдуть своє продовження у творчості естрадно-симфонічних оркестрів О. Литвинова (результати розвідки представлені в підрозділі 2.2.2.).

видатних музикантів, які здійснили перші кроки в процесі формування джазового мистецтва Харкова.

2.1.2. Ю. Мейтус – фундатор харківського джазу

У насичені новаторські 1920-ті роки – пору українського відродження – саме в Харкові розпочинає свою історію український джаз. Тут був організований перший джазовий ансамбль, який в ті часи мав назву «джаз-банд». Згідно досліджень Ю. Саульського, у 1924 р. на території колишнього СРСР подібних ансамблів існувало лише два: в Москві («Перший експериментальний камерний асоціативний ансамбль») під керівництвом Л. Варпаховського та в Харкові під керівництвом Ю. Мейтуса [140].

Джерельну базу наступного дослідження становлять періодичні матеріали архівних відділів Харківської міської наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К. С. Станіславського, архівні матеріали Харківського державного академічного українського театру ім. Т. Г. Шевченка, а також інформація інтерв'ю з американською театральною режисеркою, письменницею, культурною діячкою, поетесою та перекладачкою Вірляною Ткач.

Особистість *Юлія Сергійовича Мейтуса* займає визначне місце в українській музиці, оскільки з його іменем пов'язаний плідний період розвитку оперного жанру. Однак, у даному дисертаційному дослідженні ми будемо розглядати творчість Ю. Мейтуса як *фундатора харківського джазу, основоположника джазової традиції в Україні*.

Формування творчої спрямованості молодого композитора відбулося в Харкові. В монографії Л. Баса «Юлій Мейтус» зазначається, що під час навчання у Харківській консерваторії по класу композиції у С. С. Богатирьова, Ю. Мейтус працював концертмейстером оперного театру, що сформувало засадничі риси його творчості: прекрасне знання оперної літератури, музичної драматургії, сценічних умов і велика любов до театру [12].

Не менш важливу роль у формуванні Ю. Мейтуса як митця відіграла співпраця з театром «Березіль», очолюваним відомим українським режисером Лесем Курбасом. О. Білас характеризує творчість Л. Курбаса, як справжній прорив у синтезі традиційного та інноваційного, національного та універсального, а також у сценічному мистецтві України в цілому [15]. Значення театру Л. Курбаса для молодого музиканта важко переоцінити, оскільки, на думку дослідників Л. Архимович та І. Мамчур, саме тут сформувалися деякі стильові та музично-драматичні принципи його творчості [7]. Такої ж думки дотримується Л. Бас: «Оригінальність, нестандартність творчого мислення, глибоке проникнення в задум п'єси та сприйняття музики як важливого засобу сценічної виразності, чітке уявлення про «музичний план» спектаклю, широка музична освіченість – все це було притаманне Курбасу і багато в чому визначило подальший творчий розвиток композитора» [12, с. 7].

Досліджуючи архівні матеріали місцевої періодики, ми натрапили на унікальну статтю в журналі «Музика» (1972), де Ю. Мейтус ділиться спогадами про перше знайомство з Л. Курбасом, що відбулося у гуртожитку театру «Березіль» на Жаткинському проїзді в Харкові: «...несміливо постукав я в двері, з-за яких долинали звуки музики. Увійшовши, зупинився. Яскраве світло. Велика кімната, завалена книгами; на столі в безладі – репродукції картин Пікассо, Моне, Гогена, Ван-Гога, які, очевидно, щойно переглянуто, і збоку – патефон з пластинками. А по кімнаті ходив, підспівуючи незвичні мелодії негритянського джазу, високий чоловік у халаті, з шапкою сивого волосся, сірувато-зеленими очима і особливою, по-дитячому сором'язливою посмішкою. Це був Лесь Курбас» [99, с. 14]. У своїх спогадах Ю. Мейтус також зазначає, що режисер був чудовим художником театру, новатором, музикантом у душі, який умів, знайшовши незвичайне, яскраве та переконливе вирішення спектаклю, реалізувати свій задум за допомогою всього творчого ансамблю.

Музика в театрі Л. Курбаса відігравала істотну роль. Аналізуючи вистави режисера, О. Білас вважає, що він мислив музичними образами та категоріями, був музикантом за покликанням, оскільки грав на фортепіано та міг

імпровізувати [15, с.90]. Саме Л. Курбас надихнув Ю. Мейтуса до створення у 1924 році *першого в Україні джаз-банду*.

В архівному відділі Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Королека збереглася газета «Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів і губвиконкому Харківщини» за 1 вересня 1925 року, в якій міститься оголошення про створення «джаз-банду» під керівництвом Ю. Мейтуса (фото див. Приклад 2 Додатку А.). Вказується на інструментальний склад колективу (ксилофон, скрипка, рояль, шумові та ударні інструменти) та на «мультиінструментальність» усіх учасників ансамблю: «максимальне використання можливостей людини доведено до того, що три людини справляються з 30 інструментами» [39]. Також в газетній замітці зазначено: «для поповнення репертуару з Берліна і Відня виписані новинки джаз-банди» [39], що обумовлює можливість стверджувати про застосування в Україні, зокрема в Харкові, в процесі відтворення пісенно-танцювальної музики естрадно-джазового спрямування, фіксованого музичного тексту.

Існує унікальна фотографія ансамблю Ю. Мейтуса, знайдена у краєзнавчому відділі Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К. С. Станіславського (фото розміщено в Прикладі 3 Додатку А). Ця фотографія спочатку була опублікована в журналі «Нове мистецтво», а згодом в газеті «Вечірній Харків» (1990 р.) в статті Є. Маслова «Немає джазу без джазу» [94]. Через велику кількість та різноманітність ударних інструментів у складі ансамблю автор називає подібний ансамбль «шумовим».

Цінною в наш час також є телеграма кінця 1930-х років, яку наводить О. Баташов у своїй праці «Радянський джаз»: «Харків. Філармонія. Пропоную створений новий джаз тварин. Дванадцяттеро собак музикантів виконують «Веселі хлоп'ята». Троє поросят «Пітер» та інші фокстроти. Вільний серпень. Телефонуйте. (Москва, 83, Бурлак)» [13, с.43]. З цієї телеграми зрозуміло, що під джазом в ті часи розумілася естрадна та танцювальна музика, а джаз-банди супроводжували в основному вистави та концерти агітбригад.

Так, в журналі «Нове мистецтво» за 1925 рік (22-29 грудня) під заголовком «Вечір Ексцентричного танку й музики» анонсовано «танки» в постановці Є. Вігільова й Б. Плетньова за участі головного режисера Театру Музичної комедії Дм. Джустро і артистки Державного драматичного театру ім. Франка В. Варецької. Музичним супроводом вечора ексцентричного танку й музики був Джаз-банд театру Пролеткульту під керуванням Ю. Мейтуса, а в програмі ансамблю – «музичні новини «танцюючого» заходу» [23, с. 6].

29 грудня 1925 року ансамбль виступав у Харківському державному драматичному театрі із сольним репертуаром, в програму якого було включено п'єси афроамериканських і європейських авторів. В. Симоненко вважає це *першим концертом джазової музики в Україні* [144, с. 78]. В міських архівах нами було знайдено рідкісну рецензію на зазначений концерт, яку опублікував Остап Вишня у журналі «Нове мистецтво» за 1926 рік (фото газетної статті див. у Прикладі 4 Додатку А): «Ексцентрики. І на мистецькому обрії нема-нема радощів, – і раптом тобі цілісінький вечір підвищеного настрою, мішок реготу й високі ноти свисту пронизливого...В Харкові це трапилось...Та й де ж йому більше трапитися, як не в столиці Українській? «Ексцентрики» 29 грудня року божого 1925-го вечір у Державному драматичному театрі влаштували...Афіші були великі...На афіші так і було написано: «Європа пляше»...Грав Джаз-Банд... В Джаз-Банді найбільше сподобався слухачам музикант, що «страждав над відром»...Відро (такий є музичний в «Банді» інструмент) захоплювало публіку дуже, хоч і було, на погляд одного з глядачів, «не настроєне». – Настройте відро! – крикнула в екстазі одна музична людина з другого ярусу...«Джаз-Банд» на протязі цілих трьох годин дуже добросовісно забавляв слухачів голосною музикою, granoю всіма органами людського тіла, головою, ногами, руками і калошами...» [24, с.3].

Дані спогади свідчать про спрямованість на ексцентрику під час відтворення тогочасного інструментального джазу. А прагнення до зовнішньої ефектності спричиняло запровадження різноманітних шумових інструментів, у тому числі і досить специфічних.

У травні 1926 року в Харкові відбувся *джерм-сейшн* за участі музикантів ансамблю Ю. Мейтуса і секстету «Kings of Jazz» Френка Уїтерса. За даними В. Симоненка, американський джазовий ансамбль гастролював не тільки у Харкові (2 – 9 травня 1926 р.), а й у Києві (11- 27 травня 1926 р.) та Одесі (29 травня – 5 червня 1926 р.) [144]. Науковець також вказує, що до складу ансамблю «Kings of Jazz» входили Джон «Крікет» Сміт – корнет, С. Беше – сопрано-саксофон, Ф. Коксіто – баритон-саксофон, Д. Періш – фортепіано, Бентон «Бенні» Пейтон – ударні, К. Арле-Тіц – вокал, В. Тейлор – танцюристка та Ф. Уїтерс – тромбон.

Ще однією важливою подією в процесі формування джазового мистецтва Харкова стала прем'єра у 1928 році *першого в Україні джаз-ревю «Алло, на хвилі 477»* (лібрето М. Йогансена і В. Чечев'яновського, музика Ю. Мейтуса, режисер В. Скляренко та Б. Балабан) за участі театру «Березіль». Як зазначається в «Театральній енциклопедії» в 6 томах, *ревю* (франц. revue – огляд) – «вид театрального мистецтва, який складається із окремих епізодів, об'єднаних наскрізною темою та діючими особами, що приймають участь в різноманітних епізодах. До ревю входять вставні номери естрадного характеру (пісні, куплети, танці) та циркові номери» [130, с.558].

В період, коли Харків був столицею України, з'явилася перша українська радіостанція. І. Мащенко вказує точну дату і час цієї знакової події: 16 листопада 1924 року о 19-й годині з гучномовців, встановлених на дахах центральних будинків міста, пролунала звістка для сотні харків'ян про початок роботи першої в Україні радіотелефонної станції [97]. Хвилею харківського радіомовлення служила частота 477. Ми вважаємо, що під впливом цих історичних подій і виникла ідея створення джаз-ревю «Алло, на хвилі 477».

Досліджуючи наукові праці, місцеву періодику та різноманітні інтернет-видання, ми дійшли висновку, що загальної інформації про це унікальне музичне явище не достатньо для формування загальної концепції твору. Завдяки особистому спілкуванню з раніше згаданою В. Ткач, до нас потрапили матеріали із особового архівного фонду Ю. Мейтуса, в тому числі лібретто та

рідкісні фотографії режисерського складу джаз-ревю (див. Приклад 6 Додатку А). Спираючись на ці документи, ми можемо зафіксувати, що різнопланова за змістом вистава складалася із трьох дій. У ній поєднується гротеск, буф, феєрія, характерні сцени, куплети, танці, естрадні номери, пантоміма та рекламна плакатність. В ревю вперше на естраді впроваджується куплетна форма із коломийок з розрахунком, що вони стануть українським естрадним жанром. Також у композиції ревю впроваджується особлива форма конференсу, де, відходячи від шаблону, театр використовував двох дійових осіб – студентів Ляща-романтика та Свині-скептика.

Перша дія «Галопом по Харкову» складалася із шести сцен, які пов'язував конференсьє. У першій дії чергувалися любовна лірика, кепкування із надмірного захоплення харківського міщанства оперетою та ексцентричний нарис на тему житлобудівництва, дійові епізоди перемежовувалися із жартівливими розмовними інтермедіями Ляща та Свинки на теми української філології, недосконалостей трамвайного та автобусного руху, недоліків шляхів, комунального обслуговування та водопостачання.

Зміст другої дії складали пародії на життєві ситуації побуту, спорту, громадських інтересів Європи, а музичними ілюстраціями слугували тогочасні популярні танці: чарльстон, фокстрот та блек-батон. У цій дії, як зазначалося у тексті лібретто, викривається властива тогочасній буржуазії внутрішня пустота та обмеженість. Конференсьє розігрували також інтермедію про подорож Ляща та Свинки за кордон.

Головним героєм третьої дії виступав Остап Вишня. Він наче застряг у болоті та був відправлений Бабою Ягою у пекло, де на нього чекали всі учасники літературного клубу. На щастя, Лящ та Свинка рятують О. Вишню і розганяють усю нечисть. Сюжети сатиричних сценок-мініатюр злободенного змісту чергувалися з танцями, пантомімою і цирковими номерами.

Прем'єра джаз-ревю відбулася 9 січня 1929 року. «Цю, пізніше забуту в українському театрі форму, де веселі куплети змінювались танцями, дотепні інтермедії – сатиричними оглядами, із захватом сприймав глядач. Не забуду,

яким успіхом користувалось виконання артистами Крушельницьким і Гірняком куплетів «Харків, Харків, де твоє обличчя». Це був радісний спектакль, що вигравав веселощами», – згадував Ю. Мейтус [99, с. 19].

Завдяки співпраці з музеєм Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка нам вдалося знайти клавір джаз-ревю, зокрема вище згаданої пісні «Харків, Харків» (див. Приклад 5 Додатку А). Її бадьорий веселий настрій та сатиричне забарвлення обумовлені насамперед текстом пісні:

Харків, Харків, де твоє обличчя?
 Харків, Харків, у чому твій зміст?
 Протекла тебе прогнила річка,
 Через річку Горбатий міст.
 Сяє світ ясний аж до околиць
 І цей світ ніколи не згасає.
 Із Холодної гори ніколи
 Шкереберть не падають трамваї.
 Харків, Харків, де твоє обличчя?
 Харків, Харків, у чому твій зміст?

Джаз-ревю «Алло, на хвилі 477» було першим зразком постановки справжнього «легкого жанру» в історії українського театру. Ми можемо спостерігати, що в тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш гострих моментів нашого побуту, уникаючи боязкого «відмовчування» проблем.

Образи та реалії тогочасного суспільства, на думку Н. Мартинової, глибоко проникали в різні сфери мистецтва: атмосфера міста, його індустріальні пейзажі та різноманітні види дозвілля все частіше потрапляють у центр уваги митців [92]. Дослідниця зазначає, що образ міста постає у симфонічних полотнах італійського композитора О. Респігі («Фонтани Риму», «Урочистості Риму»), Ч. Айвза («Три поселення у Новій Англії», «Центральний парк у темряві»), А. Копленда («Quiet Citi»), Д. Мійо (балет «Бик на даху», оркестрова сюїта «Кінохроніка», балет «Голубий експрес»), Д. Шостаковича

(балет «Золотий вік»), Рудольфа Воан Вільямса («Лондонська симфонія»), Ч. Айвза (балет «Кінські сили»), О. Мосолова (симфонічний епізод «Завод. Музика машин» із незавершеного балету «Сталь») та ін. До цього переліку Н. Мартинова відносить музику Ю. Мейтуса до джаз-ревю «Алло, на хвилі 477», в якому Харків постає у контексті тогочасних новітніх європейських трендів [92].

Музична складова українського театру тих часів, на думку О. Білас, являє собою унікальне явище у світовій культурі, оскільки від самого початку сценічне мистецтво формувалося як музично-драматичне [15]. Науковець вважає, що музика здатна розкривати ті глибинні рівні змісту сценічної дії, які неможливо передати словами, акторською грою чи режисерськими знахідками.

2018 року у Мистецькому арсеналі в Києві відбувся проєкт «Курбас: нові світи», присвячений новаціям видатного українського режисера. Куратором даного проєкту була В. Ткач. Виставка складалася із двох частин: перша присвячена експериментам у творчості Л. Курбаса у Києві, друга – виставам, створеним у Харківському державному театрі «Березіль».

В рамках проєкту американський піаніст та композитор Ентоні Колман разом із харківським симфонічним оркестром виконали композиції Ю. Мейтуса «Харків, Харків» та «Коломийки». Окрім цього, відбувся сольний фортепіанний концерт сучасного харківського джазового музиканта Ю. Чупахіна, який представив публіці джазові імпровізації на теми фортепіанних творів Ю. Мейтуса⁹.

В даний час В. Ткач працює над постановою вистави «Алло, на хвилі 477», яка буде поєднувати в собі минуле та сьогодення. У виставі режисерка планує продемонструвати життя сучасного Харкова, його побут та реалії. Над

⁹ Мейтус Ю. «Алло, на хвилі 477!» - перший український джаз-мюзикл. Відеозапис. Мистецький арсенал, Київ. 2018. // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=beaGS94Aln0&list=PLtj25ZLjRgOsaBJHobmRb-UYUATgCPV18&index=4> (дата звернення 20.04.2019).

¹⁰ Чупахін Ф. «1920-ті: Український Jazz Age». Відеозапис. Мистецький арсенал, Київ. 2018 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YaanRoF4pcg&list=PLtj25ZLjRgOsaBJHobmRb-UYUATgCPV18&index=6> (дата звернення 25.04.2019).

текстом вистави В. Ткач працює разом із популярним українським поетом С. Жаданом, а музичною складовою займається американський піаніст і композитор Е. Колман. Прем'єра вистави «Алло, на хвилі 477» планується на 2022 рік і приурочується до 100-річчя із дня заснування Мистецького об'єднання «Березіль».

Опрацьовуючи періодичні видання Харкова кінця 1920-х років, ми зафіксували своєрідну *літературну полеміку* між авторами статей, в яких обговорювалося ставлення до нової музики. Однією із перших виходить стаття П. Козицького у мистецькому журналі «Нове мистецтво» (1928 р.). Авторіві статті належить «пальма першості» в боротьбі проти легкої музики, який засуджує «буржуазне походження джазу в ситому золотопузому царстві його величності капіталу» [64, с.6]. Ще досить тривалий час на сторінках журналів та газет продовжують з'являтися статті, присвячені легкій музиці, яка, на думку авторів, є «хворобою, з якою треба боротися, бо під її «чарами» комсомол, фабрика...це справжній «опіум для народу»» [158, с. 8].

Як зазначається у статті «Так от як з музикою легкого жанру...» в мистецькому журналі «Нове мистецтво» (1928 р.), на Всеукраїнській театральній нараді ВУРПСу та другому З'їзді Всеукраїнського Товариства Револьюційних Музик в 1927 році було одностайно констатовано «загрозливе поширення музики легкого жанру, що становить найспоживніший крам на музичному ринкові», а музичні твори цього жанру «убогі, шаблонні й позначені виробленим закам'янілим штампом, а за змістом – це «занепадницький мінор, мінор корчми, п'яниці...» [158, с. 8].

В протипагу цьому, виходять в світ ряд статей професійних українських композиторів академічного спрямування, які засуджують негативне ставлення до легкого жанру. Так, Б. Крижанівський писав, що легка музика потрібна, але через те, що це музика легких форм, необхідно ставитися до неї критично й уважно. Єдиною проблемою на той час, як вказує автор статті, є установка більшості композиторів естрадних спрямувань на кількість, а не на якість: «Ми

знаємо цілі десятки неуків, що не мавши найменшої уяви про елементарні основи законів гармонії та форм, з великими труднощами записують те, що витворила їхня наївна фантазія, добирають гармонії «на слух» і кидають це на ринок під гучними наголовками: «Fango dramatique», «Valse triste» <...> «На красном пляже» й «Авіофокс» [76, с.5]. Тому Б. Крижанівський закликав притягнути до роботи над музикою легкого жанру кваліфікованих композиторів.

Такої ж думки дотримувався Ю. Мейтус. У своїй статті «Ще про музику легкого жанру» (1928) [100] засуджує композиторів, які передрукуюють закордонні фокстроти, змінюючи назву й прізвище справжнього автора на своє. Деякі з них видозмінюють уже написану музику, знецінюючи її, що в результаті призводить до появи неоригінальних, банальних фокстротів, ван-степів, танго та інш. Ю. Мейтус констатує: естрада «хвора». Серед шляхів вирішення зазначеної проблеми композитор вбачає застосування етнографічних матеріалів – невичерпних джерел народної музичної творчості: «Коли облічити, яким величезним успіхом користуються виконавці народних пісень, то кожен зрозуміє, що іменно сюди треба вдатися за матеріалом для естради» [100, с. 5].

Така полеміка обумовлена тим, що у 1920 – 30-тих роках наряду з достойними оригінальними вітчизняними композиціями легкої музики (серед їх авторів ті ж Ю. Мейтус та Б. Крижанівський) у цій царині існував досить значний відсоток музичних творів, які були або плагіатом, або музикою досить низького художнього рівня.

Автор статті «Про легкий жанр у музиці», опублікований у журналі «Нове мистецтво» (1927 р.), пропонує знайти «власну» музику, не запозичену із закордонних оперет та джаз-бандів: «музика легкого жанру має дійти до власної радянської культури, як і інші види мистецтва» [126, с.6]. У статті також вказується на необхідність упровадження конкурсів на музику легкого жанру та монополізацію видавничої справи в цій галузі.

2.1.3. Діяльність естрадно-джазових оркестрів (1930 – 1950-ті роки)

Джаз у 30-х роках ХХ століття, як і в Україні, так і в США, лунав звідусіль: на танцмайданчиках, у ресторанах, кінотеатрах, цирку, на радіо і т.д. За даними архіву сучасної музики «All Music Guide to Jazz: the definitive guide», в Америці деякі власники клубів залишали двері відчиненими, щоб прохожі, які збиралися у провулках, мали змогу почути музику відомих виконавців [197].

Репертуар ряду радянських інструментальних колективів цього періоду орієнтувався на *танцювально-пісенні композиції*. Так, у 1939 році Л. Утьосов писав: «Мій джаз може бути названим джазом тільки по складу інструментів, але по суті це пісенний та театралізований оркестр» [146, с. 33]. Однак у ці часи існував ще один різновид джазу – *інструментальний*, представлений в основному творчістю духових оркестрів. На думку О. Медведєва та О. Медведєвої, власне в оркестрі музиканти опановували основні елементи джазової естетики: імпровізацію, своєрідний тип мелодики, гармонії, форму, метроритм та техніку звуковидобування [146].

Л. Утьосов здійснив великий внесок у розвиток радянської естрадної музики. Продовжуючи працювати в театрі з естрадними номерами, композитор мріяв про синтетичний спектакль, і, нарешті, в 1928 році він організовує оркестр, учасники якого не лише грали на своїх інструментах, а й виступали як актори, а концерт переростав у театральну виставу. У такий спосіб Л. Утьосов створив нову форму театральнo-музичного дійства – *теа-джаз* (театральний джаз), який К. Політковська кваліфікує як «пісенний джаз за участі великого інструментального оркестру і академічними виконавцями, захопленими джазовою стилістикою» [120, с. 68].

Л. Кадцин вказує, що в складі оркестру теа-джазу налічувалося десять музикантів – дві труби, тромбон, три саксофона, банджо, фортепіано, контрабас і ударні, а сам Л. Утьосов виступав в ролі диригента, конференсьє, співака та скрипаля [58]. Його участь у програмі – результат режисерськи продуманого акторського сценарію, у якому він легко переходив від диригування до спілкування із публікою, далі виконував пісні, вірші тощо. Отже, визначаючи

зовнішню сценічну форму виступу свого теа-джазу, Л. Утьосов усвідомлено робив вибір на користь театралізації концертної програми, а завдяки особливому естрадно-сценічному таланту і неповторній творчій індивідуальності Л. Утьосова з'явилася специфічна джазова вистава, жанрово-стильові особливості якої знайшли своє продовження і на українській естраді.

Так, у Харкові в 1929 році дебютував *теа-джаз під керівництвом Бориса Борисовича Ренського*. Його музично-театралізована концертна вистава, сформована під впливом традицій теа-джазу Л. Утьосова, за твердженням В. Симоненка, вважається *першим подібним жанром в Україні* [144]. Як зазначає О. Коверза, окрім оркестрів Л. Утьосова та Б. Ренського багато відомих естрадних колективів 30-х років ХХ століття використовували приставку «теа» [63]. Майже кожен оркестр, який виходив на сцену, використовував елементи театралізації, а позначені джазовою стилістикою композиції, відповідно, підпорядковувалися сценічній дії.

До складу теа-джазу Б. Ренського (за даними В. Симоненка) входили музиканти: П. Жуга (труба), Я. Шварц (тромбон), З. Аграновський (сопрано-саксофон), П. Архипов, Г. Тахтаунов (альт-саксофон), К. Поляков (тенор-саксофон), С. Ізраїлев (фортепіано), М. Лазарєв (банджо), А. Ткаченко (ударні) [144]. Специфіка інструментального складу оркестру демонструє орієнтацію на традиційний американський диксиленд, який поділяється на «передню лінію» або «мелодичну лінію» (корнет або труба, тромбон, кларнет, саксофон) і на ритм-групу (фортепіано, банджо, ударні).

К. Політковська вказує, що репертуар теа-джазу Б. Ренського включав аранжування, орієнтовані на джаз п'єси, академічні твори («Тропак» А. Рубінштейна, «Вакханалія» К. Сен-Санса, «Кримські ескізи» О. Спендіарова), а також популярні вітчизняні пісні та мелодії із кінофільмів, аранжовані із застосуванням джазової стилістики. Особливою популярністю, на думку дослідниці, користувалися сценки-мініатюри під гаслом «Халтурнемо», в яких висміювалися виступи оперних співаків низького рівня, а також

«Кирпичада», де підлягали осуду буржуазний спосіб життя, обмеженість міщанства та недоліки західного суспільства [120].

Теа-джаз Б. Ренського провадив широку гастрольну діяльність, що стало важливим чинником знайомства жителів інших міст із новими жанрами та видами естрадно-джазової культури. Тоді як теа-джаз Л. Утьосова виступав лише в двох міста – у Москві та Ленінграді, оркестр Б. Ренського в противагу (за даними К. Політковської) давав концерти майже по всій території колишнього СРСР: не лише в Україні, а й у Поволжі, в містах Сибіру та Уралу [120, с.69]. В ті часи важко було знайти гарного музиканта, який би не пройшов школу гри в джаз-оркестрі Б. Ренського.

Починаючи з 1930-х років, у Харкові створювалися самодіяльні естрадно-джазові оркестри та ансамблі при заводах, інститутах та кінотеатрах. В ході нашого пошуку ми знайшли згадки про існування в той час таких колективів:

- «Ексцентричний джаз-театр Харківського музичного театру Всеукраїнського будинку Червоної Армії» керівник О. Менакера (1937-1938);
- Харківський центральний теа-джаз ЦК залізничних доріг Півдня, керівник А. Петрусь (1938-1940);
- оркестр кінотеатру ім. К. Лібкнехта, керівник М. Болтянский (1945-1947);
- оркестр при Клубі Управління внутрішніх справ Харкова, керівник М. Молдавський (1948-1950);
- ансамбль «Першого комсомольського кінотеатру», керівник А. Гутман (1948-1950);
- оркестр при кінотеатрі ім. Держинського, керівник А. Крамаренко (1948).

Спілкуючись із харківським музикантом, який протягом 50-ти років працював в області естрадно-джазового музикування – *Олександром Яковичем Фельдманом* – ми установили ряд цікавих фактів з історії джазового мистецтва Харкова. О. Фельдман надав унікальні фотографії та матеріали з його особистих архівів, що допомогло нам здійснити ретроспективний екскурс у

джазове життя Харкова (матеріали інтерв'ю із О. Фельдманом надаються в Додатку В). О. Я. Фельдман – ресторанний співак, контрабасист, очевидець та безпосередній учасник джазового життя Харкова, який зафіксував цінні свідчення в своїй науково-популярній брошурі «Історія та хроніка естрадної та джазової музики м. Харкова від післявоєнного періоду до сьогоднішніх днів» [166].

У своїх спогадах О. Фельдман відмічав високий рівень виконавської майстерності *оркестру при Клубі Управління внутрішніх справ Харкова*. Його керівником був талановитий музикант і композитор М. Молдавський. У складі оркестру була ціла низка талановитих музикантів: О. Стариченко (труба), А. Пахомов (тромбон), В. Євков (труба), Д. Гурфинкель (ударні) та ін.

В ансамблі «Першого комсомольського кінотеатру» під керівництвом А. Гутмана грали харківські музиканти В. Косьмін, С. Петросян, Л. Койман, О. Булисов, В. Бережний, В. Чистов. Окрім духових та ударних інструментів у зазначеному колективі була також скрипкова група, солісткою якої була Н. Ткаченко, яка згодом здобула звання Народної артистки СРСР. До концертних програм ансамблю входили виступи вокалістів, чий імена згодом стали відомими на всій території колишнього СРСР: Ю. Богатіков, В. Мулерман, Л. Колодяжна, Н. Ткаченко та ін. Репертуар ансамблю «Першого комсомольського кінотеатру» складався, в основному, з легких естрадних творів.

В оркестрі при кінотеатрі ім. Ф. Дзержинського, яким керував А. Крамаренко, за спогадами О. Фельдмана, грало чимало талановитих музикантів, серед яких акордеоніст М. Замарін, контрабасист Н. Гелун, кларнетист Г. Майстровський та ін.

Вагоме значення у процесі формування джазового мистецтва Харкова мала творчість *оркестру Харківського державного цирку*. На початку ХХ століття у місті давали вистави два цирку (до речі, не всі великі міста України мали таку змогу). В 1906 році було споруджено будинок цирку Грікке, який із приходом радянської влади перейменували в Державний Цирк. За даними

Ю. Дмитрієва, він вважався одним із найкращих в країні [40]. У 1911 році зведена нова будівля цирку Муссурі – найбільша в Україні: на 5750 глядачів, із гардеробними, різноманітними цехами та підсобними приміщеннями. Ю. Дмитрієва акцентує на тому, що приїжджі артисти з Америки, Італії, Німеччини та Франції неабияк дивувалися наявністю у місті двох стаціонарних цирків, оскільки це вважалося небувалою розкішшю [40]. В 1974 році Харківський цирк переїхав у нове приміщення на площі ім. І. Бугримової, де зараз можна почути гру біг-бенду Харківського державного цирку.

Інформацію про історію створення та подальшу творчу діяльність представленого колективу ми отримали під час особистого спілкування з нинішнім керівником оркестру О. Огурцовим.

Цей естрадно-джазовий оркестр створено в 50-х роках ХХ століття за ініціативи диригента, лауреата Першого міжнародного фестивалю циркового мистецтва у Варшаві – І. Додюка. Інструментарій музичного колективу на початкових стадіях формування був довільним, а не узвичаєно джазовим: до його складу входили скрипка, баян, акордеон, деякі духові. З часом духові секція оркестру розширилася, вилучено народні та струнні інструменти, отже устаткувався традиційний для біг-бенду інструментальний склад.

Естрадно-джазовий оркестр постійно поповнювався молодими та здібними музикантами і вдало вирішував поставлені музичні завдання, оскільки успіх того чи іншого номеру атракціону багато в чому залежав від музичного супроводу. Музика оркестру мала відповідати характеру, жанру, темпоритму номера, набувала значення органічної частини вистави. Нові програми та музичний супровід до окремих атракціонів разом з оркестром готували відомі радянські композитори Я. Френкель та А. Владимирцев. Керівниками оркестру Харківського цирку свого часу працювали: В. Додюк, В. Йоффе, І. Газ, В. Шахман та В. Іванов.

У 2012 і в 2013 роках під керівництвом О. Огурцова біг-бэнд Харківського державного цирку гідно виступив поряд із професійними джазовими колективами на Міжнародному фестивалі джазових оркестрів «Big

Band Fest», який проходив у Харкові. У фестивалі брали участь шість оркестрів, які виконували виключно джазові твори. Програма мистецького форуму містила виступи «Big Drive Jazz Band» Донецької музичної академії, біг-бенд Белгородської державної філармонії «No Comment», біг-бенд Харківського державного цирку, біг-бенд Дніпропетровської консерваторії та біг-бенд Харківського національного університету мистецтв.

2.2. Творчість харківських естрадно-джазових колективів 1950-х – 1980-х рр: на шляху до професіоналізму

Під час Великої німецько-радянської війни (1941 – 1945 рр) музичне мистецтво активно сприяло підняттю морального духу народу для перемоги над фашизмом. Естрадно-джазові оркестри в найкоротші терміни готували нові програми та виїжджали на фронт. Як вказує Я. Резников, теа-джаз Б. Ренського у воєнні роки виступав перед бійцями з музично-театральними програмами патріотичного характеру [131]. У цей же час створювалася велика кількість самодіяльних ансамблів і оркестрів у військових частинах, у музично-стилістичному плані спрямований до широкого загалу, джаз природно тяжів до пісенних жанрів. А у післявоєнні роки відбуваються значні зміни в організації музичної естради.

2.2.1. Післявоєнний період в історії харківського джазу

Як зазначалося в попередніх розділах дисертаційного дослідження, у 1948 році виходить сумнозвісна постанова ЦК ВКП(б) про заборону джазової музики по всій території колишнього СРСР у якій, окрім осудження новацій у творчості ряду академічних композиторів (Д. Шостаковича, М. Мясковського тощо), в аспекті боротьби з космополітизмом піддавалися гонінням всі музичні колективи, що виконували західну музику, в тому числі естраду і джаз. З початком «холодної війни» особливої актуальності набуло гасло «Сьогодні ты играешь джаз, а завтра Родину продашь»: існувала негласна заборона влади не згадувати слово «джаз» в засобах масової комунікації.

У 1950-х роках було розформовано всі джазові колективи, які, хоча б намагалися грати джазову музику. Заборонялося виконання естрадних та розважальних творів у кінотеатрах та на танцмайданчиках, що призвело до безробіття великої кількості музикантів. Л. Кадцин вказує, що репертуар естрадних колективів суворо контролювався: заборонялися всі твори зарубіжних авторів, а також багатьох вітчизняних композиторів (в першу чергу репресованих та емігрантів), склалися списки творів, заборонених для виконання на естраді [58]. Фактично, руйнувалося все, що було здобуто в джазовому музичному мистецтві протягом 1920-1940-тих років.

Попри складні соціальні обставини та заборони, музиканти продовжували працювати і намагалися підтримувати досягнутий рівень виконавства. Єдиним місцем існування джазової музики в ці роки залишалися лише розважальні заклади системи громадського харчування. За спогадами О. Фельдмана (матеріали інтерв'ю з О. Фельдманом подані у Додатку В), у Харкові естрадно-джазові ансамблі виступали в таких *ресторанах*:

- «Інтурист» (керівник Л. Піковський),
- «Динамо» (керівник С. Поліщук),
- «Люкс» (керівник Н. Петреску),
- «Харків» (керівник А. Грабовський).

Найбільш відомим на той час був естрадний ансамбль, який грав у *ресторані «Інтурист»* (пізніше перейменованому в ресторан «Спартак»). До складу ансамблю ще входили скрипаль М. Мочман, піаніст Л. Піковський (в майбутньому викладач Харківського музичного училища), акордеоніст О. Литвинов, альт-саксофоніст В. Сухін, а на ударних інструментах грав талановитий учень музичної школи Л. Мусієнко. Згодом, акордеоніста О. Литвинова змінив А. Грабовський – людина, яка (за спогадами О. Фельдмана) фанатично до глибини душі була віддана музиці. В результаті нещасного випадку А. Грабовський втратив два пальці на руці, але продовжував віртуозно грати на акордеоні в спеціально сконструйованих протезах і успішно продовжував роботу в колективі.

В ресторані «Динамо», розташованому на однойменному стадіоні біля парку ім. М. Горького, існував ансамбль під керуванням скрипаля С. Поліщука. У складі колективу грали: молодий саксофоніст Б. Раїв і гітарист Е. Малоян. Однак, колектив існував недовго, оскільки на початку 1960-х років заклад згорів і ансамбль завершив своє існування.

У ресторані «Люкс» в цей же час працював ансамбль під керівництвом М. Петреску, в складі якого були музиканти із спеціальною вищою музичною освітою. До репертуару колективу входили увертюри із оперет, легка танцювальна музика, в якій застосовувалися елементи джазової лексики.

За спогадами О. Фельдмана, в післявоєнні роки харків'яни вишукували будь-яку можливість послухати джазову музику. Зрозуміло, що платівок із аудіозаписами джазу на той час знайти було практично неможливо, тому музиканти для фонозаписів використовували рентгенівські знімки. Згадана практика повторного використання старих рентгенівських знімків для запису музики за допомогою електрорекодера у підпільних звукозаписних студіях того часу внаслідок труднощів із матеріалами для виготовлення набула значного поширення. Так з'явилося поняття «*джаз на кістках*» – радянське ноу-хау 60-х років ХХ століття, яке використовувалося у республіках колишнього СРСР досить тривалий час. Завдяки названому винаходу музиканти отримали змогу уважно слідкувати за новими тенденціями зарубіжної музики, переслуховуючи десятки разів саундтреки до кінофільмів «Тарзан», «Джордж із Дзинки-джазу» і «Серенада сонячної долини». З появою магнітофонів рентгенівські знімки із записами музики остаточно вийшли із використання.

Відсутність нотних записів джазової музики також не зупиняла поціновувачів цього виду мистецтва. Музиканти підбирали на слух те, що чули із записів джазових виконавців США. Більшою проблемою для харків'ян постала відсутність відповідного музичного інструментарію та репетиційної бази, де можна було б практикуватися у складному мистецтві імпровізації.

В зв'язку із цим в Харкові була сформована музична біржа, так звана «*скульожка*», яка знаходилася між Свято-Успенським собором і будівельним технікумом. Щотижня у певний час музиканти міста сходилися для обговорення новинок, обміну свіжим репертуаром, а також тут можна було придбати «фірмові» музичні інструменти, що в ту пору були практично недоступні в радянській торговій мережі. За спогадами О. Фельдмана, щоб підкреслити своєрідну «обраність» учасників «скульожки», використовувався специфічний музичний жаргон.

В середині 50-тих років ХХ століття створюються самодіяльні естрадні оркестри в багатьох *навчальних закладах Харкова*. Зокрема, ми знайшли свідчення про:

- оркестр будівельного технікуму, керівник В. Койфман;
- оркестр БК Залізничників ім. Сталіна, керівник М. Замарін;
- оркестр інженерно-будівельного інституту, керівник В. Присяжнюк, колектив відновив свою діяльність у 1999 році під керівництвом С. Давидова;
- оркестр при гірничому інституті, керівник М. Заславський;
- оркестр інституту інженерів залізничного транспорту, керівник С. Райтруб.

У числі перших аматорських естрадних формацій вважається оркестр, що сформувався на базі *Харківського будівельного технікуму*. Очолював колектив студент цього навчального закладу – В. Койфман. На початку свого мистецького життя, оркестр мав у своєму складі як духові, так і народні музичні інструменти. Однак, з кожним роком оркестр удосконалювався та набував «естрадних» рис.

1954 роком датують створення під началом М. Замаріна великого естрадного оркестру при *БК Залізничників ім. Сталіна*. Для колективу закупили два повних комплекти музичних інструментів. Згодом, М. Замаріна запросили диригентом до *Естрадного оркестру будівельного технікуму*, що призвело до об'єднання цих двох колективів в один великий оркестр. Його склад: шість саксофонів, чотири труби, чотири тромбона, ритм-секція та струнна група. На

контрабасі грав О. Фельдман, який поділився з автором даного дисертаційного дослідження архівними фото того часу (фото запропоновано у Прикладі 7 Додатку А).

Оркестр виконував художньо складні віртуозні твори, незважаючи на аматорський статус колективу. Так, у 1955 році на регіональному огляді самодіяльності оркестр здобув перше місце та в якості винагороди вирушив у триденні гастролі у місто Дніпропетро́вськ (нині Дніпро). Зазначений оркестр дав поштовх до створення подібних колективів в інших навчальних закладах Харкова та України.

В кінці 1950-х років після десятирічної заборони діяльність харківських джазових колективів демонструє тенденцію до збільшення і якісного збагачення за рахунок появи джазових композицій. В 1959 році був організований естрадно-джазовий ансамбль, до складу якого входили: М. Євзович (скрипка), Ю. Іванов (труба, контрабас), В. Чернишов (саксофон-альт), А. Грабовський (акордеон), М. Тяпин (ударні), В. Толчанов (фортепіано), О. Фельдман (контрабас) та співачка Т. Тюріна, котра виконувала джазові композиції в манері Елли Фіцджеральд, дотримуючись належних засобів і прийомів звуковидобування та специфічного орнаментування.

До числа подібних колективів належить ансамбль під керівництвом *Михайла Гулька*. У складі колективу, окрім М. Гулька (керівника, який грав на акордеоні), були: М. Гутман (труба, клавішні), А. Булісов (кларнет) і Л. Койман (ударні). Пізніше Л. Коймана змінив В. Балс, а замість А. Булісова до колективу приєднався О. Фельдман (контрабас). Разом із ансамблем М. Гулька виступав акордеоніст В. Лохвицький. За свідченнями О. Фельдмана, до репертуару ансамбля входили популярні пісні та композиції із використанням джазової стилістики.

Отже, в кінці 50-х – на початку 60-х років минулого століття джаз в Харкові піднявся на *новий рівень*. Для цього періоду характерним є відношення до джазу вже як до серйозного виду музичного мистецтва. Не випадково саме в Харкові почала формуватися майстерність видатних джазових піаністів, нині

відомих в усьому світі: *Леоніда Чижика* та *Даніїла Крамера*, які отримали академічну освіту в ХССМШ-і¹¹. Далі складаються нові напрямки джазу, де рельєфніше проступатимуть прагнення до індивідуалізації, до сміливих пошуків нових складових музичної мови, обумовлених зв'язком з музикою європейської академічної традиції.

2.2.2. Концертно-виконавська діяльність естрадно-симфонічних оркестрів О. Литвинова

Особистість відомого харківського музиканта *Олександра Ісааковича Литвинова* (1927-2007) є напрочуд багатогранною: композитор, піаніст, аранжувальник, педагог, очільник та засновник кафедр «Духові та естрадні інструменти» Харківської державної академії культури (1991) та «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського (1992), диригент та художній керівник численних аматорських та професійних колективів. За свою плідну творчу діяльність О. Литвинов удостоєний багатьох звань та нагород: професор, заслужений артист УРСР (1965), народний артист УРСР (1975), академік Української Академії наук національного прогресу (1999). (див. фото Приклад 8 Додатку А).

Дослідженням творчості О. Литвинова займалася його випускниця, нині викладач кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського – Н. Біляєва [16], а також випускниця Харківської державної академії культури Ю. Шикова [190]. Результати розвідок були продемонстровані в магістерських роботах дослідниць та в наукових і публіцистичних статтях. Однак завдяки особистому спілкуванню із донькою О. Литвинова – Ірмою Олександрівною Литвиною, ми отримали можливість дізнатися більше подробиць його життєвого та творчого шляху. Також до нас потрапили унікальні фото та відеоматеріали, пов'язані із музичною діяльністю,

¹¹ Скорочено від Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат. З 2021 року має назву Харківський державний музичний ліцей (далі в тексті ХДМЛ).

що значно поповнило фактологічне підґрунтя для подальшого виконавського аналізу.

О. Литвинов здобував якісну академічну освіту у Харкові, навчаючись на теоретико-композиторському відділенні Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, а потім на композиторському факультеті Харківської консерваторії. Спілкування із видатними представниками харківської музично-теоретичної школи, зокрема В. Барабашовим, М. Тіцом, В. Борисовим та Д. Клебановим стало визначальним у формуванні творчої особистості О. Литвинова. Однак, навчання у консерваторії було перерване на довгі 15 років. Захоплення джазом, яке було під заборонаю в роки «холодної війни», стало причиною відрахування молодого композитора з навчального закладу. Згодом О. Литвинов зміг завершити освіту лише факультативно у класі Д. Клебанова.

Після служби в радянській армії 1951 року О. Литвинов демобілізувався у зв'язку із бажанням продовжити професійне музичне удосконалення в якості артиста естрадного оркестру МВС у м. Дніпропетровськ, а згодом – як соліст Хабаровської та Сахалінської філармоній. У 1956 році композитор разом зі своєю родиною повертається до Харкова, де в його житті починається новий творчий етап. Він був пов'язаний із естрадними колективами у Будинках культури та в різних навчальних закладах міста.

З цього часу починається визнання О. Литвинова як *талановитого та неперевершеного організатора, диригента та художнього керівника численних самодіяльних та професійних колективів* (фото одного із таких колективів запропоновано в Прикладі 9 Додатку А). На основі досліджень Ю. Шикової [190] ми систематизували та впорядкували повний перелік естрадно-симфонічних та джазових колективів, керівником яких був О. Литвинов:

- оркестр Будівельного технікуму (1950-ті роки);
- оркестр Будинку культури «Харчовик» (1956-1958);
- оркестр Харківського політехнічного інституту (1960-ті роки);

- популярний та унікальний в своєму роді Народний жіночий естрадний оркестр «Харків'янка» (1960-ті роки);
- оркестр Будинку культури при Канатному заводі;
- Заслужений шахтарський ансамбль «Донбас» (1970-ті роки);
- Джазовий оркестр МВС (1970-ті роки);
- Естрадно-симфонічний оркестр Харківської державної академії культури (1993-2006);
- Естрадний оркестр Харківського державного університету мистецтв (1996-2007).

Здійснений нами аналіз виразності творів О. Литвинова на основі відеозаписів концертних номерів, дозволив виявити прагнення митця до пошуків оригінальних звучань. Зокрема, до складу Заслуженого шахтарського ансамблю «Донбас» та Естрадно-симфонічного оркестру Харківської державної академії культури О. Литвинов додавав партію хору, що надавало загальному звучанню певної урочистості.

Окрім названих вище колективів, О. Литвинов був ще художнім керівником і диригентом військового духового оркестру Академії ім. Л. А. Говорова, симфонічних оркестрів Харківського політехнічного інституту (1960-ті роки) та Харківського інституту мистецтв (1980-ті роки).

Період 1960 – 1970-тих років в Харкові ознаменувався появою орієнтованих на виконання естрадної музики жіночих ансамблів. Серед таких колективів ансамблі при БК Залізничників, БК Будівельників, а також при Клубі взуттєвої фабрики № 5. Однак з-поміж усіх високим рівнем виконавської майстерності вирізнявся ***Народний жіночий естрадно-симфонічний оркестр «Харків'янка»***, художнім керівником якого був О. Литвинов впродовж 12 років (фото колективу надано в Прикладі 10 Додатку А). Оркестр «Харків'янка» функціонував при Палаці культури Харківського електромеханічного заводу і складався із струнно-смічкової групи, ударних інструментів, арфи, флейти, чотирьох банджо, вібрафону і пізніше – електрогітари.

Колектив був добре відомим на території колишнього СРСР та багато гастролював за його межами: Польща, Угорщина та Чехословаччина. За даними Н. Біляєвої, представлений колектив мав численні спільні концертні виступи з популярними співаками: Д. Гнатюком, Б. Руденком, Ю. Гуляєвим, К. Вогневим, В. Аркановою, М. Манойлою та ін. [16].

Як повідомляє Ю. Шикова, в 1962 році оркестру «Харків'янка» на чолі з О. Литвиновим доручили музичний супровід харківської телепрограми «Блакитний вогник» [190]. У студію запросили видатних особистостей міста: військових, вчених, героїв СРСР та представників культурної еліти. «Харків'янка» потому ще три рази поспіль брала участь в улюбленій передачі радянських телегладачів. Народний жіночий естрадно-симфонічний оркестр також запрошували в Київ для участі в урядових заходах, що проходили в Жовтневому Палаці та в концертному залі «Україна». На нашу думку, високий рівень виконавської майстерності колективу досягнений надбанням невтомного ентузіазму та професіоналізму його художнього керівника та диригента О. Литвинова.

Завдяки участі в оркестрі «Харків'янка» відбулося фахове становлення як професійних музикантів багатьох його учасниць, адже деякі із дівчат навчалися в музичних школах чи музичному училищі. Серед оркестранток, звісно, не всі добре володіли своїми інструментами. Однак, під началом О. Литвинова музикантки-аматорки мали змогу вдосконалювати навички гри, набувати музичного досвіду, виступаючи на гастрольних концертах поруч із зіркам радянської естради. В цьому, на нашу думку, заключається феномен естрадно-симфонічного оркестру «Харків'янка». Ю. Шикова вказує, що цей колектив став першим, за роботу в якому О. Литвинов удостоєний звання Заслуженого артиста СРСР, а сам оркестр отримав статус «Народного» колективу.

Досліджуючи концертно-виконавську діяльність очолюваних О. Литвиновим естрадно-симфонічних оркестрів, вважаємо за необхідне здійснити всебічний аналіз деяких творів композитора з метою виявлення основних стильових тенденцій його творчості. Як предмет розгляду обрано

«Маленький концерт для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром» *f-moll* та «Скерцо для труби з естрадно-симфонічним оркестром».

У чималому жанрово різноманітному доробку О. Литвинова є близька ста творів: балети, оркестрові композиції, камерно-інструментальна, вокальна та хорова музика. Працюючи з 1980 року старшим викладачем камерного ансамблю у Харківському державному інституті мистецтв, композитор зіткнувся з проблемою нестачі репертуару, тому створював численні обробки, перекладення та власні твори безпосередньо для навчального процесу. Фортепіанна творчість композитора стала точкою перетину академічних та джазових стильових тенденцій, народжуючи своєрідний синтез. Яскравими зразками такого поєднання є твори для фортепіано з оркестром: «Концертіно для фортепіано з духовим оркестром», «Маленький концерт для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром», «Естрадна фантазія для фортепіано з оркестром» та інші.

Однак, у процесі нашого дослідження виявилось, що значну кількість рукописів та друкованих нот композитора втрачено. Завдяки співпраці з Харківською державною академією культури до нас потрапили ноти «Маленького концерту для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром» *f-moll*. На основі здобутого нотного тексту здійснено і представлено у дисертаційному дослідженні цілісний аналіз твору.

О. Литвинов «Маленький концерт для фортепіано та естрадно-симфонічного оркестру» f-moll. Схема побудови твору.

Вступ	A	B	A	Каденція	Кода
Allegro 6 т. <i>f-moll</i>	Moderato 52 т. <i>f-moll</i>	Vivo 48 т. B-dur	Maestoso 32 т. <i>f-moll</i>	14 т.	Allegro 6 т. <i>f-moll</i>
Октавні пасажі в партії соліста на фоні коротких акордів	<i>a</i> – 17 т., <i>f-moll</i> . Основна тема проводиться в партії <i>f-moll</i> ,	<i>a</i> – 16 т., тема вальсу звучить в партії <i>f-moll</i> на фоні <i>stacc.</i> дерев'яних духових	<i>a</i> – 10 т., осн. тема звучить у фагота, саксофона-тенора, альти та віолончелі з підголосковими	Побудована на інтонаціях осн. теми концерту, насичена акордовими послідовностями, тріольними	Побудована на матеріалі вступу.

tutti.	кларнета; в – 16 т., діалог ф-но і tutti на основі 2-го елементу осн. теми; а ¹ – 18 т., f- moll, осн. тема звучить у ф- но, флейти, саксофона та струнних.	інстр.; а ¹ – 16 т., тема вальсу набуває блискучого характеру, проводиться у дер. духових та стр.; а ² – 16 т, видозмінена тема звучить у групі саксофонів з підголоска-ми флейти та кларнету.	пасажами флейти та кларнету; в – 16 т., точне повторення матеріалу експозиції; а – 6 т., кульмінація твору, осн. тема звучить у соліста, флейти, саксофона- тенора та тромбона на фоні струнних.	октавними пасажами.	
--------	--	--	--	------------------------	--

Написаний у 1999 році «Маленький концерт для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром» f-moll за своєю будовою становить одночастинну композицію з віртуозною каденцією (фото див. Приклад 2 Додатку Б).

На нашу думку, обмежуючись одночастинною композицією замість класичного циклу з трьох частин, О. Литвинов продовжив досвід фортепіанних концертів, започаткованих у творчості композиторів-романтиків. О. Алексєєв виокремлює два типи фортепіанного концерту доби романтизму:

- 1) концерт малої форми («Концертштюк» К. М. Вебера);
- 2) концерт крупної форми, аналогічний за будовою симфонічній поемі («Танець смерті» та «Фантазія на угорські народні теми для фортепіано з оркестром» Ф. Ліста) [4].

За формою та емоційно-образним забарвленням, концерт О. Литвинова відповідає жанровим ознакам концертштюка чи концертіно.

«Маленький концерт для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром» служить яскравим прикладом унікальної майстерності *аранжування* О. Литвинова, яке базується на максимально повному розвитку художнього образу та його багатовимірності. З цією метою композитор насичує музичну тканину додатковими інтонаційно-мелодичними елементами та підголосками.

Не менш важливими є і способи варіювання: музичні теми в оновлених гармонічних, темброво-ритмічних і фактурних умовах набувають розмаїтих барв. Так, в середньому розділі, тема вальсу проводиться три рази. В експозиційному проведенні тема виявляє характер примарливого танцю, вона, насичена прохідними хроматизмами, звучить у фортепіано на фоні stacc. дерев'яних і мідних духових інструментів. В подальшому проведенні теми за рахунок насамперед тембрового перефарбування: tutti у дерев'яних духових і струнних інструментів та використання тарілок – слухачів захоплює образ ефектного «блискучого» вальсу – абсолютно протилежний початковому представленню теми.

В Концерті спостерігаємо застосування композитором *принципу діалогічності*, однієї із типологічних рис жанрової моделі фортепіанного концерту. Як вказує О. Мурга, принцип діалогічності – це своєрідна змагальність, що досягається завдяки існуванню двох композиційних планів, здатних втілити ігрову логіку в музичний процес [103]. Подібний принцип антитез можна порівняти з музикою Р. Шумана, якій властива зміна бунтарських (флорестанівських) поривів на лірико-споглядальні (евзєбієвські) настрої. Так, у Концерті рішучий вступ з короткими акордами оркестру tutti і наступальними октавними пасажами соліста на «ff» обривається з початком ліричної головної теми концерту, після якої слідує абсолютно чужорідний, контрастний епізод зі зміною розміру і тональності.

Ще однією канонічною жанровою вимогою для фортепіанного концерту є *принцип віртуозності*, що досягає піку свого розвитку в каденції. Такий тип віртуозності сприймається не стільки як ознака виконавської техніки соліста, а скільки як універсальний тип композиторського мислення, що застосований і проявляється у певних в прийомах фактурної організації, як:

- широкі арпеджовані оберти;
- довгі мелодичні пасажі з використанням складних метроритмічних угруповань;
- часте застосування октавної техніки;

- використання послідовностей складних акордових комплексів.

Що стосується характеру твору, то сам О. Литвинов позначав його як *ліричний концерт*. Проте, в композиції органічно переплітаються лірика, драма, і, як інтермецо, легкий танцювальний рух «безтурботного» вальсу в середньому розділі. Ліризм Концерту позначений романтичним змістом, йому притаманні поетичність, безпосередність та проникливість.

Яскраве втілення зазначеного емоційного зафарбування – головна тема концерту: її сольне проведення у партії фортепіано здійснюється при м'якому супроводі струнної групи. Ліричний образ головної теми отримує ледь помітну частку тривоги у супроводі оркестру за рахунок низхідних інтонацій «зітхань», а підголосковість фактури та синкопування надають темі особливого трепету. У репризі головна тема звучить більш широко та співуче в партії фаготу, тенор-саксофону, альтів та віолончелей в октавний унісон на фоні хвилеподібних висхідних та низхідних пасажів у флейт та кларнетів.

Особливу роль у своєму Маленькому концерті О. Литвинов відводить *оркестру*. До його складу композитор додає групу саксофонів (2 альти, 2 тенори, 1 баритон). Музична тканина твору насичена елементами джазової лексики: синкопування, пунктирний ритм, акценти на слабку долю, своєрідна артикуляція, використання акордів із надбудовами у партії соліста, застосування блюзових інтонацій.

Ще одним схожим прикладом взаємодії академічної та джазової традиції у творчості О. Литвинова є *«Скерцо для труби з естрадно-симфонічним оркестром»*. Ознайомлення автора дисертаційного дослідження із представленою композицією відбулося на основі відеозапису концерту симфонічного оркестру Харківського державного інституту культури в Національній філармонії України (1995 р.). Відеозапис концерту нам був наданий І. О. Литвиновою у форматі VHS. Оцифрувавши, ми передали його на зберігання в архів фонотеки ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Соло труби виконував соліст Харківської державної філармонії О. Дорожко, диригент – О. Мокрушин.

Тип композиції «Скерцо для труби з естрадно-симфонічним оркестром» спирається на академічні традиції, що є характерним для творчості О. Литвинова, оскільки основу багатьох його опусів утворюють академічні жанри: такі, як сюїта, фантазія, вальс, концерт, концертіно тощо. Представлений твір скомпоновано у складній тричастинній формі з епізодом, його музична мова позначена застосуванням окремих елементів джазової лексики: синкопування, пунктирні ритмічні малюнки, мелодія соліста збагачена мелізмами та прикрасами, використана своєрідна джазова артикуляція.

Цікавою для наукового осягнення є втілена у «Скерцо» техніка полістилістики і колажу, коли композитор вводить характерні для джазу музичні інструменти до складу традиційних академічних оркестрів або стилізує під джаз окремі фрагменти своїх творів. Так, в епізоді «Скерцо» композитор на перший план ставить тембральне звучання групи саксофонів, як імітація джазової «міді», а також вводить до складу оркестру ударні інструменти.

Велика роль у даній композиції відводиться солісту, що є проявом джазових тенденцій, адже соліст-імпровізатор є невід'ємною частиною джазового процесу. У «Скерцо» партія труби в крайніх розділах рясніє складними технічними прийомами, а в епізоді створюється ілюзія імпровізаційності за рахунок орнаментального варіювання основної мелодії на основі фіксованої гармонії.

Отже, О. Литвинов почав цікавитися джазом ще в юнацькі роки, навчаючись на композиторському факультеті Харківської консерваторії. Регулярно прослуховуючи музичні програми «Голосу Америки», в яких можна було почути імпровізації американських джазових музикантів, О. Литвинов накопичив своєрідний *слуховий багаж*, що стало фактором професійного росту і частиною світовідчуття композитора. Здобутий слуховий багаж композитор втілював в численних аранжуваннях та власних композиціях, у яких поєднував досягнення академічної і джазової музики, тим самим продовжуючи досягнення попередників у сфері *симфоджазу*.

Симфоджаз – концертна музика, свого роду симбіоз європейської романтичної класики та афроамериканського джазу. За даними У. Сарджента, поняття «симфоджаз» у музичну практику уведено в 1920-ті роки П. Уайтменом. В ці роки він керував оркестром, до репертуару якого поряд зі звичайною популярною розважальною музикою входили твори симфонізованного типу, позначені більш витонченим оркеструванням, розвиненою композиційною структурою та ускладненою технікою тематичної розробки [138]. «Оджазовану» танцювально-розважальну музику в 20-ті – 30-ті роки ХХ століття в Америці, окрім колективу П. Уайтмена, виконували оркестри Р. В. Кана, Ж. Голдкетта, Г. Ломбардо, Р. Нобла, Ф. Уерінга та інш. На думку У. Сарджента, тенденція до використання в подібних колективах великих оркестрових складів, продуманність аранжування і повна нотна фіксація пригнічували творчу ініціативу музикантів, повністю виключаючи імпровізування [138].

Великого значення у симфоджазі надається складу оркестру. З одного боку, це може бути симфонічний колектив, до складу якого композитор додає джазові інструменти (як у випадку естрадно-симфонічних оркестрів О. Литвинова), а з іншого боку, біг-бенд, склад якого збільшено за рахунок струнних інструментів.

Створюючи аранжування та власні композиції для естрадно-симфонічних оркестрів, О. Литвинов базувався на досягненнях американських джазових композиторів у сфері симфоджазу, що стало областю для творчих експериментів композитора в сфері поєднання академічної та джазової традицій.

2.2.3. Джазові ансамблі 1960-х – 1970-х років

В Україні кінця 1950-тих років становлення джазу характеризувалося його усвідомленням, як специфічного роду музики, що активно співіснує з іншими галузями музичної культури. Як вказує Л. Кадцин, джаз того часу був «одним із носіїв ідеї лібералізації суспільного життя, входив до числа знаків

«шестидесятництва», асоціювався з самим поняттям свободи» [58, с. 304]. До складу естрадно-джазових колективів попередніх часів входили переважно аматори, що стримувало розвиток ансамблевого музикування, однак сприяло появі оригінальних джазових формацій, де музиканти реалізовували свої прагнення до імпровізування. На початку 1960-тих років у Харкові починають формуватися суто джазові колективи, які поступово відходили від класифікації «естрадно-джазові». У їх творчості спостерігаються наступні зміни:

1) новостворені колективи орієнтувалися на традиційний для новітнього джазу комбо-склад, відмовившись від струнних та народних музичних інструментів;

2) у репертуарі переважали джазові твори вітчизняних та американських композиторів, що прийшли на заміну академічним та естрадним зразкам;

3) розбірливо проступає застосування джазової лексики, з'являються перші переконливі спроби виконання творів у манері свінг;

4) оволодіння майстерністю імпровізації – головне досягнення джазових ансамблів цього періоду. Вперше музикантами запроваджується регулярне проведення джем-сейшенів з метою вдосконалення набутих умінь щодо мистецтва імпровізації. Як зазначалося в підрозділі раніше, першою спробою проведення джем-сейшенів в Харкові було спільне музикування учасників джаз-банду Ю. Мейтуса і секстету «Kings of Jazz» Ф. Уїтєрса в 1926 році.

Джазовий ансамбль ресторану «Центральний», організований під керівництвом Р. Фрумкіна у 1961 році, – в числі колективів, творча діяльність яких демонструє вище відмічені оновлені тенденції джазового музикування. До початкового складу колективу входили музиканти: Р. Фрумкін (ударні), М. Гутман (труба), Л. Гутман (саксофон), О. Ескін (фортепіано), І. Кадигроб (гітара), О. Зеленський (тенор-саксофон), П. Денисенко (альт-саксофон), О. Руденко (баритон-саксофон). Пізніше до колективу приєдналися вокаліст Л. Бельфор і контрабасист О. Фельдман. Рідкісними фотографіями джазового ансамблю ресторану «Центральний» з нами поділився О. Фельдман (див. Приклад 11 Додатку А).

Крім творів відомих радянських і зарубіжних композиторів ансамбль Р. Фрумкіна виконував джазові композиції земляків-харків'ян: композиторів В. Золотухіна, В. Іванова, Н. Пеккера і В. Йоффе. В колективі існувала традиція регулярного проведення *джерм-сейшенів*, які починалися після закриття ресторану «Центральний». В них брали участь харківські колективи, а іноді закордонні джазові музиканти, які гастролювали в Харкові. Про одну із таких зустрічей, що відбувалася 1963 року, за свідченнями О. Фельдмана, розповідається в польському журналі «Джаз» (матеріали інтерв'ю з О. Фельдманом запропоновані в Додатку В).

У 1963 році склад джазового ансамблю оновився, тут грали В. Носов, Л. Мусієнко, Є. Ільговський і В. Барма, який згодом працював у Московському естрадному оркестрі під керуванням Ю. Силантьєва і в Естрадному оркестрі Білорусії, очолюваного М. Фінбергом. В той же період до складу ансамблю приєднався «спритний хлопчисько» (так його називав О. Фельдман) *Леонід Чижик*. Не зважаючи на юний рік (16 років) та статус учня ХССМШ-і, Л. Чижик демонстрував віртуозну гру на фортепіано та неабиякий талант.

Також у джазовому колективі ресторану «Центральний» свого часу виступали Г. Домбровський, С. Бельфор, В. Крутуль, Н. Убийвовк, В. Усачов і О. Фельдман. Склад ансамблю: чотири саксофона, труба, тромбон і ритм-група – іменували «шведським». В такому інструментальному оформленні колектив здійснив гастрольний тур по багатьох містах України.

В 1967 році гру цього джазового ансамблю випадково почув кореспондент Ленінградського радіо і запропонував музикантам записати кілька джазових колективів – імпровізації на джазові теми Дж. Льюїса, Д. Гіллеспі і Ч. Паркера. Учасники студійного запису: М. Гутман, Е. Бліндер, Г. Степанов, Л. Чижик і О. Фельдман. Студійний запис включав імпровізації на джазові теми Дж. Льюїса, Д. Гіллеспі і Ч. Паркера.

На початку 1970-тих років у мистецькому колі Харкова виникла ідея організації джазового клубу. За її реалізацію узявся викладач інституту культури Валерій Новак, однак його спроби не вдалися. Через деякий час до

ідеї створення джаз-клубу повернувся *Ігор Баленко*. Отже, у червні 1970 року відкрився *перший у Харкові джазовий клуб*. Як зазначає В. Симоненко, в ознаменування цієї події організатором та першим президентом джаз-клубу І. Баленком була прочитана лекція про джаз, а по закінченню урочистостей виступив новостворений джаз-квінтет під керівництвом першого харківського президента джаз-клубу [144]. Нажаль, клуб проіснував всього декілька тижнів, а потім через розбіжності з керівництвом Будинку Вчителя, де він розташовувався, припинив своє існування.

Згодом функції джазового клубу виконувала створена 1978 року організація *ХОМА (Харківське об'єднання музичних ансамблів)*, засновником якого теж був І. Баленко. Ця організація стала своєрідним просвітницько-пропагандистським осередком джазового мистецтва в ті часи. В. Симоненко додає, що І. Баленко у 1982 – 1989 роки керував симфоджазом, який існував при ХОМА [144].

Досліджуючи діяльність джаз-клубів в Україні, З. Рось вказує, що вони починають відкриватися з початку 1960-тих років у великих промислових містах: в Києві, Дніпропетровську, Донецьку, Львові та Одесі. Першим в Україні, на думку дослідниці, був Київський джаз-клуб, сформований в 1962 році за ініціативи В. Симоненка та Б. Шелунцова. Однак формування першого джаз-клубу в Харкові З. Рось фіксує 2008 роком, не беручи до уваги перші кроки його діяльності, що припадають ще на початок 1970-х років. [134].

З відкриттям у Харкові в 1970-х роках *ресторану «Старе місто»* пов'язане заснування ще одного джазового ансамблю у складі: О. Чорних (гітара), Є. Вистронський (ударні), О. Руденко (саксофоніст), Ю. Меркур'єв (труба). Суттєвим недоліком колективу, на думку О. Фельдмана, було те, що в його складі грало декілька музикантів-лідерів, які створювали свої власні аранжування та прагнули до індивідуалізації. Природно, що невдовзі виконавці посварилися і названий колектив припинив своє існування.

В 1978 році під керівництвом І. Чебана створюється *джазовий ансамбль Харківської філармонії*. За спогадами О. Фельдмана, в складі колективу були

гітарист В. Долгов (пізніше він перейшов до московського колективу «Квіти»), трубач Л. Шпігель, бас-гітарист В. Матюхін, ударник А. Тартаровський, та клавішник В. Михайлов. Музиканти виконували джазові композиції у стилі блюз, регтайм, свінг та соул. Однак зазначений ансамбль проіснував недовго і у 1980-му році розпався.

Того ж 1978 року на базі *ресторану «Околиця»* розпочав творчу діяльність джазовий ансамбль під керуванням палкого фаната джазового мистецтва В. Дяченка. У репертуарі ансамблю значилися вітчизняні та зарубіжні джазові композиції. В колективі грали: О. Діденко (гітара), Г. Берестовіцький (ударні), Л. Шпігель (труба), Є. Чернишов (вокал) та С. Птушко (бас-гітара).

Отож, творчість джазових ансамблів 1960-х – 1970-х років склала проміжний етап між діяльністю естрадних колективів, орієнтованих на популярну та розважальну з використанням деяких елементів джазу музику та формуванням професійних джазових колективів.

Висновки до Розділу 2

Процес зародження джазового мистецтва в Харкові виявляє аналогічні американській музиці тенденції:

- установка на ексцентрику перших джазових ансамблів;
- побутування джазу на танцмайданчиках та в ресторанах;
- суперечливе сприйняття джазу.

Однак, на відміну від американського, джаз у Харкові на ранніх етапах свого створення характеризується своєрідним синтезом з театральним мистецтвом та академічною творчістю, що стало основою для формування таких жанрів, як симфоджаз, теа-джаз, джаз-ревю.

Досліджуючи процес *зародження* джазового мистецтва Харкова в 1920-ті – 1950-ті роки, слід зазначити формування ексцентричних ансамблів, орієнтованих на джаз. До таких належить створений в 1924 році джаз-банд під керівництвом Ю. Мейтуса – музичний колектив, який вважається *першим*

джазовим ансамблем не тільки Харкова, але і всієї України. За участі музикантів цього джаз-банду відбувся *перший концерт* джазової музики в Україні та *джер-сейшн* з музикантами секстету «Kings of Jazz» Френка Уітерса (США).

У 1930-ті роки утворюються оркестри для музичного оформлення театралізованих естрадних вистав. Так, 1929 року в Харкові під керівництвом Б. Ренського створено перший в Україні *теа-джаз* (театральний джаз) – колектив, концертні програми якого становили вистава сценічно-пісенного жанру з музикою, орієнтованою на джаз. Виконавці, які брали участь у концертних виступах теа-джазу Б. Ренського, мали можливість проявити себе у вокальному, інструментальному та акторському амплуа.

Була сформована значна кількість самодіяльних естрадно-джазових оркестрів та ансамблів при заводах, інститутах, кінотеатрах, а також в багатьох навчальних закладах міста: в будівельному, інженерно-будівельному технікумах, в інституті інженерів залізничного транспорту, в гуманітарному та політехнічному інститутах тощо.

На нашу думку, передумови і поштовхи до мистецьких відкриттів як у вітчизняній джазовій історії, так і у багатьох сферах суспільної діяльності міста обумовлені концентрацією культурної та інтелектуальної еліти в Харкові на пору 1920-30-х років.

В кінці 1950-х – на початку 1960-х років харківський джаз вийшов на *новий рівень* свого розвитку, що ілюструє збільшення кількості виконавців, їх фахове зростання і активність, а також позитивне відношення до джазу як до серйозного виду музичного мистецтва.

На цьому етапі необхідно відзначити концертно-виконавську діяльність естрадно-симфонічних оркестрів під керівництвом О. Литвинова – як зразок композиторської творчості такого типу, де переважає академічна традиція, що збагачується використанням елементів джазових ідіом. Проаналізувавши позначені джазовою виразністю твори О. Литвинова «Маленький концерт для

фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром» та «Скерцо для труби з естрадно-симфонічним оркестром», ми виявили провідні стильові тенденції:

- тип композицій переважно спирається на академічні традиції (перш за все це пов'язано із вибором академічних жанрів сюїти, скерцо, вальсу, фантазії, концерту тощо.);

- використання окремих елементів джазової лексики (синкопи, пунктирний ритм, своєрідний тип артикуляції, орнаментация, акорди з надбудовами);

- застосування тембрових можливостей поєднань інструментів, властивих джазу (композитор вводить джазові інструменти в склад традиційного академічного оркестру, а також стилізує під джаз окремі фрагменти своїх творів);

- репертуар колективів складався перш за все з естрадної музики;

- продовження традицій симфоджазу, устаткованих американськими джазовими композиторами.

Окрім великих естрадно-симфонічних оркестрів існував цілий ряд невеликих ансамблів, що грали переважно в ресторанах. Творчість таких колективів дала потужний поштовх до зростання професіоналізму харківського джазу. У їх творчості намічаються професійні ціннісні критерії в підході до художніх якостей джазу, насамперед, до імпровізації. Одночасно, суттєво змінюється і політична ситуація в країні, джаз перестає бути «забороненим» мистецтвом. Нарешті, в активну творчу фазу увійшло нове покоління джазових музикантів, творчість яких оновила стилістику регіонального джазу.

РОЗДІЛ 3

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДЖАЗОВОГО МУЗИКУВАННЯ В ХАРКОВІ

3.1. Система професійної джазової освіти Харкова

Потужним імпульсом у становленні професійного джазового мистецтва Харкова стало впровадження системи спеціальної джазової освіти, яка, в порівнянні з академічною, набула активного розвитку лише в останні десятиліття ХХ століття. Досліджуючи проблеми розвитку естрадно-джазового навчання України, А. Шевченко зазначає, що освіта є «інтелектуально-духовною основою особистості, найбільш важливою сферою діяльності суспільства, суттєвою складовою його політичної та суспільно-економічної стабільності» [189, с. 46].

Термін «професійна освіта» у «Словнику термінів і понять сучасної освіти» розуміється як «комплекс педагогічних та організаційно-управлінських заходів, спрямованих на забезпечення оволодіння громадянами знаннями, вміннями й навичками в обраній ними галузі професійної діяльності» [127, с. 148]. На думку Ю. Грищук, сучасна система професійної освіти України стоїть перед викликами економіки, оскільки формуванню конкурентноспроможних наукових надбань має сприяти участь підприємців у розробці навчальних планів та програм [29].

Важливе місце в системі мистецької професійної освітньої діяльності займає *джазова освіта*, як процес засвоєння знань, умінь та навичок, необхідних для джазової діяльності (за визначенням В. Симоненка) [142]. Навчання сприяє формуванню високопрофесійного спеціаліста в своїй сфері діяльності як творчу особистість, яка прагне подальшого професійного розвитку та самовдосконалення. Отримані знання, вміння та навички дозволять випускникам в подальшому вести музично-творчу виконавську, педагогічну та дослідницьку діяльність.

У різних навчальних закладах культури і мистецтв України є своя специфіка та особливі академічні завдання у сфері підготовки

високопрофесійних фахівців. Налагодженість ступеневої тріади (музична школа – музичний фаховий коледж – вищий навчальний заклад) безсумнівно, сприяла отриманню міжнародної вагомості спеціальної музичної освіти України, в тому числі і джазової.

Характеризуючи змістовну сторону професійної підготовки спеціалістів музичного мистецтва естради в контексті естрадно-джазової освіти, науковці Л. Єрмілова, Н. Лавриненко, М. Лідов, І. Сахнова та Л. Устинов виокремлюють два основні аспекти [49]:

- 1) єдність теоретичної та практичної виконавської підготовки;
- 2) духовно-творчий та особистісний розвиток, що передбачає вміння застосовувати музично-теоретичні знання на практиці.

Реалізація окреслених аспектів в навчально-виховному процесі, на думку наведених вище авторів, націлена на функціонування музиканта як суб'єкта комплексного впливу освітнього середовища. При цьому хід навчання має бути організований таким чином, щоб методи навчання відповідали не лише методам педагогічної науки в цілому, але і розкривали специфічні особливості джазу.

Поява професійної естрадно-джазової освіти в Україні припадає на початок 1970-х років. До цього часу вітчизняні джазові музиканти займалися самоосвітою. Як зазначалося в попередніх розділах представленої дисертаційної роботи, до складу джазових та естрадно-джазових колективів в основному входили професійні музиканти, котрі отримали ґрунтовну академічну освіту або аматори, любителі джазу. Джазовій стилістиці та імпровізуванню музиканти навчалися лише під час прослуховування записів видатних американських джазових музикантів, намагаючись наслідувати їх манеру гри.

В. Симоненко вказує, що в 1970-ті роки при Міністерстві культури України почали працювати Республіканські курси підвищення кваліфікації працівників мистецтв, на яких навчалися керівники джазових та естрадних ансамблів та оркестрів [144]. У цей період розпочинають освітню діяльність

естрадні відділення *дитячих музичних шкіл*. 1974 року відкривається естрадне відділення у Київській вечірній музичній школі робітничої молоді ім. К. Г. Стеценка. Завідувачкою відділу було призначено А. Саратську. З 1982 року бере свій початок естрадне відділення в Одеській дитячій музичній школі № 3, яке було відкрите за ініціативи Л. Арапова. Згідно з рішенням Міністерства культури відкриваються естрадні відділення у дитячих музичних школах № 3, 5, а також у школі естетичного виховання № 1 м. Одеси, в дитячій музичній школі № 1 м. Южне, а також в дитячій музичній школі № 2 м. Ізмаїл. На сьогоднішній день в Україні функціонують естрадні відділення у державних музичних школах та школах естетичного виховання, серед яких найбільш відомими є «Школа естрадного та джазового мистецтва» (Київ), Київська дитяча академія мистецтв (Вищий мистецький коледж) (Чемберджи).

1980 рік у вітчизняному джазі ознаменовано впровадженням системи професійної джазової освіти в *середніх спеціальних навчальних закладах*. В зв'язку з цим були відкриті естрадно-джазові відділи в державних музичних училищах Києва (завідувачі – В. Симоненко, 1980-1983 рр.; А. Васильєв, 1983-1985 рр.; А. Шарфман, 1985-1995 рр.; В. Петрушенко, з 1995 р.), Одеси (завідувач – М. Голощапов, з 1980 р.), Донецька (завідувачі – В. Сапелюк, 1986-1988 рр.; Б. Юр'єв з 1988 р.; В. Рубан з 1989 р.), Кривого Рогу (завідувачі – О. Гебель, 1990 р.; А. Шумейко, з 1991 р.), Львова (завідувач – Ю. Антонюк, з 1989 р.) та Харкова (Завідувачі – В. Гортіков, 1989 р.; В. Балацький з 1990-ті р.) (перелік здійснено на основі досліджень В. Симоненка) [144].

Училищні навчальні програми передбачали навчання гри на трубі, тромбоні, саксофоні, фортепіано, бас-гітарі, гітарі, ударних інструментах. Згодом у навчальні плани залучено вокальне джазове виконавство. Здобуваючи фахову освіту, студенти опановували такі навчальні дисципліни як сольфеджіо, теорія музики та гармонія на основі естрадної та джазової музики, аранжування, диригування, основи джазової імпровізації. Поряд з уроками обраного фаху та диригування, що проводяться індивідуально, у зміст фахової освіти входять різноманітні форми занять, пов'язані із колективним

музикуванням: клас інструментального ансамблю та джазового, естрадного оркестру або хору.

Подібне підвищення інтересу до джазової музики в навчальних закладах академічного спрямування Н. Сродних пояснює тим, що історично джаз склався як одне із джерел багатьох сучасних форм і жанрів масової музичної культури та знаходиться у постійній взаємодії з ними, а також має вплив і на академічне мистецтво [151]. На нашу думку, ще однією причиною введення фахової джазової освіти, як одного із проявів суспільного інтересу до джазу, є широке розповсюдження та велика популярність естрадно-джазового мистецтва на території України.

З 1979 року у навчальних планах консерваторської освіти запроваджуються відповідні профільні факультативні курси джазової імпровізації (Ю. Кузнецов, Одеса, 1979 р.) та джазової гармонії та оркестровки (К. Віленський, Київ, 1982р.). За даними А. Шевченко в 1990 році була створена кафедра «Музичного мистецтва естради» в Донецькій державній консерваторії ім. С. Прокоф'єва, згодом з'явилася кафедра «Музичного мистецтва естради та джазу» в Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського та кафедра «Джазу та популярної музики» у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, кафедра «Естрадного співу» в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва (Київ), в Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ), Ніжинському державному університеті ім. М. Гоголя (Чернігівська обл.) тощо [189].

Вагомий вклад у вітчизняну джазову освіту здійснюють і **приватні навчальні заклади** естрадно-джазового напрямку. До таких А. Шевченко відносить Школу-студію сучасних видів вокалу «Драйв» (Київ), «Школу блюзу і джазу» (Київ), Школу естрадного мистецтва «Джем» (Чернівці), Продюсерський центр «Paradis» (Київ), Дитячу школу естетичного мистецтва продюсерського центру «Karpation» (Львів) та багато інших [189].

Сучасна система джазової освіти в Україні являє собою синтез академічних та джазових традицій та сприяє формуванню високопрофесійного фахівця у своїй галузі. Втім дана система не позбавлена недоліків. До них ми відносимо відсутність методичних центрів української школи джазу та недостатню кількість джазових навчальних посібників для забезпечення повноцінного освітнього процесу в спеціалізованих музичних закладах.

У Харкові система джазової освіти бере свій початок від дитячих музичних шкіл. На сьогоднішній день естрадне відділення є у ДМШ № 1 ім. Л. Бетховена, ДМШ № 13 ім. Н. Т. Коляди і в ДШМ № 6, а також факультативно опановуються предмети естрадного співу та імпровізації в інших дитячих музичних школах міста.

З 1988 року в *Харківському музичному училищі* (нині *Харківський музичний фаховий коледж*) ім. Б. М. Лятошинського успішно функціонує відділення музичного мистецтва естради. У 1990 році його завідувачем обрано В. Гортікова, а розпочинали навчальний процес Л. Шпігель (клас труби), С. Давидов (клас фортепіано) та Ю. Медовник (клас ударних інструментів). 1994 року в училищі починає функціонувати секція естрадного вокалу, першим викладачем якої стала Н. Мартинова. До числа викладачів відділу «Музичне мистецтво естради» входять також відомі українські композитори В. Пацера, О. Глотов, та М. Дем'янюк. З 2001 року відділ очолює Л. Іванова – педагог, методист, активний пропагандист естрадного та джазового мистецтва України.

На сьогоднішній день високий рівень професійної підготовки випускників підтверджує статус предметної циклової комісії Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. М. Лятошинського як своєрідного центру підготовки кадрів у сфері естрадної та джазової музики. Естрадний оркестр коледжу під керівництвом О. Глотова виборов звання лауреата всеукраїнського джазового фестивалю в м. Донецьк (2005 р.), а також став переможцем міжнародного джазового фестивалю в м. Белгород (2006 р.). Імпровізаторсько-виконавська діяльність колективу неодноразово була відзначена в телепередачах місцевого телеканалу «Перша столиця». Оркестр є постійним

учасником різноманітних мистецьких заходів Харківської обласної філармонії та звітних концертів Харківського музичного фахового коледжу. В репертуарі оркестру твори різних джазових стилів та напрямків (інформацію взято з офіційного сайту Харківського музичного коледжу)¹².

У 1992 році відкривається відділення «Музичне мистецтво естради» на кафедрі оркестрових духових та естрадних інструментів *Харківського інституту мистецтв* ім. І. П. Котляревського. З 1994 року відділення отримало статус кафедри з назвою «Інструменти естрадного оркестру», яку очолив О. І. Литвинов. Окрім посади завідуючого кафедри, О. І. Литвинов керував біг-бендом Біг-бенду Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Завдяки збереженим сімейним архівам І. Литвинової (доньки О. Литвинова), до нас потрапив рідкісний відеозапис звітного концерту біг-бенду, який проходив у 2002 році на сцені Харківської державної філармонії. Ми провели оглядовий аналіз *джазового аранжування О. І. Литвинова музики до к/ф «Історія кохання»* (соло на фортепіано – О. І. Литвинов, диригент – Н. Біляєва).

В оформленні музичної тканини О. Литвинов орієнтувався на традиційний для джазової музики спосіб імпровізаційного музикування, заснований на варіаційному розвитку.

Мелодія до кінофільму «Історія кохання» в аранжуванні для біг-бенду

О. І. Литвинова. Схема побудови твору.

Вступ	A	a ¹	a ²	a ³
соло фортепіано	тема проводиться в партії фортепіано, в оркестрі спостерігаються елементи підголоскової	варіантне проведення теми. Зміна тонального плану: модуляція співставлення g-	подальший розвиток теми в партії оркестру, віртуозні пасажі в партії фортепіано.	заключне проведення теми (соло саксофону), імпровізаційні

¹² ПЦК «Музичне мистецтво естради». КЗ «Харківський музичний фаховий коледж» ім. Б. М. Лятошинського // URL : <https://hmu.net.ua/index.php/pro-nas/predmetno-tsiklovi-komisiji/2-uncategorised/52-ptsk-muzichne-mistetstvo-estradi>

	поліфонії.	moll→e-moll. Імпровізаційні підголоски в партії труби		вставки в партії фортепіано.
--	------------	--	--	---------------------------------

Виконавський склад композиції відповідає традиційному джазовому біг-бенду: повна група саксофонів, труби, тромбони, ударні. В оркестровці джазового аранжування композитор вдало поєднує виразність тембрів музичних інструментів з урахуванням їх технічних можливостей. Відповідно, щоб передати прозоре і ніжне звучання основної теми, О. Литвинов обирає звучання фортепіано в середніх та високих регістрах, а в кульмінаційному фрагменті (на стику епізодів $a_1 - a_2$) композитор не випадково акцентує пронизливий тембр труби. В коді, підкреслюючи ліричну природу теми, О. І. Литвинов використовує оксамитовий тембр тенор-саксофона. Партія фортепіано у супроводі включає імпровізаційні вставки із застосуванням оспівування, мелізмів, трелей, пасажів, арпеджіо тощо.

З 2007 року на посаду завідувача кафедри обрано доцента В. В. Чурікова. У липні 2008 року рішенням вченої ради ХНУМ ім. І. П. Котляревського кафедра перейменована та отримала назву «Музичне мистецтво естради та джазу». Нині її очолює Заслужений діяч естрадного мистецтва України, кандидат мистецтвознавства, доцент Н. В. Дрожжина. Така зміна в назвах кафедри не є випадковою, а аргументується твердим прагненням виокремлення джазового мистецтва з-поміж естрадного.

На сьогоднішній день на кафедрі працюють висококваліфіковані педагоги, які виховали не одне покоління професійних джазових музикантів: завідувачка кафедри, Заслужений діяч естрадного мистецтва України, кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач естрадно-джазового співу *Н. В. Дрожжина*; професор, Заслужений діяч мистецтв України, викладач класу саксофона та кларнета *В. В. Чуріков*; доцент, кандидат мистецтвознавства, викладач класу фортепіано *С. П. Давидов*; доктор

мистецтвознавства, професор *В. М. Откидач*; Заслужений артист України, доцент, викладач естрадно-джазового співу *А. В. Тимошенко*; Заслужений артист України, старший викладач *А. В. Висовень* та інші¹³.

Саксофоніст *В. В. Чуриков* і піаніст *С. П. Давидов* є одними із перших викладачів кафедри, які створили свої *професійні джазові школи*. В статті *А. Здолбнікова* «Творчі будні кафедри естради та джазу» зазначається, що *В. Чуриков* є лауреатом Республіканського конкурсу камерних ансамблів і виконавців (1987 р.) та автором ряду навчально-методичних посібників: «Основи виконавської техніки при грі на саксофоні», «Раціональне використання аплікатури при грі на саксофоні» (1996 р.), «Методика навчання гри на музичних інструментах в системі підготовки вчителя музики» (1997 р.), а також автором першого в Україні навчально-методичного посібника «Джазова імпровізація на саксофоні» (2011 р.), який рекомендовано Міністерством освіти і науки України для студентів і викладачів вищих навчальних закладів мистецтва III-IV рівнів акредитації [46].

С. Давидов – піаніст, композитор, аранжувальник, учасник престижних джазових фестивалів в Україні та за кордоном, співзасновник і арт-директор міжнародних джазових фестивалів «Kharkiv ZA JAZZ FEST», організатор щомісячних концертів в Харківській обласній філармонії «Джазові вечори з Сергієм Давидовим», член журі престижних міжнародних та всеукраїнських джазових конкурсів¹⁴.

Основною стратегією кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» є підготовка високопрофесійних фахівців та їх повноцінне включення в різні сфери джазової діяльності: імпровізаторсько-виконавську, педагогічну та дослідницьку. А своєрідний трансдисциплінарний підхід, застосований викладачами кафедри, є важливою складовою в процесі формування

¹³ Кафедра музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ ім. І. П. Котляревського // URL: <http://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz> (дата звернення: 13.08.2022).

¹⁴ Більш детально огляд багатовекторної творчої діяльності *С. Давидова* подано в наступному підрозділі 3.2.

нестандартизованої творчої особистості, яка володіє фундаментальними різнобічними знаннями.

Творчі результати активної імпровізаторсько-виконавської діяльності випускників кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» прослідковуються у їх участі в різноманітних джазових колективах, вони здобувають лауреатство в престижних міжнародних фестивалях та конкурсах. Прикладом може слугувати успішна мистецька діяльність відомих не тільки в Україні, але і за кордоном випускників кафедри – джазових музикантів: Д. Александрова, О. Саранчина, В. Шабалтаса, А. Лебеденка, Д. Дудко, М. Захарової, О. Полянського, Є. Чупахіна, Д. Бондарєва та ін. Серед випускників багато хто одночасно з творчою діяльністю провадить педагогічну працю у вищих навчальних закладах України. Так, О. Саранчин, Д. Александров, Є. Селезньов, К. Іоненко викладають на джазовій кафедрі в Київській муніципальній академії музики ім. Р. М. Глієра та представляють харківську джазову школу.

Дослідницька діяльність студентів та випускників кафедри сприяє розповсюдженню наукової думки про джаз, з кожним роком розширюючи коло наукових досліджень. Результати своїх розвідок студенти демонструють на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, а також створюють наукові статті, що розкривають різноманітні аспекти джазової культури.

Важливим аспектом формування високопрофесійного фахівця є практика гри в джазовому ансамблі та в джазовому оркестрі. Біг-бенд ХНУМ ім. І. П. Котляревського був організований першим завідуючим кафедри О. Литвиновим. За останні роки біг-бенд під керівництвом Ю. Ковача став лауреатом міжнародних джазових конкурсів та фестивалів, відбувся як професійний колектив, набув досвіду та сформував свою індивідуальність.

Біг бенд є лауреатом I місця V міжнародного джазового конкурсу «Джалитон» (Ялта, 2010), фестивалю джазової музики «Сосо джаз» (Одеса, 2010), Міжнародного джазового фестивалю «Черкаські джазові дні 2011» (Черкаси, 2011), Міжнародного джазового фестивалю «ORGANUM» (Суми,

2011), Міжнародного джазового фестивалю «International Jazz Day» (Запоріжжя, 2012), I та II Міжнародного фестивалю Біг-бендів (Харків, 2012, 2013).

Однією з форм існування джазового мистецтва в ХНУМ ім. І. П. Котляревського є студентський джаз-клуб (*Kharkov Student Jazz Club*) – незалежне об'єднання випускників та студентів кафедри ХНУМ «Музичне мистецтво естради та джазу». Творчість студентського джаз-клубу, створеного за ініціативи випускника кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ С. Щєбликіна, є продовженням історії харківського джаз-клубу, основоположником якого був І. Баленко в 1970 році.

Головною ідеєю цього проекту стало бажання об'єднати молодих джазових музикантів для спільної творчості і розвитку джазового мистецтва міста. Виступи джаз-клубу проходили не тільки в стінах ХНУМ, але і на інших концертних майданчиках міста. Так, у 2014 році в Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка відбувся грандіозний Звітний концерт студентів та випускників кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу», на якому прозвучали твори в стилях та напрямках свінг, бібоп, хард-боп, ф'южн, н'ю-джаз та ін. Окрім цього, на концерті можна було почути сучасні популярні мелодії в джазових інтерпретаціях¹⁵.

На кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ проводиться велика кількість *творчих проєктів та численних концертних програм*, які сприяють розвитку культурної сфери міста та мають вагоме значення для розповсюдження та популяризації джазового мистецтва: «Мамина пісня. Колискові народів світу», «JAZZ під ялинкою», «Різдвяні JAZZ зустрічі», «Зимовий вечір JAZZ'у», «Пісня, що обпалена війною», «Весняна JAZZ палітра», «JAZZ мозаїка», «Літо з присмаком джазу», «Блюз на тротуарі», «Весняний jam», «Сніговий jazz-boom», «Весняний джаз», «JAZZ зі смаком мандарин», «Зимовий вечір jazz'у» та багато ін. Автором та ідейним

¹⁵ Kharkov Student Jazz Club. Відеозапис. Харків. 2014 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=52UmjSGjwMQ> (дата звернення 17.09.2018).

натхненником представлених творчих проєктів є завідувачка кафедри Н. Дрожжина [41].

У 2019 році на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу» стартував унікальний проєкт «Джаз у темряві», художнім керівником якого також є Н. Дрожжина. У 2018 році було підписано угоду про співпрацю між закладами вищої освіти – Харківським національним університетом мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківським спеціальним навчально-виховним комплексом ім. В. Г. Короленка, метою якого є допомога дітям з вадами зору в їх професійному становленні як музикантів, а також сприяння при вступі до одного з цих навчальних закладів.

Отже, огляд системи джазової освіти в Харкові становить єдність теоретичної та практичної підготовки з установкою на формування високопрофесійного спеціаліста в своїй сфері діяльності.

3.2. Багатовекторність творчої діяльності С. Давидова

У кожній сфері музичного мистецтва його історію створювали талановиті індивідуальності, яскраві особистості, і якщо мова йде про джазове мистецтво Харкова, то одним із *основположників професійного джазу* є **Сергій Петрович Давидов** – видатний представник сучасного українського джазового мистецтва.

С. Давидов – доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних джазових фестивалів та конкурсів, лауреат творчої премії ім. Б. Гмирі (2013) і регіональної премії «Народне визнання» (2013). Талант цього музиканта вирізняється багатовекторністю його творчої діяльності та охоплює різноманітні сфери: піаніст, композитор, аранжувальник, педагог, керівник оркестру, науковець, музично-просвітницький діяч. Перейдемо до характеристики кожної із названих сфер.

С. Давидов – піаніст. Виконавець отримав великий досвід гри в складі джазового ансамблю та оркестру, а також виступав з сольними концертними програмами, де композиторсько-виконавська інтерпретація отримує повну

свободу. О. Бурдун вказує, що концертні виступи піаніста проходили в США, Німеччині, Франції, Польщі, Росії та Україні. С. Давидов виступав з відомими джазовими музикантами, такими як Кріс Далгрен, Френк Лейсі, Джо Форд (США), Джордж Хаслам (Великобританія), Данііл Крамер, Аркадій Шилклопер, Анатолій Герасимов (Росія) та багато інших [21].

Особлива цінність новаторських концепцій музиканта полягає в тому, що його художні інтереси акумулюють в собі не лише досягнення джазового мистецтва, а й тенденції, що лежать в основі традицій європейської музики. Це можна аргументувати тим, що перш ніж захопитися джазом, піаніст отримав якісну професійну академічну освіту.

С. Давидов навчався на фортепіанному відділі в ХССМШ-і (ХДМЛ), а згодом – у Харківському інституті мистецтв (ХНУМ) ім. І. П. Котляревського в класі В. Лозової. Специфіку джазової імпровізації музикант удосконалював в Америці на джазовій кафедрі університету в м. Цинциннаті. Саме цей факт, на нашу думку, вплинув на головну показову рису його стилю – *унікальний синтез академічного та джазового мислення*.

Фортепіанне джазове мистецтво є складним та неоднорідним процесом. Як зазначає С. Давидов у власній науковій статті, в ньому простежується тенденція до накопичення всього художньо-технологічного досвіду музики європейської традиції [35]. Суперечливими в цьому плані є роздуми У. Сарджента, котрий зазначав: «...джазовий музикант не може належним чином виконувати “класику”, а “класичний” – грати джаз <...> Експерименти в галузі синтезу цих двох специфічних видів музики подібні до спроб змішати масло з водою» [138, с. 213].

На нашу думку, з часу першої публікації книги У. Сарджента, уявлення про місце джазу у світовій музичній культурі суттєво змінилося. Сучасний стан композиторської та імповізаційно-виконавської творчості видатних джазових музикантів характеризується змінами у співвідношенні жанрів музики академічної традиції і музики джазової в їх взаємовпливі та взаємопроникненні. Прикладом, що підтверджує окреслену тенденцію, може бути діяльність таких

всесвітньо відомих джазових піаністів, як Білл Еванс, Джордж Ширінг, Дейв Брубек, Кіт Джарретт, Гонзала Рубалькаба, Бред Мелдау, Леонід Чижик, Данііл Крамер, Азіза Мустафа-Заде, Хіромі Уехара. Вони є професіоналами універсального типу, які володіють ґрунтовною академічною підготовкою, демонструючи блискучу техніку та неповторний індивідуальний стиль.

Так, у виконавському академічному доробку С. Давидова присутні найкращі зразки академічної музики: фортепіанні сонати, сюїти, прелюдії та фуґи, а також фортепіанні концерти В. Моцарта (№ 20, 21, 23) та С. Рахманінова (№1, 2, 4). До речі, каденції до фортепіанних концертів піаніст створює сам та презентує їх на професійних концертних майданчиках. Автор дисертаційного дослідження особисто був присутній на концерті Академічного симфонічного оркестру Харківської філармонії, що виконував «Концерт для фортепіано з оркестром» № 23 В. Моцарта, соліст – С. Давидов (2011 рік). У виконанні піаніста необхідно підкреслити неабияке відчуття стилю, володіння звуком та віртуозність, що рельєфно відобразилася в каденції. Вона була побудована на матеріалі головної партії, витримана в стилі В. Моцарта та насичена інтенсивним секвенційним розвитком.

В основі сольних джазових імпровізацій С. Давидова – джазові стандарти, українські народні пісні, авторські теми, а також шедеври композиторів європейської традиції. Так, з 1998 року музикант є постійним учасником міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура», де виступав з рубрикою «С. Рахманінов та джаз». У своїй науковій статті «Музична драматургія як творчий метод у джазовому фортепіанному мистецтві С. Давидова» автор дисертації надає детальний аналіз імпровізаційної композиції С. Давидова, здійснений на основі відеоматеріалу виступу, який відбувся в Харківській філармонії в 2007 році [170]. В ході дослідження встановлено, що унікальність представленої композиції полягає в своєрідному *синтезі джазової лексики з конструктивною і творчо винахідливою кореляцією піаністичних прийомів С. Рахманінова.*

Опрацьовуючи специфіку музичної драматургії у джазі, в статті також пропонується власне визначення поняття «*джазова музична драматургія*» – як процес співставлення та взаємодії системи джазових засобів виразності, що супроводжується енергетичною трансляцією ідейного змісту твору та наскрізним цілеспрямованим розвитком музичного матеріалу, прямим учасником якого може бути слухач.

Представлена імпровізація С. Давидова будується на окресленні та розвитку двох різнопланових образів: ліричного з жанровою основою елегії та більш рухливого, що акумулює в собі елементи джазової лексики. Такий контраст уособлює собою співставлення академічної та джазової традиції.

В кульмінаційних точках на межі «експозиція-розробка» піаніст створює ауру великого напруження за рахунок розгорненої фактури, розширення регістрів, динамічного наростання, а на межі «розробка-реприза», в момент особливої динамічної напруги, імпровізатор вдається до полістилістики симбіотичного типу. С. Давидов використовує квазі-цитату з «Етюд-картини» *c-moll*, *op. 39* С. Рахманінова, що становить драматичну кульмінацію всієї імпровізації за рахунок таких виконавських засобів, як агогіка, розширення регістрового діапазону, масштабна динаміка, різномірне педалізоване повнозвуччя.

Узагальнюючи дослідження зазначеного імпровізаційного опусу С. Давидова, ми дійшли висновку, що дана композиція є своєрідним *музичним речиталем*, створеним за рахунок засобів академічної музики: гармонічної нестійкості, секвентно-мелодичних і динамічних зростань, поліфонізації фактури та принципу сонатності. Вказані засоби виразності дозволяють імпровізатору досягти нетипової для джазу драматургії, що межує між джазовою та академічною традицією.

В рамках ще одного міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», який в 2020 році був присвячений 250-річчю від дня народження Л. Бетховена, С. Давидов виступив із унікальним сольним концертом. Програма складалася із джазових імпровізацій на теми фортепіанних сонат Л. Бетховена

№ 1, 3, 6, 8, 10, 11, 23¹⁶. «Імпровізуючи <...> я не завжди використовую «зручні» гармонічні послідовності, як у джазових стандартах, хоча деякі сегменти бетховенських тем можна джазувати, спираючись на типізовану джазову логіку гармонічного розгортання. Але їхній інтонаційний розвиток, на мій погляд, далеко відходить від того типу джазового мислення, де панує пасажність, оскільки найбільш важливим залишається мотивний тип бетховенської тематичної розробки», – зазначає С. Давидов в інтерв'ю М. Борисенко [18].

Своїм зверненням до досвіду інтонаційно-фактурного формотворення видатних майстрів європейської академічної музики С. Давидов доказує спроможність джазового мислення, його здатність до засвоєння складних художньо-технологічних прийомів композиторського арсеналу для творчовинахідливого його застосування в драматургії імпровізаційного процесу.

С. Давидов – композитор та аранжувальник. В творчому доробку музиканта більш ніж сто власних джазових тем для імпровізацій, які прозвучали як в ансамблевому виконанні, так і в сольних розгорнутих фортепіанних імпровізаціях самого композитора. С. Давидов є автором значної кількості аранжувань для професійних джазових колективів, серед яких «Консенсус» (1987-1996 рр.) та «Тріо С. Давидова» (1989-1993 рр.).

До творчого доробку С. Давидова також входять три студійні альбоми авторської джазової музики¹⁷: «*Ukrainian Jazz Round Dances*» (2006), «*The Mozaique of Eloquence*» (2009), «*Universe of Kuzyl Till*» (2011). В 2008 році С. Давидов разом із кларнетистом С. Низкодубом записали два спільні диски: «*Кларнетні розбірки*» та «*Пори року*». Музиканти виконували повністю імпровізаційну музику із фрагментарним використанням нотного матеріалу.

Досліджуючи композиторський таланти С. Давидова, вважаємо необхідним зупинитися на детальній характеристиці аудіодиску «*Ukrainian Jazz Round*

¹⁶ Давидов С. The evening of improvisations / Вечір імпровізацій. Відеозапис. Kharkiv Assemblies, Харків. 2020 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=T5yEoL_yXC0 (дата звернення 02.12.2020).

¹⁷ Визначення поняття «авторська джазова музика» запропоновано в підпункті 1.3.2.

Dances», що є прикладом джазового осмислення українського фольклору. Яскраве індивідуальне мислення С. Давидова набуло тут своєї унікальної музичної мови, в основі якої поєднання джазової лексики з елементами фольклору України.

В ансамблі, що брав участь в запису диска, грали відомі в Україні та за кордоном музиканти: С. Давидов (фортепіано), О. Рукомойніков (сопрано-, тенор-саксофон), Л. Хайсман (бас-гітара) та Є. Селезньов (барабани).

Джазовий альбом «*Ukrainian Jazz Round Dances*» складається з одинадцяти контрастних композицій, чотири з яких мають назву «Танок» що є підставою твердити про таке явище, як «цикл в циклі». Танки (інакше – хороводи, карагоди), як зазначає А. Іваницький, – «це, в основному, дівочі рухливі ігри, що складаються з різного роду фігур та перестроювань у нешвидкому темпі. Супроводжуються співом і мають здебільшого обрядове призначення, виконуються навесні (веснянки, гаївки, постові) та влітку (на Трійцю, Купайла, у жнива) <...> круговий танок повторюється доти, доки є бажаючі ставати в центрі кола» [53, с. 43-44]. С. Давидов аргументував задану ним програмність композицій внутрішнім відчуттям руху по колу. Також ми звернули увагу, що розташування цих чотирьох п'єс є проявом ще й свого роду інтромузичної програмності, оскільки їх нумерація пов'язана з використанням відповідних метроритмічних показників п'єс: «Танок № 3: Вальс для Ірини» написаний в розмірі 3/4, «Танок № 4: Віз з квадратними колесами» – 4/4, «Танок №5» – 5/4, «Танок №6» – 6/4.

За формою всі композиції альбому витримані в дусі традиційного джазу, де після вступу, колективної експозиції теми слідує почергові імпровізації всіх учасників ансамблю, але при цьому кожна з п'єс має свою унікальність в плані аранжування і жанрово-стильових рішень. С. Давидов тонко використовує різноманітні темброві якості кожного з інструментів для створення оригінального звучання і передачі певного характеру творів. Так, в «Танку №3: Вальс для Ірини» для створення кришталевої прозорості та ніжності С. Давидов обирає тембр сопрано-саксофона, а в «Танку №4: Віз з

квадратними колесами» у вступі для імітації руху возу музикант використовує оксамитовий тембр бас-гітари.

В композиціях альбому С. Давидова спостерігається також жанрова диференціація типів мелодики. Окреслюється грань між речитативною («Махаон», «Зустріч»), кантиленною мелодикою («Танок №3: Вальс для Ірини», «Швидкоплинність», «Розмова») та моторною сферою («Танок №6», «Декольте»).

С. Давидов – інтерпретатор. Поняття «інтерпретація» в джазі вимагає делікатного і диференційованого підходу. В джазовому мистецтві, головною детермінантою якого є імпровізаційність, інтерпретацію необхідно розуміти в більш широкому сенсі – не тільки як трактування композиторських ідей у виконавській творчості, а й як трактування особистих художніх задумів самого імпровізатора.

Д. Амірова зазначає, що джазову інтерпретацію необхідно розглядати як один з унікальних напрямків в музичному мистецтві, який охоплює не лише музичну сферу, а й психологію, інтелектуальний рівень, виховання, виконавський досвід, майстерність, вміння мислити і аналізувати, входити в контакт зі слухачем, використовуючи потрібні засоби музичної виразності для досягнення поставленої мети [5].

В науковій статті «Порівняльна інтерпретація в джазології: авторські версії “Ukrainian Jazz Round Dances”» автора дисертаційного дослідження представлено рідкісне для наукового осягнення, але типове для джазу явище, коли імпровізатор висловлює свою творчу індивідуальність по відношенню до власного твору, інтерпретуючи самого себе [172].

Нами було здійснено порівняльний аналіз інтерпретацій одного з творів альбому «Ukrainian Jazz Round Dances» С. Давидова «Танок №3: Вальс для Ірини» в двох версіях: в студійному записі у виконанні *квартету* (С. Давидов – фортепіано, О. Рукомойніков – сопрано-саксофон, Л. Хайсман – бас-гітара,


Є. Селезньов–барабани) і в *дуети* С. Давидов (фортепіано) та О. Рукомойніков (сопрано-саксофон) в рамках концертного філармонічного виступу¹⁸.

В першому виконанні «Танок № 3: Вальс для Ірини» квартет орієнтується на оформлення музичної тканини в руслі мейнстріму. Мається на увазі загальноприйнятий в джазовому мистецтві спосіб імпровізаційного музикування, заснований на варіаційному розвитку, де після вступу і викладу основної теми слідує почергові імпровізації в партії сопрано-саксофона, фортепіано і баса, далі – репризне проведення теми.

«Танок №3: Вальс для Ірини»

Порівняльний аналіз №1 (квартет, студійний запис)

Вступ	A	A ₁	A ₂	A ₃	Вступ	A
8 т.	40 т.	40 т.	40 т.	40 т.	8 т.	40 т.
	Експозиція теми	Імпровізація сопрано-саксофону	Імпровізація фортепіано	Імпровізація басу		Реприза


 темброве різноманіття солюючих інструментів

Аналізуючи фортепіанну імпровізацію в інтерпретації автора, досліджено дотримання основних архітектонічних параметрів, логіки ладогармонічних зв'язків і орієнтацію на жанрово-стилістичну специфіку джаз-вальсу, закладених в первісному тематичному комплексі.

Імпровізація С. Давидова в даному випадку оформлюється у відповідному фактурному вирішенні, в якому панують одноголосні мелодійні фрази на тлі

¹⁸ Рукомойніков О., Давидов С. «Round Dance №3 (Waltz for Irina). Відеозапис. Концерт «О. Рукомойніков і С. Давидов в колі друзів». Нац. філармонія України, Київ. 2018 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JfxggjJo-TU> (дата звернення 05.05.2019).

розрідженої та прозорої структури акомпанементу, вираженою тільки одиночними акордами і двухголосними співзвуччями.

В форматі дуетного виконання сольна імпровізація С. Давидова являє собою вільно трактовану сонатність, в якій можна розрізнити експозиційний, розробковий і репрізний розділи. Велике значення в даному випадку має контраст з основною темою, як результат внутрішнього контрасту між фактурними планами та відмінності в жанровому забарвленні.

В експозиційному розділі, імпровізатор використовує прийоми імітації та підголосочної поліфонії зі зміщенням метричних акцентів. Розробковий розділ включає в себе багато прийомів сонатної розробки: мотивний розвиток, низку тональних відхилень, віртуозний пасажний і октавно-акордовий виклад музичного тематизму. У репрізному розділі розвиток триває, що призводить до утвердження нової образно-фактурної якості тематизму на вищій кульмінаційній точці драматургічної «спіралі» (в дусі традицій П. Чайковського і С. Рахманінова). Хоча імпровізаційний процес розвивається вільно і різнопланово, загальна логіка є досить цілеспрямовано.

«Танок №3: Вальс для Ірини»

Порівняльний аналіз № 2 (дует, концертне виконання)

Вступ	A	A ₁	A ₂	A
8 т.	41 т.	82 т.	182 т.	41 т.
		Імпровізація сопрано- саксофону	Імпровізація фортепіано	
	Експозиція теми	a₁ – джаз-вальс	Вступ – імітація, підголоскова поліфонія	Репри за
		a₂ – джаз-вальс, віртуозна мелодична канва	Експоз. – джаз-вальс, зміщення метричних акцентів → <i>страйд- піано</i>	

			Розробка – джаз-вальс, віртуозні пасажі, секвенційний розвиток	
			Реприза - елементи осн. теми, принципи романтичного піанізму	
			Кода – джаз-вальс	

вільно трактована сонатність

Отже, в залежності від ансамблевого складу (інструментарію або кількості учасників), комунікативних умов (концертний зал або студійний запис), С. Давидов використовує відповідний спосіб оформлення своїх імпровізацій.

С. Давидов – педагог. Як зазначалося в попередньому розділі, С. Давидов є одним із перших викладачів відділення «Музичне мистецтво естради» Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. М. Лятошинського та кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського. В результаті багаторічної педагогічної діяльності С. Давидов створив власну професійну фортепіанну джазову школу. Серед відомих випускників С. Давидова: О. Саранчин, М. Захарова, О. Полянський, Ю. Чупахін та багато інших.

Окрім індивідуальних занять з фаху, мистецтва акомпанементу в джазі та науково-дослідницької майстерності, С. Давидов проводить лекційні заняття з предметів історія джазового та естрадного мистецтва, гармонія в джазі, проблеми сучасного естрадного та джазового виконавства, сучасні методики розвитку творчих здібностей та концертно-виконавська практика.

С. Давидов – керівник оркестру. В період з 1999-2012 рр. С. Давидов був керівником джазового оркестру Харківського національного університету будівництва та архітектури, в складі якого були викладачі – професори, доценти та інші співробітники вишу (фото колективу див. Приклад 12 Додатку А).

За спогадами С. Давидова, Джаз-оркестр «7+1» брав участь в Міжнародному фестивалі «Молодіжний меридіан», здійснив декілька десятків

сольних концертів на різноманітних творчих майданчиках м. Харкова та області. Колективом записані два компакт-диски, на Харківському обласному телебаченні відзняті відео-сюжети про колектив, які демонструвалися у програмах «Камертон», «Перша столиця» та «Ритми джазу».

Джазовий оркестр «7+1» виступав на відкритті III-го Міжнародного джазового фестивалю «Kharkiv Za Jazz Fest» та на Міжнародному джазовому фестивалі в м. Коктебель. Своєрідна назва колективу «7+1» аргументує кількість музикантів, які грали в складі оркестру. До репертуару колективу входили аранжування джазових стандартів, які створював С. Давидов, враховуючи індивідуальні виконавські навички кожного із учасників.

С. Давидов – науковець. С. Давидов має ряд наукових статей, присвячених наступним темам:

- питання інтерпретації музичного тексту та імпровізації в джазовій музиці [32, 36];
- специфіка фактури в джазовій імпровізації [34];
- специфіка джазового піанізму Т. Монка, Б. Мелдау та А. Тейтума [33, 35, 31].

В 2015 році С. Давидов захистив кандидатську дисертацію на тему «Фактурна організація джазового твору (на прикладі фортепіанного мистецтва)» [30]. Дане дослідження присвячено вивченню фактурної організації музичного мовлення в сольних імпровізаційних творах джазових піаністів. Вперше у вітчизняному музикознавстві це питання розглядається із залученням широкого спектру основних положень академічної теорії музичної фактури. В дисертаційному дослідженні С. Давидовим встановлено, що в професійній фортепіанній джазовій імпровізації фактура є найважливішим координатором організації компонентів музично-виразного комплексу та онтологічною парадигмою розгортання музичного висловлювання.

Наукова діяльність серед видатних виконавців-практиків є явищем досить рідким та унікальним для сучасного джазового мистецтва. Винятком можуть слугувати дослідження таких джазових музикантів, як І. Бриля [19],

Ю. Чугунова [184] та статті Бреда Мелдау [211], свого роду ліричні есе до власних творів і т.д.

С. Давидов – музично-просвітницький діяч. Окрім плідної виконавської, композиторської, педагогічної та наукової діяльності, Давидов є:

- співзасновником та арт-директором міжнародних джазових фестивалів «Kharkiv Za Jazz Fest», які проходили щорічно протягом 2008-2011рр.;

- членом журі всеукраїнських та міжнародних джазових конкурсів, серед яких Всеукраїнський фестиваль-конкурс джазових імпровізаторів та інтерпретаторів джазових творів «Kharkiv Jazz Performance» ;

- організатором щомісячних концертів в Харківській обласній філармонії «Джазові вечори з С. Давидовим».

Джазові фестивалі та конкурси, що проводилися під егідою С. Давидова, є найвищою формою презентації якісного рівня досягнень композиторської та виконавської майстерності джазових музикантів. Як зазначає З. Рось, саме джазовий фестиваль є своєрідним центром, який визначає напрямки розвитку музичного мистецтва, формує нові ідеї та відкриває нові горизонти творчої діяльності [133, с. 93].

Термін «джаз в філармонії», за даними В. Симоненка, бере свій початок ще з 1944 року [142]. Таку назву мала концертна організація, створена імпресаріо Норманом Гранцем (США). Метою цієї організації була пропаганда сучасного джазу та організація гастрольних виступів видатних джазових музикантів. Серія таких концертів була проведена в філармонії Лос-Анджелеса, в яких виступали піаніст і співак Нат Кінг Коул, тромбоніст Дж. Дж. Джонсон, тенор-саксофоніст І. Джекет, гітарист Л. Пол та інші. В. Симоненко вказує, що в подальшому, Н. Гранц щорічно організовував великі гастрольні турне по США, Канаді, Європі, Японії та Австралії [142].

Щомісячні джазові концерти «Джазові вечори з Сергієм Давидовим», які проходять на філармонічній сцені підтверджують професіоналізм джазового мистецтва високого концертного рівня та є унікальним на вітчизняному просторі явищем.

3.3. Роль джазових фестивалів та конкурсів в еволюції харківської джазової культури

Сучасне джазове мистецтво тісно взаємопов'язане з соціокультурними процесами, які відображаються в міжособистісному, міжнаціональному, міжкультурному спілкуванні та обміну інформацією. До таких моделей творчої взаємодії можна віднести сучасний **джазовий фестиваль**, який є одним із способів ведення культурного діалогу.

Комунікативна цінність джазового фестивалю очевидна для всіх учасників творчого процесу – і для музикантів, і для публіки. Поряд з універсальною якістю діалогізму, властивого фестивалювальним акціям, не менш важливою є їх включеність в систему соціальних взаємодій між індивідами, що належать різним національним та культурним спільнотам, включеність в систему взаємодій різних сфер та інститутів культури і, в першу чергу, мистецтва і соціуму. На думку О. Широкової, джазовий фестиваль необхідно розглядати в співвідношенні з поняттям соціокультурної комунікації як явища, в структурі якого виявляються його механізми [191, с. 408]

На території України проводиться велика кількість джазових фестивалів, більшість яких вже стала традиційними. Фестивалі проходять в таких містах, як Київ, Одеса, Львів, Вінниця, Івано-Франківськ, Коктебель, Черкаси та ін.

Харків теж має свою «фестивальну» історію, якій вже більше 30 років. Завдяки опрацюванню матеріалів міської періодики 1990-х років, особистому спілкуванню з учасниками фестивального руху, дослідженню різноманітних інтернет-ресурсів, нам вдалося відтворити основні процеси становлення харківських джазових фестивалів.

21 червня 1990 року, на нашу думку, є вирішальним днем для міста Харкова, оскільки знаменує собою відкриття *Першого міського джазового фестивалю*, в якому брали участь харківські музиканти: Л. Шпігель, Л. Хайсман, В. Чуриков, С. Давидов.

У 1992 році в палаці культури працівників зв'язку в Харкові пройшов *Другий міський джазовий фестиваль*. Фестиваль проводився на дуже високому

рівні – були підготовлені афіші, програмки, в фойє була запропонована виставка творів місцевих сюрреалістів. Як зазначав в місцевій пресі С. Коротков: «500-місцевий зал БК зв'язку обидва вечори був заповнений» [72, с.7]. На нашу думку, це свідчить про вже цілком сформовану слухацьку аудиторію та великий інтерес до джазового мистецтва серед містян.

Перший день фестивалю було присвячено електронному джазу. Відкривав Другий міський джазовий фестиваль ансамбль під керуванням Л. Хайсмана, демонструючи баланс між імпровізаційним джазом та електронною пульсацією року. І. Дубінін відмічає яскраві імпровізації джаз-лідеру колективу Л. Хайсмана (рояль), Л. Шпігеля (труба, флюгельгорн), А. Блінкова (бас), В. Дяченка та О. Сударкіна (ударні) як у власних композиціях («Віддзеркалення світла» Л. Хайсмана і «Пасив» О. Галаніча, гітариста ансамблю), так і в джазових стандартах («Нардіс» М. Девіса) [44].

Другий день фестивалю був присвячений традиційному джазу. У виконанні джазового ансамблю «Консенсус» прозвучали твори: «Черокі» (Р. Ноубла), «Блакитний місяць» (Р. Роджерса), «Вулиця зелених дельфінів» (Н. Вашингтона), «Близько опівночі» (Т. Монка). Як зазначав С. Коротков: «баланс ансамблю був точний, а унісон труби і саксофона в композиції «Чотири брати» (Дж. Джуффа) був яскравим інструментальним кадансом фестивалю» [72, с. 8].

Одним з яскравих ансамблів Другого міського джазового фестивалю став ростовський джазовий квінтет під керівництвом О. Мачнева. Сам лідер, незважаючи на юні роки, вже був лауреатом Всеросійського конкурсу молодих джазових виконавців. Джазовий ансамбль О. Мачнева виступив з імпровізаціями на теми Дж. Колтрейна та авторськими джазовими композиціями. Завершальним на фестивалі був виступ дуету М. Волчукової (вокал) і С. Давидова (рояль), які представили свої вишукані джазові мініатюри. Традиційним з точки зору загальної джазової практики було проведення джем-сейшену за участі всіх учасників фестивалю.

У 1997 році відбувся *Третій міський джазовий фестиваль*, який був організований В. Івановим та за підтримки Обласного відділу культури та Харківського відділення Спілки композиторів України. За інформацією В. Травіна, журі фестивалю очолив народний артист України, професор О. І. Литвинов [163]. Серед учасників Третього міського джазового фестивалю були: Біг-бенд Харківського музичного училища, естрадний симфонічний оркестр Харківського інституту культури і джазовий ансамбль «Кредо».

20 березня 1999 року в культурному центрі «Юність» відбувся *Четвертий фестиваль джазової музики* в м. Харкові. О. Коцарєв вказує, що даний культурний центр відрізнявся своєю увагою до популяризації сучасного альтернативного мистецтва – літератури, музики та живопису [74]. У фестивалі взяли участь колективи з Харкова та Києва: студенти та педагоги музичних училищ і консерваторій. Відкривали фестиваль наймолодші його учасники – учні музичних шкіл.

Після майже десятирічної перерви стартують щорічні *міжнародні джазові фестивалі «Kharkiv Za Jazz Fest»*. Вони стали логічним продовженням довгострокової програми на підтримку джазу, яку здійснює в місті Харківський театральний центр в тісному партнерстві з лейблом «KoKawa-Jazz». В рамках цієї програми щомісяця проводилися і «Джазові вечори з Сергієм Давидовим» в Харківській філармонії, здійснювалася підтримка місцевих джазових колективів. Під егідою «Kharkiv Za Jazz Fest» проводився запис альбомів авторської джазової музики С. Давидова «Ukrainian Jazz Round Dances» (2006), «The Mozaique Of Eloquence" (2009), «Universe Of Kuzyl Til», А. Васильченка «Jazz Gang Stream» (2011) і В. Неселовського і А. Прозорова «Одеса»(2009).

У 2008 році в Харкові пройшов *I міжнародний джазовий фестиваль «Za Jazz Fest»* під гаслом «Let's Jazz it Up». Як вказує Т. Терещенкова, прагнучи підкреслити різноманіття джазового мистецтва, оргкомітет запросив до участі у фестивалі музикантів з різних країн світу: США, Франції, Німеччини, Фінляндії, Росії, Марокко, Литви, Польщі, України, Швейцарії [160].

Особливістю представленого форуму був високий професійний рівень джазових імпровізаторів-виконавців. Хедлайнером міжнародного фестивалю 2008 року став Рон Картер – американський джазовий басист і віолончеліст, відомий своєю блискучою віртуозною технікою гри. До Харкова також з'їхалися музиканти, добре відомі в усьому джазовому світі – М. Соляль (Франція), Х. Меркенс (США), М. Циганов (США), Дж. Бреннан (Швейцарія), Дж. Уолтер (США), О. Герасимов (Росія), О. Кондаков (Росія), П. Болленбек (США), К. Мак Налті (США) (перелік представлено за даними Л. Салімоновича) [136].

Учасниками міжнародного джазового фестивалю були і вітчизняні музиканти, становлення більшості яких відбулося саме в Харкові: С. Давидов, Д. Александров, Д. Дудко, В. Шабалтас, О. Лебеденко, О. Саранчин. Фестиваль мав також освітню місію і був покликаний підтримати місцеву джазову школу. У ХНУМ ім. І. П. Котляревського французький джазовий піаніст М. Соляль провів майстер-клас для студентів і викладачів ВНЗ.

С. Давидов в інтерв'ю для газети «Слобідський край» підкреслив, що проведення даного фестивалю є одним із етапів процесу залучення України в європейську культуру і становлення Харкова як мультикультурного центру країни: «Джаз, як мистецтво без кордонів, швидше, ніж економіка або політика наближає нас до Європи! Сьогодні Харків повертає собі статус важливого центру культури і освіти. Завдання Харківського театрального центру – позиціонувати наше місто як місце перетину різних культур, як центр сучасного мистецтва, невід'ємною частиною якого є джаз. Ми хочемо, щоб з усього світу сюди з'їжджалися люди і створювали культуру тут. Проведення фестивалю на найвищому організаційному і творчому рівні яскраво продемонструє реальну зацікавленість міста в цьому» [136].

II міжнародний джазовий фестиваль «Kharkiv Za Jazz Fest» пройшов в 2009 році під назвою «Jazz: Sisters/Brothers» за підтримки Посольства Федеративної Республіки Німеччини, Посольства США, Посольства Франції та

Французького культурного центру. Офіційними майданчиками фестивалю були: Харківський Державний Академічний Драматичний театр ім. Т. Шевченка, Харківська обласна філармонія та Концертний зал «Україна». В рамках фестивалю виступали кращі джазові колективи Харкова, а також ансамбль «DagaDana» (Польща), Дон Фрідман (США), «Jérémie Ternoy Trio» (Франція) а також квартет Р. Коана (США) в складі: Р. Коан (клавішні), Дж. Бредфілд (саксофон), Л. Коен (контрабас) та К. Уоткінс (ударні). За ініціативи організаторів фестивалю «Kharkiv Za Jazz Fest» було представлено серію майстер-класів від учасників фестивалю.

У 2010 році на *III міжнародному джазовому фестивалі «Kharkiv Za Jazz Fest»* виступали музиканти з України, Росії, США, Австрії, Франції, Польщі, Узбекистану, які зібралися на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка. Н. Спасская зазначає, що організатори фестивалю провели жартівливу акцію «Не стріляйте в піаніста» [153].

На грандіозному майданчику великого залу ХНАТОБ чотири дні виступали найкращі джазові колективи та солісти, серед яких: «Magnifika» (Харків, Україна), «LeLa Brazil project» (Харків – Київ, Україна), «Eternal Hope feat Юрій Койниченко» (Київ – Харків, Україна), «John Scofield Quartet» (США), «Acoustic Quartet» (Харків, Україна), «Leonid Vintskevich Quartet / JP project» (Росія – США), «Chaikovskaya & Free SpokenBand» (Україна – Росія), «Vadim Neselovskyi Trio» (США), А. Прозоров (Австрія), Mina Agossi (Франція), колектив «Груня» (Росія), «Universe of Kuzyl Til feat С. Давидов» (Україна – Росія – Узбекистан), «Gonzalo Rubalcaba Quintet» (США).

Важливо, що кожен рік, незважаючи на відмінності концептуальних підходів до проведення концертів, одним з головних критеріїв фестивального руху був принцип обов'язкової участі молодих перспективних харківських музикантів. Така тенденція, в свою чергу, призвела до того, що *IV міжнародний джазовий фестиваль «Kharkiv Za Jazz Fest»* (2011) відбувся під назвою – «Харківський джаз» [24, с. 7].

На відкритті фестивалю пройшла презентація першого українського громадського кінопроекту «Харківський джаз» – документальний фільм про джазових музикантів Харкова, який зняв місцевий режисер Д. Коновалов. На фестивалі виступили харківські джазові ансамблі: «Maria Group», «Marble boy», «Symbol stream», «Sweet sisters with misters», «Show Boat», «Зефир», квінтет Артем «Jazz Gun» Васильченко & JazzGang Stream, «Suite about Sins», квінтет «Дудко», квартет Сергія Давидова, «Євген Пугачов & New Jazz Project».

З 2012 року в Харкові за підтримки Обласного центру культури і мистецтва проходили *міжнародні фестивалі джазових оркестрів «Big Band Fest»*. Ідея фестивалю пов'язана з тим, що в кінці 2011 року генеральна конференція ЮНЕСКО на своїй 36-й сесії прийняла резолюцію, згідно з якою 30 квітня офіційно проголошено як Міжнародний день джазу, на чолі з обраним резидентом, всесвітньо відомим піаністом і композитором Хербі Хенкоком.

У зв'язку з цією датою, силами ентузіастів Ю. Ковача, К. Шуаєва і О. Огурцова, 30 квітня 2012 року і 2013 року були проведені міжнародні фестивалі джазових оркестрів. За даними В. Сергєєвої, у фестивалі взяли участь біг-бенди Донецька, Белгорода, Харкова, Миколаєва та Дніпра [141]. Харків було представлено двома колективами: біг-бенд ХНУМ ім. І. П. Котляревського та біг-бенд Харківського державного цирку.

Важливе значення в процесі становлення професійної джазової школи, окрім джазових фестивалів, має проведення **джазових конкурсів**. На думку Т. Зінської, такі творчі заходи надають учасникам можливість не тільки проявити своє вміння і талант, а й отримати безліч вражень від спілкування з вітчизняними чи зарубіжними колегами [51].

Починаючи з 2017 року в Харкові проходить щорічний *Всеукраїнський фестиваль-конкурс джазових імпровізаторів та інтерпретаторів джазових творів «Kharkiv Jazz Performance»* за підтримки Департаменту в справах сім'ї, молоді та спорту Харківської міської ради. Організатором конкурсу є творче об'єднання «Ukrainian art event». Учасниками фестивалю-конкурсу є учні та

студенти мистецьких навчальних закладів всіх рівнів акредитації (від учнів музичних шкіл до професійних виконавців-інтерпретаторів)¹⁹.

Метою та основними задачами Всеукраїнського фестивалю-конкурсу джазових імпровізаторів та інтерпретаторів джазових творів «Kharkiv Jazz Performance» фестивалю-конкурсу є:

- 1) популяризація джазу як унікального професійного виду мистецтва;
- 2) залучення молоді до джазової музики;
- 3) удосконалення вмінь джазового імпровізаційного музикування;
- 4) виявлення та підтримка молодих талантів;
- 5) обмін творчим досвідом між професійними джазовими музикантами та підростаючим поколінням.

Одним з головних критеріїв при оцінюванні виступів учасників фестивалю-конкурсу «Kharkiv Jazz Performance» (разом з якістю виконавського професіоналізму і показниками віртуозності) є рівень імпровізаційної майстерності і ступінь її художності. Відомо, що на придбання і вдосконалення професійних навичок джазової імпровізації необхідні роки наполегливої праці. Тому, для оцінки виступів учасників молодшої групи (7-11 років), які ще не освоїли ази імпровізаційного музикування, членами журі обрані критерії оцінювання, що враховують не стільки імпровізаційні навички, скільки якісне, грамотне і художньо-переконливе інтерпретування вже створених раніше джазових творів. Учасники середньої (11-18 років) і старшої вікових категорій (від 19 років і далі: без обмеження віку), проявляють свою творчу індивідуальність ще й в аспекті імпровізаторської майстерності в якості солістів або учасників джазових колективів.

Крім творчих завдань і вікової диференціації, організаторами були визначені наступні номінації конкурсу: «Інструментальний джаз», «Джазовий вокал» і «Мистецтво акомпанементу в джазі». Природно, якісна оцінка

¹⁹ Автором дисертаційного дослідження опублікована стаття «"Kharkiv Jazz Performance" набирає оберти» в українському журналі «Джаз». Представлена стаття відображає основні положення конкурсу та містить інтерв'ю з членами журі С. Давидовим та В. Чуриковим [173].

виконавців могла здійснюватися членами журі відповідного рівня. Не випадково в числі його учасників відомі не тільки в Харкові, але і за кордоном музиканти: С. Давидов, В. Чуріков та Л. Іванова.

Загальну оцінку конкурсу з точки зору реалізації поставлених завдань в *II Всеукраїнському фестивалі-конкурсу «Kharkiv Jazz Performance»* дав голова журі С. П. Давидов в інтерв'ю для нас: «У порівнянні з минулим музичним змаганням, рівень цьогорічного конкурсу виявився вищим як по специфічно джазовим естетичними параметрами, так і в контексті творчої змістовності. Помітно підвищилася ступінь підготовки учасників, що позначилося на якості виступів. Зокрема, в цей раз журі із задоволенням скористалися правом присудження Гран-прі, чого не було в минулому році. Однак, в майбутньому хотілося б успішніше попрацювати над збільшенням кількості учасників і розширенням географії конкурсу» [173, с.64].

В. В. Чуриков, поряд з цим, вказав нам на цінність і перспективу залучення молодого покоління музикантів, що стало основним імпульсом і своєрідною «родзинкою» всього музичного процесу: «Конкурс має велике значення для дітей. Він формує особистість музиканта, його менталітет, створює сприятливі умови для його професійного зростання. Прийде час і ці дітки прийдуть в музичне училище, потім до консерваторії. Це ті кадри, які в майбутньому будуть представляти культуру нашої країни» [173, с. 65].

Отже, роль джазових фестивалів в Харкові велика, адже саме вони мають достатній соціокультурний потенціал для здійснення глобальних міжкультурних зв'язків між учасниками творчого діалогу. У просторі фестивальних акцій формуються найбільш природні умови для взаємодії між представниками різних етнонаціональних спільнот і культур, здійснюється обмін накопиченим творчим досвідом. Джазовий фестивальний рух закономірно стверджується в якості найбільш актуальної форми творчої комунікації.

Ще однією важливою складовою в процесі становлення професійного джазового мистецтва є практика проведення джазових конкурсів. Придбання

виконавської практики і досвіду експромтного музикування на концертних і конкурсних майданчиках дає потужний імпульс для справжнього вдосконалення професійної імпровізаційної майстерності, що, безумовно, сприяє творчому зростанню юних обдарувань. На нашу думку, дана практика є важливою в процесі формування молодого джазового музиканта.

3.4. Творчість харківських професійних джазових колективів та солістів (1980-ті – 2022)

Дослідження творчості харківських професійних джазових колективів та солістів базується на матеріалах інтерв'ю з керівниками представлених нижче колективів, історичних фактах, зафіксованих в «Українській енциклопедії джазу» В. Симоненка, а також завдяки інтернет-ресурсам.

Вивчаючи творчість естрадно-джазових та джазових ансамблів та оркестрів Харкова, вважаємо необхідним внести деякі уточнення в назвах колективів (перелік всіх естрадно-джазових та джазових колективів див. Приклад 3 Додатку Б). Більшість колективів 1920-1940-х років називали себе «джазовими». Однак, ми вважаємо, що музичний матеріал, що виконувався ними навряд чи можна вважати зразком джазового виконання, оскільки гра музикантів того періоду становила собою своєрідний синтез регтаймів, маршів та популярної музики. Тому в представленому дисертаційному дослідженні ми застосовуємо поняття *«джаз-банд»*, *«теа-джаз»*, *«ексцентричний джаз»* відносно цих колективів.

Як показало попереднє дослідження, в 1950-1980-ті роки репертуар харківських музикантів складав в основному естрадні та популярні твори з використанням характерних особливостей європейської традиції, що проявлялося в музичній мові та в повній відсутності сольної імпровізації, а мелодична лінія хоча і була синкопована, однак позбавлена свінгу. Відповідно, пропонуємо використовувати поняття *«естрадно-джазовий»* ансамбль чи оркестр.

Починаючи з 1980-тих років харківський джаз отримав статус професійного, підтвердженням чого слугує впровадження системи професійної джазової освіти, зміна репертуару, ускладнення музичної мови, поступове домінування імпровізаційності, тому відносно кожного з колективів ми будемо застосовувати поняття «джазовий».

Одним із перших професійних джазових колективів Харкова вважається джазовий ансамбль «Консенсус» (1987-1996), створений за ініціативи В. Чурикова. У складі колективу приймали участь: В. Чуриков (саксофон), Л. Шпігель (труба, флюгельгорн), С. Давидов (фортепіано), Л. Хайсман (бас-гітара), Ю. Медовник (ударні). А. Здолбніков зазначає, що джазовий ансамбль «Консенсус» виступав з концертами у Харкові, Києві, Львові, Дніпропетровську, Москві, в містах Франції та Німеччини [46]. У 1991 році ансамбль брав участь у Харківському фестивалі «Дні Моцарта у Харкові», в міжнародних джазових фестивалях в Харкові (1992 р.) та Кривому Розі (1996 р.).

Аналізуючи творчість даного джазового ансамблю, можна простежити радикальні відмінності в порівнянні з попередніми колективами, що свідчить про зростаючий професійний джазовий рівень імпровізаційного виконавства:

- 1) ансамбль мав традиційний джазовий комбо-склад;
- 2) до репертуару колективу було включено джазові твори в стилях мейнстрім, бібоп, хард-боп, постбоп, а також авторські джазові композиції та аранжування українських народних пісень, створені С. Давидовим;
- 3) кожен з джазових стандартів у виконанні ансамблю мав своє індивідуальне аранжування і певний тип композиції (наявність розгорнутих вступів, проведення теми, продумана послідовність в імпровізаціях всіх учасників ансамблю, репризне проведення теми та кода);
- 4) застосування джазової лексики та специфічних прийомів виконання, властивих певному джазовому стилю.

Завдяки особистому спілкуванню з керівником колективу В. Чуриковим, до нас потрапили рідкісні фондові записи джазового ансамблю «Консенсус»,

записані в БЗЗ Києва (1991). Нами здійснено музичний аналіз одного із творів альбому: імпровізації на тему джазового стандарту *Д. Джордана «Jordu»*. Встановлено, імпровізації на тему джазового стандарту витримані в стилі бібоп, на що вказують швидкий темп, мелодичні звороти, що включають в себе великі інтервальні скачки, лінеарність в імпровізаціях, посилення фактору несподіванки, непередбачуваності, порушення регулярності руху, схильність до асиметричних побудов, введення елементів атональності і політональності, велика кількість хроматизмів, дисонансів і кластерів, широке застосування брейків, рифів та офф-біту.

В оформленні музичної тканини музиканти орієнтувалися на загальноприйнятий в джазовому мистецтві спосіб імпровізаційного музикування, заснованого на варіаційному розвитку, де після вступу і викладу основної теми слідує почергові імпровізації кожного із учасників ансамблю, далі – репризне проведення теми.

Випускниками кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського були створені професійні джазові колективи, що володіють творчим потенціалом світового рівня.

До числа таких колективів відноситься джазовий ансамбль «*Cxid-Side*» (1995), що довгий час вважався кращим джазовим колективом в країні. Склад джазового ансамблю змінювався, але на ранніх етапах свого існування в складі колективу були: В. Шабалтас (гітара), Д. Александров (тенор-саксофон), Д. Дудко (бас-гітара) та О. Лебеденко (ударні). Спочатку джазовий ансамбль виступав під назвою «*Special Message*» – ідею такої назви музикантам запропонував їх знайомий німецький джазовий музикант під час гастролів в Німеччині (1996–1997 рр.). В «Українську енциклопедію джазу» В. Симоненка колектив потрапив саме під цією назвою [144].

Словосполучення «*Cxid-Side*» музиканти запозичили з пісні української хіп-хоп-групи «Танок На Майдані Конго», з якими плідно співпрацювали. Ансамбль брав участь у різноманітних джазових фестивалях: «Горизонти

джазу» (Кривий Ріг, 1995 р.), «Jazz Fest» (Суми, 1995 р.), «Вінниця-96», «Осінній блюз» (Нікополь, 1996 р.).

Після переїзду колективу в м. Київ в 2001 році, до ансамблю приєднався джазовий піаніст, випускник ХНУМ імені І. П. Котляревського – О. Саранчин. Згідно даним «Всеукраїнського джазового порталу», у 2004-му році «Схід-Side» мали сумісні виступи разом з відомим польським піаністом Влодеком Павликом, а в 2005 році (в свій 10-річний ювілей) музиканти грали з всесвітньо відомим трубачем Ренді Брекером [157]. В репертуарі колективу звучала авторська джазова музика, витримана в стилі acid-jazz.

Джазовий ансамбль «*Jazz by five*» під керівництвом О. Шведова (1995 р.) вважається одним з відомих і професійних колективів України. Втім, цифра п'ять, яка присутня в назві групи (дослівно перекладається з англійської як «Джаз вп'ятьох»), є не постійною, а скоріше змінною. Так, виступи колективу можна почути і в складі квартету «*Jazz by four*»: О. Шведов (тенор-саксофон), П. Роденко (альт-саксофон), В. Роденко (бас), Г. Олійник (ударні).

В 1997 році був організований джазовий колектив, заснований подружжям Мариною і Борисом Захаровим – «*Marinita Trio*». На Всеукраїнському джазовому порталі зазначається, що творчість даного ансамблю – природне поєднання джазу, академічної музики, року, українського, циганського, азербайджанського та єврейського фольклору [198]. До складу колективу входили музиканти: Марина Захарова (Україна) – вокал, фортепіано; Дмитро Горелик (Ізраїль) – гітара, Орхан Агабеков (Україна) – перкусія.

Колектив «*Marinita Trio*» брав участь у багатьох міжнародних фестивалях в США, Польщі, Ізраїлі та Україні. Серед них: «*Warsaw Summer Jazz Days*» – 2008 р. (Польща), «*City Stages*» – 2005 р. (США), Джазовий фестиваль театру «*Гаватаім*» – 2004 р. (Ізраїль), «*Kharkiv Za Jazz Fest*» – 2008 р. (Харків), «Єдність» – 2004, 2007 рр. (Київ), «*Jazz Bez*» – 2004 р. (Україна-Польща) та інші. Дискографія колективу складає 3 випущених альбоми: «За обрієм» (1999 р.), «У фокусі часу» (2004 р.) та «*Sand & Stone*» (2005 р.).

Наступний джазовий ансамбль «*Magnifika Group*» під керівництвом О. Хорольського (2005 р.) існував в складі: А. Лісняк (вокал), В. Лосєв (клавішні, бас), В. Самосюк (барабани), М. Сидоренко (саксофон), О. Хорольський (гітара, вокал). Музиканти виконували музику в напрямках: джаз, фанк, диско, рок і авторська музика. Колектив брав участь у Всеукраїнських джазових фестивалях в Харкові, Запоріжжі, Львові, Черкасах, Ялті, Білій Церкві.

Джазове тріо С. Давидова (2005 – 2007 р.) у складі: С Давидов (фортепіано), Л. Хайсман (бас), Є. Селезньов (ударні), був учасником численних джазових фестивалів. Разом з саксофоністом О. Рукомойниковим музиканти записали два альбоми авторської джазової музики С. Давидова: «*Ukrainian Jazz Round Dances*» (2006 р.), «*Universe Of Kuzyl Til*» (2011 р.).

Джазовий колектив, заснований в 2006 р. «*S. Mart. Sound*» під керівництвом О. Чепіженко виконував джазові стандарти в сучасній обробці, авторську джазову музику, а також західні хіти 80-х років ХХ століття в джазовій обробці. Відродженням джазового ансамблю «*S. Mart. Sound*» можна вважати колектив «*Macodes Trio*» (2009 р.), в складі якого грали: В. Лосєв (клавішні), О. Чепіженко (труба), Є. Костіц (ударні). Стилістика тріо складалася з поєднання різних напрямків: джазу, фанку, лаунжу, поп-музики та інших музичних течій.

Джазовий ансамбль «*Acoustic Quartet*» (2009 р.) під керівництвом Ю. Чупахіна має на своєму рахунку три студійні альбоми: «*USB-Blues*» (2009 р.), «*Іграшка*» (2010 р.) і «*Anticipation of New*» (2014 р.). Колектив виступав у складі: Ю. Чупахін (фортепіано), Д. Бондарєв (труба), Д. Мороз (гітара, бас, контрабас, хроматична губна гармошка) та С. Балалаєв (ударні).

Випускники кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського піаніст Ю. Чупахін та Б. Бондарєв продовжили навчання за кордоном в престижних джазових закладах освіти. Ю. Чупахін є стипендіатом програми Fullbright, закінчив дворічне навчання у відомому музичному вузі США William Paterson University of New Jersey, а трубач

Д. Бондарєв, лауреат Гран-прі французького конкурсу *Trophee Matmut International* 2014 року, навчається в престижному *Jazz Institute Berlin*. В даний час ансамбль плідно співпрацює з джазовою вокалісткою А. Чайковською, випустивши в 2012 році дебютний альбом співачки «*Oljn Dvir*».

Квартет брав участь в таких джазових фестивалях та конкурсах: Конкурс молодих виконавців «ДоДж» 2007 р. (Донецьк), Міжнародний етно-джазовий фестиваль «Флюгери Львова» 2007 р. (Львів), «*Kharkiv Za Jazz Fest*» 2008 р. (Харків), конкурс молодих виконавців в рамках найбільшого російського open-air фестивалю «Садиба Джаз» 2010 р. (Москва), міжнародний джазовий фестиваль «*Jazz Koktebel*» 2010 р. (Коктебель), «*Alfa Jazz Fest*» 2011 р., 2015 р. (Львів) тощо.

Музиканти захоплено імпровізують і експериментують із джазовими стилями, зберігаючи при цьому мейнстрімове звучання. Пропонуємо результати музичного аналізу джазового твору «*Wanderer*»²⁰ (2016), автором якого є Ю. Чупахін.

Тип джазової композиції побудований з урахуванням наскрізного розвитку і не належить до традиційних джазових форм викладу і розвитку тематизму на варіантній основі. Після розгорнутого вступу, який звучить в партії фортепіано і контрабасу, відбувається виклад основної теми та подальша імпровізація в партії труби, після чого звучить завершальне проведення теми, яка раптово обривається і закінчується. Особливості мелодики, гармонізації, ритміки і звуковидобування витримані в рамках стилю мейнстрім: виразна мелодична лінія, чітка ритміка з яскраво вираженим драйвом, дисонуюча акордика, наявність мікромоделей.

Висока техніка виконання підтверджує професійний рівень музикантів, що виражається у досконалому володінні своїм інструментом і використанні всіх його можливостей. Виконання авторської джазової музики, на нашу думку, є високим показником професіоналізму. Свіжість та унікальність звучання

²⁰ Acoustic Quartet. *Wanderer*. Відеозапис. 2016 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EYgQh1R8LQ8> (дата звернення 04.02.2017).

створює своєрідний неповторний вигляд даного колективу, який вже придбав свою слухацьку аудиторію не тільки в Україні, а й за кордоном.

Джазовий ансамбль «*New Jazz Project*» –це авторський проєкт гітариста та композитора Є. Пугачова, який дебютував в 2010 році. До складу колективу входили професійні харківські музиканти, такі як Д. Мороз (гітара, бас, контрабас), Д. Бондарєв (труба), С. Балалаєв (ударні), В. Лосєв (клавішні). Музикантами записаний джазовий альбом під назвою «*A Perfect Dream*», а також здійснено безліч виступів на різноманітних міжнародних джазових фестивалях. З середини 2011 року проєкт був припинений через переїзд в Польщу лідера Є. Пугачова, який отримав стипендію від Польського Міністерства Культури.

Джазовий ансамбль «*Show Boat*», заснований в 2010 році за ініціативи Є. Абїна, вважають новим поколінням українського джазу, відзначаючи оригінальність і якість виконання. До складу ансамблю входили: Є. Абїн (саксофон), О. Романов (ударні), П. Гайдаєнко (бас, контрабас) та Д. Стрюцькій (гітара). Є. Абїн, О. Романов і Д. Стрюцький починали грати джаз разом, ще будучи студентами музичного училища в Кривому Розі і продовжили свою діяльність в Харкові, формуючи в рамках музичних експериментів авторську програму. Джазовий ансамбль «*Show Boat*» співпрацював з такими музикантами, як С. Давидов, С. Балалаєв, Ю. Чупахін, Д. Мороз, Д. Бондарєв та ін.

Колектив «*Velvet Band*» під керівництвом Р. Стецюка (2010) виконував музику в напрямку Pop-Rock і Salsa Music-Timba. Даний колектив є досить рідкісним не тільки на території Харкова, але і в Україні. Вражає склад ансамблю з 11 учасників, який на перший погляд виглядає як невеликий оркестр: Б. Ендале (вокал), Б. Стецюк (фортепіано), А. Кудінов (вокал), Д. Черниченко (гітара), Р. Стецюк (тенор-саксофон), С. Доленков (перкусія), В. Саган (альт-саксофон), Р. Клочко (труба), О. Мірошник (тромбон), А. Литовченко (ударні), В. Нефедоров (бас). Авторами аранжувань для колективу були Р. Стецюк та О. Мірошник.

У 2011 році за ініціативи Б. Стецюка був створений джазовий ансамбль «*Jazz Road Quartet*», в складі якого грали Р. Стецюк (саксофон), Б. Стецюк (фортепіано), П. Гайдаєнко (бас) та І. Зелінський (ударні). Музиканти виконували джазові твори в напрямках мейнстрім та фанк. Особливе місце в творчості колективу займає авторська джазова музика. Так, Б. Стецюк є автором творів «Our Song», «Song for a Friends», «Midnight in Los-Angeles», «Scream of the Time», «Inspiration» та багато інших.

У 2015 році джазовий колектив «*LosSamos*» було створено двома харківськими музикантами В. Самосюком (ударні) та В. Лосєвим (клавішні). Пізніше до них приєднався Д. Донцов (гітара). Вже в 2016 році вийшов дебютний альбом авторської музики «*Offcourse*», в якому звучали композиції в наступних стилях: фьюжн, поп, рок, джаз, соул, фанк, мейнстрім, афро-кубан, латина, балади, прогресив. Колектив має численні виступи на різноманітних концертних майданчиках України та приймає активну участь в міжнародних та всеукраїнській джазових фестивалях. Так, в 2021 році ансамбль представляв Україну на міжнародному джазовому фестивалі «*Leopolis Jazz*» (Львів).

«*Artur Lenivenko Trio*» – сучасний джазовий проєкт піаніста та композитора А. Ленівенка. До складу ансамблю входять: А. Ленівенко (клавішні), О. Глошкін (гітара), А. Дьяков (барабани). Створюючи власні композиції, музиканти ансамблю використовують основні стильові прийоми напрямку фьюжн в поєднанні з елементами електронного звучання. В 2021 році вийшов дебютний альбом «*Connections*», який отримав багато схвальних відгуків, в тому числі на сцені міжнародного джазового фестивалю «*Koktebel Jazz*».

В процесі дослідження творчості професійних джазових колективів ми виявили характерні **фольклорні тенденції**:

- *аранжування фольклорних зразків у джазовому стилі*;
- *співставлення або цитування фольклорного музичного матеріалу*;

- створення оригінальних композицій на фольклорній основі²¹.

Окрім експериментів в галузі українського фольклору та джазу, в творчості харківських музикантів існують унікальні джазові аранжування сефарських, ромських, азербайджанських народних пісень, які можна спостерігати в творчості М. Захарової.

В творчому доробку О. І. Литвинова, окрім естрадно-джазових аранжувань та власних композицій, є велика кількість *аранжувань українських тем* для естрадно-симфонічного оркестру: «Чотири українські рапсодії для естрадного оркестру», «Три українські п'єси для акордеону та естрадно-симфонічного оркестру», «Концертні п'єси на українські теми для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром», «Українська фантазія для солістів, хору та естрадно-симфонічного оркестру», «Пляскач для хору та естрадно-симфонічного оркестру» та багато інших. Дані аранжування є прикладом *композиційного* типу розгортання музичної тканини, що проявляється через повну фіксацію в партитурі всіх компонентів твору.

Поява суто *джазових аранжувань* українських народних пісень пов'язана з творчістю професійного джазового колективу «Консенсус», створені С. Давидовим. До таких зразків належать аранжування: «Колискова» та «Чоловік-пияка». Вибір народних пісень, що лежали в основі джазових аранжувань, за словами С. Давидова, ґрунтувався не на популярності тієї чи іншої пісні, а на більш доцільній, на думку музикантів, трансформації твору в джазову сферу. Критерієм вибору, в першу чергу, були виразні музично-морфологічні властивості першоджерела, які в концепції джазового аранжування отримали нове звучання.

Продовжуючи традиції джазового ансамблю «Консенсусу», оригінальні аранжування українських народних пісень з'являються і в репертуарі молодих харківських джазових колективів 2000-х років, серед них «Acoustic Quartet»

²¹ Більш детально запропонована тема розглядається в науковій статті автора дисертаційного дослідження «Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в харківському культурному просторі» [171].

(п/к Ю. Чупахіна), «Show Boat» (п/к Є. Абіна) та «Jazz Road Quartet» (п/к Б. Стецюка). В творчому доробку даних ансамблів переважають аранжування популярних зразків українського фольклору, таких інших, як «Подільночка», «Колискова», «Їхав козак містом», «Цвіте терен», «Ой у вишневому садочку».

Проте найбільшим досягненням в цій сфері, на нашу думку, є поява аудіодиску «Кросна», записаного в 2015 році за участі «Acoustic Quartet» та А. Чайковської²². Завдяки особистому спілкуванню з А. Чайковською, можемо стверджувати, що в представленому альбомі переважають джазові аранжування народних пісень Полісся, які ми систематизували за жанровими ознаками:

- веснянки («Бистренькі річеньки», «Веснянка», «Весно Красно», «Збирайтеся дівки-молодиці»);
- колядки («А в Єрусалимі», «На Йордані», «Йшли три бабушки»);
- весільні пісні («Поміж трьома дорогами», «Поставлю я свечу»).

Символічна назва альбому «Кросна» нами аргументується як своєрідний музичний ткацький верстат, з-під якого на розсуд слухача з'являються надзвичайні фольклорні полотна із джазовими візерунками.

Переважання пісень весняного циклу, домінування мажорного ладу, прозорість фактури та неперевершений ніжний вокал солістки створюють унікальне звучання композицій. Використання музикантами тридольних розмірів (6/8, 3/4), перемінних та змішаних розмірів (5/4) надають вокальним композиціям «Кросни» своєрідної танцювальності, наявні синкопи, специфічні ритмо-формули та акцентування в бурдонному басу та в партії барабанів, акордика з надбудовами в партії клавішних вказують на джазову приналежність даних аранжувань.

За формою всі композиції альбому з однієї сторони пов'язані із куплетною формою, що є показовим як для джазового, так і для фольклорного мистецтва. З іншої сторони – за рахунок інструментальних вставок імпровізаційного складу

²² Чайковська А. & Acoustic Quartet. Кросна. Аудіозапис. Souncloud. 2015 // URL: https://soundcloud.com/tchaikovskaya_aq (дата звернення 22.03.2016).

(переважно в середині побудови) створюється органічний наскрізний розвиток композицій.

Ще однією із вагомих ознак українського фольклору є обраний музикантами «Acoustic Quartet'у» тип багатоголосся, який досягався музикантами за рахунок технічних засобів. В композиціях «Бистренькі річеньки», «А в Єрусалимі», «Веснянка» та «Йшли три бабушки» спостерігаємо накладання звукорежисером записаного вокалісткою власного бек-вокалу на музичну тканину. Зазначимо також, що вербальні тексти бек-вокалу, створені безпосередньо самою А. Чайковською, слугують більш повному розкриттю змісту пісень. А підголоскова поліфонія, імітація і терцова втора вокалу у партії труби, віолончелі та окарини сприяють свіжості та унікальності звучання джазового аранжування.

Цікавим прикладом ще одного типу взаємодії фольклору та сучасного музичного мистецтва в практиці харківського джазу є безпосереднє їх *співставлення* на концертній естраді, що спостерігається в експериментальному проєкті ХНУМ ім. І. П. Котляревського: «*Kharkiv Student Jazz Club*» та фольклорного колективу «*Стежка*»²³.

Концепція проєкту полягає у вивченні та відтворенні слобідської традиції народного виконавства, пов'язуючи звучання старовинних народних пісень із гармонійністю комплексу слобожанського народного костюму та відповідним оформленням сцени. Репертуар фольклорного колективу «Стежка» сформовано на основі експедиційних аудіо-записів навчальної лабораторії фольклору ХНУМ, що свідчить про фахову уважність до вибору матеріалу кореневої регіональної традиції.

В результаті творчої співпраці зазначених колективів, Слобідська народна традиція поєдналася з основними принципами розгортання джазової музики. Серед представлених в експериментальному виступі були наступні унікальні

²³ Kharkiv Student Jazz Club & Стежка. Оу Rano Rano. Відеозапис. Харків. 2015 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=DCr_zDyZdks (дата звернення 13.12.2017).

пісенні зразки Слобідської України: «Ой чи дома, дома», «Ой весна, весно», «Ой рано, рано», «Летіла зозуля», «Весняне водіння кози» та інші.

За будовою дані джазові композиції представляють собою експонування народної пісні в її автентичній фольклорно-співочій манері ансамблем «Стежка» та подальший розвиток музичного матеріалу за рахунок приєднання акомпанементу джазового ансамблю комбо-складу з імпровізаціями солістів, в основі яких прослідковуються ритмо-формули та інтонації першоджерела. Завершує побудову повторне звучання теми народної пісні жіночим ансамблем, тим самим утворюючи своєрідну арку.

Унікальністю даного проєкту, на нашу думку, є те, що фольклор зазвучав «по-новому», симультанно зберігаючи засади усної традиції – справжнього живого музикування, що не змінюється протягом століть. Українські пісні в даному випадку обережно трансформовано джазовими музикантами із звичного контексту в не менш комфортну, органічну музичну атмосферу, котра м'яко огортає оригінал.

До речі, схожий приклад співставлення автентичної української манери співу та джазової музики ми знаходимо і в вище вказаному альбомі «Кросна» «Acoustic Quartet'у» та А. Чайковської. Так, в композиції «Збирайтеся дівки-молодиці», музиканти використовують цитату із аудіо-запису київського фольклорного гурту «Отава», чий акапельний багатоголосний спів в поєднанні із джазовим аранжуванням змушує по новому подивитись на художньо-інструментальну палітру засобів виразності.

Джазовий альбом «Ukrainian Jazz Round Dances» С. Давидова є прикладом одного із перших в Україні досвідів найбільш складного типу синтезу – *джазового осмислення українського фольклору*. Риси українського музичного фольклору представлені за рахунок мелодичної насиченості, тонкого відчуття гармонії, яскравої зображальності та фактурно-інтонаційної багатоплановості в неординарному творчому поєднанні в одинадцяти п'єсах циклу. Таким чином підтверджується думка Є. Назайкінського щодо національного стилю як прояву

соціально-культурних та соціально-психологічних факторів, які певною мірою проявляються в композиторській творчості [105].

В плані мелодики, твори альбоми відображають своєрідні авторські відчуття української етнічної музичної мови, які виявляються не тільки в матеріалі початкових тем, але і в імпровізаціях музикантів. Це не лише використання певних інтонацій, а й образного ладу українського фольклору в умовах цілком джазового авангардного мислення.

Так, аналізуючи жанрові витоки головної теми композиції «Танок №3: Вальс для Ірини», можна провести паралель з лірико-побутовими піснями Подніпров'я (за А. Іваницьким) [53]. Це підтверджує розспівна кантиленна мелодика, плавність голосоведення, підголосково-поліфонічна фактура, помірний темп, ритміка – плавного, спокійного типу, явно підкорена мелодичному елементу (рис. 1).



рис.1

С.Давидов, «Танок №3: Вальс для Ірини», частина А
(розшифрування наше)

Проте, подальше специфічне синкопування в акомпанементі, переакцентування, тернарність ритмічних пропорцій, акордика з надбудовами та імпровізаційність вказують на джазову приналежність даного твору до джаз-вальсу. В своїй музиці С. Давидов, окрім використання усього арсеналу специфічних джазових способів організації звукової тканини, цілеспрямовано на високому професійному рівні адаптує національне начало в його особливому емоційно-психологічному складі.

Отже, джаз є своєрідною платформою, на котрій випробовуються численні варіанти поєднання різноманітних музичних систем. Взаємодія української музичної народної творчості та джазового мистецтва сприяла виникненню особливого пласту і синтетичного стильового напрямку. Аналіз творчості професійних харківських джазових колективів та солістів дозволив сформулювати основні принципи розвитку музичного матеріалу та типи взаємодії фольклору та джазового мистецтва.

Висновки до Розділу 3

Сучасне джазове мистецтво Харкова має професійний статус, підтвердженням чого є:

- впровадження спеціальної джазової освіти;
- проведення міських, всеукраїнських та міжнародних джазових фестивалів та конкурсів;
- високопрофесійна діяльність провідних джазових ансамблів та солістів.

Джазова освіта – процес засвоєння знань, вмінь та навичок, формування спеціаліста джазового мистецтва як творчої особистості, яка вбачає необхідність професійного розвитку та самовдосконалення. В системі харківської джазової освіти вбачається налагодженість тріади: музична школа – музичний фаховий коледж – університет мистецтв. Концертне та фестивалльне життя джазових музикантів Харкова безпосередньо пов'язане з кафедрою «Музичне мистецтво естради та джазу» ХНУМ ім. І. П. Котляревського, яка забезпечує високий професійний рівень музикантів.

На сьогоднішній день кафедра випустила декілька поколінь професійних джазових музикантів, які є учасниками різноманітних джазових колективів, що виступають на престижних міжнародних фестивалях та конкурсах. Показником професіоналізму даних колективів є використання складної музичної мови, віртуозне володіння інструментом, майстерність імпровізації та багато інших надбань сучасного джазу. Основною стратегією кафедри ми вважаємо не тільки

підготовку високопрофесійних фахівців, але й їх залучення в різні сфери діяльності: імпровізаторсько-виконавську, педагогічну та дослідницьку.

Дослідивши багатовекторність творчої діяльності одного із викладачів кафедри – С. Давидова – ми встановили, що кожна з його іпостасей знаходиться на високому рівні професійного розвитку: якщо композиторська захоплює поетичною чарівністю і витонченістю деталей, то імпровізаторсько-виконавська дивує винахідливістю та логікою, захоплює блискучою піаністичною майстерністю. Результатом багаторічної педагогічної діяльності є створення власної виконавської школи, а дослідницька робота вражає глибиною наукової думки.

Встановлено, що однією із знакових подій в історії харківського джазового мистецтва стало проведення *джазових фестивалів* – спочатку міських, а потім міжнародних. В рамках щорічних міжнародних фестивалів «Kharkiv Za Jazz Fest» на різноманітних престижних сценічних майданчиках Харкова виступало багато відомих музикантів із різних країн: з Америки, Німеччини, Франції, Росії, Польщі і т. д. Слухачі насолоджувались імпровізаційним мистецтвом таких відомих зарубіжних джазових музикантів, як Р. Картер, М. Соляль, Г. Рубалькаба, Дж. Скофілд, Дж. Леви, Б. Еванс, А. Нуссбаум, П. Боленбек, Х. Меркінс, М. Богданович, В. Неселовський та багато інших. Комунікативна цінність джазових фестивалів очевидна для всіх учасників творчого процесу – музикантів-виконавців та слухачів.

В просторі фестивальних акцій формувалися найбільш природні умови для взаємодії між представниками різних культур, здійснювався обмін духовним та творчим досвідом, створювався принципово новий, народжений в процесі спілкування, художній простір. Проведення таких заходів є важливим етапом процесу залучення України до світової культури та становлення Харкова як одного з мультикультурних центрів країни.

Встановлено велике значення в процесі професіоналізації джазового мистецтва Харкова проведення *Всеукраїнського фестивалю-конкурсу джазових імпровізаторів та інтерпретаторів джазових творів «Kharkiv Jazz*

Performance», основними задачами якого є: пропаганда джазу як унікального професійного виду мистецтва; залучення молоді до джазової музики; популяризація сучасного джазового імпровізаційного музикування; виявлення та підтримка молодих талантів; обмін творчим досвідом між професійними джазовими музикантами та підростаючим поколінням.

Проаналізувавши творчість професійних джазових колективів м. Харкова, можна зробити наступні узагальнення:

- 1) для джазових ансамблів і солістів показовим є принципово імпровізаційний тип викладу музичного матеріалу;
- 2) схильність до асиметричних побудов, введення атональності та політональності, велика кількість хроматизмів, кластерів і дисонансів;
- 3) широке використання брейків, рифів та оф-біту, використання традиційних для джазу особливостей метроритму;
- 4) переважання наскрізного типу розвитку музичного матеріалу, дисонуючої акордики та застосування мікромоделей;
- 5) висока техніка виконання ансамблю, що демонструється за рахунок досконалого володіння своїм інструментом і використанням всіх його можливостей;
- 6) переважання в репертуарі джазових колективів авторської музики, що свідчить про високий показник професіоналізму ансамблю.

На сьогоднішній день в Харкові джаз можна почути всюди: зі сцен філармонії та оперного театру, в стінах вищих навчальних закладів і в джазових клубах. Ведеться активна науково-творча діяльність в області джазології, створюються нові творчі проекти та авторська джазова музика. У місті постійно підтримується рівень творчого потенціалу молодих музикантів, які демонструють свої досягнення на різноманітних джазових конкурсах і фестивалях.

ВИСНОВКИ

Дослідження джазу, як невід’ємної складової світової музичної скарбниці, в наш час цікавить багатьох науковців. Існує чимало робіт вітчизняних та зарубіжних музикознавців, що розглядають питання джазового музикування з різних позицій. Динамічність та антагоністичність джазу вплинули на суттєві розбіжності в термінології, формулюваннях, визначенні хронологічних меж стилів та напрямків джазу.

Виявлено, що місце джазу в музичному мистецтві визначається науковцями неоднозначно. Деякі відносять його до легкої, розважальної музики (Т. Адорно, А. Островський), деякі – до музики естрадної (В. Кузнецов, М. Дружинець, В. Тормахова), деякі науковці визначають його місце як музики «третього пласту» (В. Конен, О. Воропаєва, Л. Данько), а дехто зараховує його до масового мистецтва (Л. Кадцин, Ф. Шак, О. Строкова). Також помітна трансформація в оцінці джазу від «розважальної», «естрадної», «танцювальної» музики до «самостійного», «професійного» типу музики.

Ми вважаємо, що сучасний джаз претендує на окрему ланку в загальній типології музики. В даному дисертаційному дослідженні джаз трактується як *професійний вид музичного мистецтва, що виник в результаті взаємопроникнення різних музично-художніх систем, характеризується імпровізаційністю музичного викладу та використанням специфічної джазової лексики.*

Зазначено, що *критеріями професіоналізму джазового мистецтва є:*

- професійна креативність джазових музикантів;
- результативність професійної діяльності, що характеризується високою якістю виступів музикантів на професійній сцені та участю в міжнародних та регіональних фестивалях та конкурсах;

- професійна кваліфікація джазового музиканта, яка являє собою навчання або стажування в провідних джазових вищих навчальних закладах, підвищення кваліфікації на міжнародних джазових форумах;

- професійна компетентність джазового виконавця;

- власний творчий внесок в історію музичного мистецтва;
- створення умов для реалізації професійної комунікації з метою обміну досвідом та здобутками;
- розвиток джазології, як науки про джаз;
- впровадження поняття «концертний джаз», що свідчить про відмову від розважально-прикладних функцій та орієнтацію на серйозність та поглиблення змісту;
- рафінованість виразних засобів, продуманість форми, високий рівень професійної майстерності виконавців, направленість на підготовленого, інтелектуального слухача.

Встановлено, що передумовою та основою формування джазового мистецтва стали вокальні, інструментальні жанри та форми музикування (сольного, ансамблевого, хорового, оркестрового), що розвивалися на американському континенті на початку ХХ століття. До таких жанрів належать: трудові пісні, спірічуелс, блюз, балада, регтайм та бугі-вугі. Доведено, що стрімкий ріст популярності джазу в США аргументується:

- 1) розповсюдженістю фонографічного звукозапису (що підвищив попит на музикантів, сприяючи появі великої кількості грамплатівок з джазовою музикою);
- 2) прагненням до експериментів, відмовою від старих форм та розповсюдженістю танцювальних майданчиків та дансингів, де грали джазові музиканти, освоюючи специфіку імпровізації.

Зародження джазу в Європі в 1910-х – 1920-х роках мало велике значення для самого джазу, для жанрів побутової музики і професійної композиторської творчості. Під впливом виступів американських джазових музикантів, європейські музиканти починають використовувати окремі елементи джазової лексики: сольну та колективну імпровізацію, ускладнений ритм, розширюється інструментарій оркестрів (банджо, саксофон, ударні), використовуються окремі прийоми джазового аранжування в інструментальних та вокальних творах.

Аналізуючи процес становлення джазового мистецтва Великої Британії, Франції, Чехословаччини, Німеччини, Швеції, Данії, Нідерландів та Італії, ми дійшли висновку, що в кожній країні джазова історія є самотньою, має власний досвід. Однак центрами джазу в Європі залишалися Париж та Лондон. В 1930-тих роках під впливом свінгового стилю американських біг-бендів (в тому числі завдяки гастролям Л. Армстронга та Д. Еллінгтона) сформувалася *європейська школа джазового виконавства*. Джаз став універсальною мовою різних континентів, об'єднуючою силою для прихильників джазу в усьому світі, незалежно від релігійних вподобань, раси чи національності.

Становлення джазового мистецтва в Україні теж має свою особливу історію та позначено процесами адаптації американської джазової традиції у вітчизняній музичній культурі. Зі статусу ресторанно-розважального мистецтва, джаз еволюціонував до професійного роду мистецтва, таким чином повторюючи шлях США, але в більш стислі терміни та долаючи ідеологічні перепони.

Досліджуючи історію українського джазового мистецтва, виявлено негативні та позитивні чинники його розвитку. До *негативних* ми відносимо:

- у «передджазовий період» відношення до джазу як до одного із танцювально-пісенних різновидів, що спричинило його побутування в основному на танцювальних майданчиках;
- сприйняття джазу на початкових етапах було соціально суперечливим;
- концертна практика побутування джазових оркестрів в умовах естрадних програм та театральних постановок, що певним чином гальмувало справжнє джазове зростання колективів;
- у 1950-ті роки джаз вилучено із музичного обігу країни через політичні переконання (аналогічні тенденції спостерігаємо в Німеччині та Італії);
- недостатнє фінансування сучасної джазової культури;
- завершення роботи джазових клубів;
- недостатня кількість джазових навчальних посібників для забезпечення повноцінного освітнього процесу в спеціалізованих музичних закладах;

- відсутність методичних центрів української школи джазу.

Позитивними чинниками в процесі розвитку вітчизняного джазу можна вважати:

- відміну заборони джазу в 1960-тих роках сприяла активній гастрольній діяльності відомих американських джазових музикантів та сумісних джем-сейшенів із вітчизняними музикантами, що значно активізувало фахове зростання джазу в Україні;
- у 1970-ті – 1980-ті роки джаз отримав статус автономного різновиду музичної культури, який відходить від жанрів і форм естрадно-розважальної музики;
- проведення обласних та міжнародних фестивалів за участю всесвітньо-відомих джазменів, проведення джем-сейшенів та майстер-класів;
- активний розвиток вітчизняної джазології: публікації наукових статей, дисертацій, посібників, монографій, проведення наукових конференцій та майстер-класів;
- впровадження системи професійної джазової освіти в середніх і вищих навчальних закладах;
- вітчизняний джаз завойовує позиції на телебаченні та радіо.

Найбільшим досягненням сучасного українського джазового мистецтва вважаємо появу *авторської джазової музики*, яку трактуємо як *жанр інструментальної (вокальної) джазової музики, основою якого є колективна чи індивідуальна імпровізація на власну створену тему із застосуванням специфічних джазових засобів виразності*.

Дослідивши регіональну специфіку поширення джазового мистецтва в Україні, на прикладі м. Черкаси, виявлено умови, за яких подібні невеликі регіони можна віднести до локальних центрів джазової культури України. Насамперед, це самовідданість музикантів-ентузіастів, які готували свідомість пересічного слухача до нової музики та робили вагомий внесок в розвиток регіонального джазу, наявність в місті яскравого лідера, чия харизма сприяє впровадженню джазового способу музикування.

Велику роль в процесі популяризації та пропаганди джазового мистецтва відіграє розгалужена система джазових фестивалей та конкурсів, які щорічно проходять в місті. Завдяки високій концентрації запрошених висококваліфікаційних джазових музикантів, проведенні майстер-класів та культурно-мистецьких акцій, подібний невеликий регіон можна вважати однією із значних складових поширення джазового мистецтва в Україні.

Дослідивши процес становлення та розвитку джазового мистецтва Харкова, нами виокремлено *три основні етапи*:

- 1) генеза, або зародження (1920 – 1940-і роки),
- 2) творчість колективів на шляху до професіоналізму (1950 – 1980-ті роки);
- 3) формування і кристалізація професійних засад харківського джазу (з 1980-ті – 2022).

Критеріями такого поділу була трансформація джазової естетики та музично-жанорової стилістики в кожному з етапів, оскільки джаз пройшов шлях розвитку від явища масової культури до елітарного мистецтва, за рахунок чого змінювався склад ансамблів, репертуар, зроста художня техніка виконання, ускладнилась музична мова.

Точкою відліку в розвитку джазового мистецтва в Харкові можна вважати 1920-ті роки, це період коли місто було столицею України (1919 – 1934). Саме столичний статус зумовив активізацію художнього життя в Харкові, який був одним із найбільших промислових, наукових, освітніх та культурних центрів не тільки на території України, але й колишнього СРСР.

Показово, що ранній період формування харківського джазу характеризується рядом першовідкриттів:

- прообраз першого в світі симфоджазу (Й. Шиллінгер);
- перший джазовий ансамбль в Україні під керівництвом Ю. Мейтуса;
- перший концерт джазової музики в Україні;
- прем'єра першого в Україні джаз-ревю (за участі театру «Березіль»);
- перший в Україні теа-джаз (Б. Ренський).

На нашу думку, це пов'язано з концентрацією культурної та інтелектуальної еліти в Харкові в 20-30-ті роки ХХ століття, що спричинило прорив в багатьох сферах діяльності міста.

Досліджуючи *тене́зу, або зародження харківського джазу*, було виявлено три основні періоди його становлення:

- перший представлений ранніми ексцентричними ансамблями (до таких належить джаз-банд під керівництвом Ю. Мейтуса);
- другий період характеризується створенням театралізованих естрадних вистав (теа-джаз під керівництвом Б. Ренського);
- третій період пов'язаний із діяльністю самодіяльних джаз-клубів, джаз-оркестрів та ансамблів при заводах, інститутах, кінотеатрах, а також в багатьох навчальних закладах міста.

Досліджуючи періодичні видання Харкова кінця 20-х років ХХ століття, ми зафіксували своєрідну *літературну полеміку* між авторами статей, в яких обговорювалося ставлення до нової музики. З однієї сторони, автори засуджують появу легкої музики (до якої в ті часи відносили джаз), вбачаючи в ній загрозові для мистецького життя наслідки, а з іншої сторони, в статтях професійних композиторів Харкова вказується на важливість існування легкої музики. Така полеміка пов'язана з тим фактом, що в період 1920-1930-х років значний відсоток музичної літератури легкого жанру була або плагіатом, або музикою досить низького художнього рівня.

Наступний етап розвитку харківського джазового музикування – творчість колективів *на шляху до професіоналізму* (1950-ті – 1980-ті роки) характеризується відношенням до джазу вже як до серйозного виду музичного мистецтва:

- осягнення техніки імпровізації та вдосконалення професійного рівня самодіяльних музикантів;
- опанування джазовою стилістикою;
- переорієнтація естрадно-джазових ансамблів в джазові ансамблі, естрадно-джазові оркестри в біг-бенди.

Досліджено післявоєнний період харківського джазу, що характеризується справжнім «бумом» студентських естрадно-симфонічних оркестрів.

Якщо на ранньому етапі музиканти лише копіювали джазове звучання та специфічні виконавські прийоми, то в 1950-х – 1960-х роках слід відзначити розвиток композиторської творчості такого типу, в якому переважала академічна традиція з використанням елементів джазової лексики. У цей період не завжди можна поставити чітку роздільну лінію між двома сферами – музикою «академічною» і музикою «джазовою». Прикладом цього є композиторська творчість *Олександра Литвинова*, яка характеризується специфічною трьохвекторністю: орієнтація на естрадну музику з використанням джазової лексики та з опорою на академічні традиції у виборі типу композиції.

Окрім великих естрадно-симфонічних оркестрів існував цілий ряд невеликих ансамблів, що грали переважно в ресторанах. Подібні колективи демонструють «навколודжазове явище», характерними ознаками якого є не професіоналізм, а популяризація джазу. Дані ансамблі не мають стійких стилістичних рис, однак вони дали потужний поштовх до професіоналізму харківського джазу. Пізніше склалися нові стилі джазу, де все більше виявлялося прагнення до індивідуалізації та до пошуків нових елементів музичної мови

Останній етап розвитку джазового мистецтва Харкова – *формування і кристалізація професійних засад* джазу (з 1980-ті – 2022) характеризується впровадженням *системи спеціальної освіти* в навчальних закладах, що демонструє налагодженість тріади: музична школа – музичний фаховий коледж – університет мистецтв. Встановлено, що сучасна система професійної джазової освіти являє собою єдність теоретичної та практичної підготовки з установкою на формування високопрофесійного спеціаліста в своїй сфері діяльності.

Фестивальний рух Харкова, який бере свій початок з 1990 року, є важливим етапом процесу залучення України в європейську культуру і

вирішальним в становленні Харкова як мультикультурного джазового центру країни. Починаючи з міських, а згодом і міжнародних («Kharkiv Za Jazz Fest»), джазові фестивалі з кожним разом збільшували свою географію.

Так, до Харкова з'їжджалися музиканти з різних країн світу: США, Франція, Німеччина, Росія, Литва, Польща, Швеція, Марокко, Литва, Швейцарія, Австрія, Узбекистан. Кожен з фестивалів мав певну концепцію і назву. Втім, не зважаючи на відмінності концептуальних підходів до проведення концертів, пріоритетною завжди була участь харківських молодих джазових колективів на подібних фестивальних форумах.

Встановлено, що фестивально-конкурсний рух Харкова здатний залучити до процесу творчого спілкування велику кількість учасників і глядачів з метою осмислення і включення в єдиний культурний процес. Крім того, подібні мистецькі акції є способом утвердження в сучасному суспільстві моральних та професійних ідеалів, що може послужити талановитій молоді платформою для подальших звершень.

Проаналізувавши творчість джазових харківських колективів, підкреслено професійний статус сучасного джазу Харкова, про що свідчать наступні факти:

- наполегливе проникнення джазових традицій в сфері інструментальних складів (від естрадно-симфонічного оркестру до традиційних джазових комбо-складів);
- поступове домінування імпровізаційності, як головної складової джазової музики. Якщо в 1950-х – 1960-х роках в партитурах творів для естрадно-симфонічних оркестрів О. Литвинова імпровізаційність носить фрагментарний характер, то в 1980-х – 2000-х роках імпровізація стає основним критерієм джазової композиції;
- ускладнення музичної мови проявляється в зверненні до політональності, атональності, використання ладів народної музики, хроматизмів, дисонансів, поліритмії, поліметрії, свінгу, порушення регулярності руху, схильність до асиметричних побудов і т.д;

- зріс професіоналізм і техніка виконання музикантів. Підтвердженням цього є навчання харківських джазових музикантів у вищих музичних закладах України і за кордоном, лауреатство на міжнародних джазових конкурсах і фестивалях;

- вершиною сучасного рівня харківського джазу є підтвердження статусу авторської джазової музики.

Історичний та компаративний методи, жанрово-стильовий аналіз, комплексний і системний підходи виявилися плідними для визначення загальних тенденцій взаємодії українського фольклору та джазу в творчості харківських професійних джазових колективів та солістів: аранжування народних пісень, співставлення або цитування фольклорного музичного матеріалу в джазових композиціях та створення оригінальних творів на фольклорній основі.

В результаті таких взаємозв'язків сформувалася унікальна образно-інтонаційна сфера *слобідського джазу фольклоризованого типу*, що поєднує в своїй основі національні елементи із сучасними виражальними засобами.

Звертаючись до фольклору, джазові музиканти створюють своєрідну музичну мову, в якій акумулюються різні стильові елементи. Якщо джаз в період свого формування в США увібрав від музичного фольклору афроамериканців особливості ритміки, специфічне звуковидобування, то від українського фольклору в наш час – широку наспівну мелодію та оригінальний принцип організації багатоголосся народного співу.

Місце Харкова в 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.

Сьогоднішній Харків за концентрацією джазових музикантів, за досягненнями досвідчених майстрів джазу і за творчим потенціалом молодих її послідовників є одним із лідерів джазового мистецтва України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абуев С. М. Фольклорные основы в генезисе джаза // Вестник МГУКИ, 2012. 1 (45) январь-февраль. С. 251-254.
2. Адорно Т. В. Легкая музыка // Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 27-41.
3. «Алло, на хвилі 477!». Концерт Ентоні Колмана. URL : <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/allo-na-hvyli-477-kontsert-entoni-kolmana/> (дата звернення: 04.08.2021).
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник в 3-х частях. М. : Музыка, 1988. 415 с.
5. Амирова Д. Интерпретация в джазе // Konservatoriya URL : <https://konservatoriya.az/?p=1105/> (дата звернення: 17.12.2019).
6. Антонова Н. Ф. Харьков – город высокой музыкальной культуры // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 30-31.
7. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1983. 136 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
9. Балин А. П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда (1890-1960-е годы): автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов на Дону, 2008. 27 с.
10. Барбан Е. Анализ и оценка джазового опуса (к разработке методологии) / Современный джаз в музыкальной культуре / Сост. Е. Барбан. СПб. : Композитор, 2013. 180 с., нот.
11. Барбан Е. Джазовый словарь. СПб. : Композитор, 2014. 368 с.
12. Бас Л. Юлій Мейтус. Київ : Муз. Україна, 1973. 60 с.

13. Баташев А. Н. Советский джаз: ист. Очерк. М. : Музыка, 1972. 175 с.
14. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 2014. Вип. 33. С.339-346.
15. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національної академії драматичного театру ім. М. Заньковецької): дис. ... канд. мистецтв: 17.00.03. / Л. : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2018. 236 с.
16. Біляєва Н. В. Олександр Літвінов – засновник професійної естрадно-джазової освіти в Харкові (віхи життєвого й творчого шляху) // Аспекти історичного музикознавства, 2019. вип. 18. С. 171-190.
17. Бойко А. М. Розвиток стилю classical crossover в естрадно-вокальному мистецтві // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. №1, 2016. С. 18-21.
18. Борисенко М. Теми Л. Бетховена у дзеркалі джазових імпровацій // Харківське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки. URL [:http://muzunion.edu.kh.ua/mizhnarodnij_muzichnij_festivalj_harkivsji_asamblei/](http://muzunion.edu.kh.ua/mizhnarodnij_muzichnij_festivalj_harkivsji_asamblei/) (дата звернення 18.11.2020).
19. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Учебное пособие. М. : Сов. композитор, 1987. 104 с.
20. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. / Харк. держ. універ. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 19 с.
21. Бурдун О. Джаз с Сергеем Давыдовым // Dominanta: часопис ХНУМ ім. І. П. Котляревського., 2013. №5 (24). С. 7-8.
22. Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. 3-е изд. СПб. : Издательство «Лань», «Издание Планета Музыки», 2011. 608 с.

23. Вечір Ексцентричного танку й музики // Нове мистецтво, 1925. 22-29 грудня. С.6.
24. Вишня О. Ексцентрики: фейлетон // Нове мистецтво, 1926. № 1. С.3
25. Войченко О. М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII-XXI століття // Культура України, 2013. вип. 40. С.120.
26. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
27. Гарієнчик Г. Джаз потрібен Україні, як тарілка вівсянки зранку при виразці // Gazeta.ua.2011. URL : <http://gazeta.ua/ru/articles/events-journal/372229> (дата звернення 06.07.2017).
28. Горват І. Основи джазової інтерпретації К. : Муз. Україна, 1980. 120 с.
29. Грищук Ю. В. Поняття «професійна освіта та навчання» у вітчизняному науковому просторі // Освітологічний дискурс, 2014. № 4(8). С. 112-120.
30. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.
31. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тейтума как претворение традиций романтической виртуозности // Исторические, философский, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов, 2013. № 10. Ч. II. С. 57-63.
32. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке // Київ. музикознавство: зб. ст. / [упоряд. В. Г. Москаленко]. К., 2001. Вип. 7. С. 180-191.
33. Давыдов С. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39. С. 323-338.

34. Давыдов С. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации // Южно-Рос. муз. альманах: науч. Журн. Ростов н/Д., 2014. № 3 (16). С. 69-77.
35. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мельдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2014. Вип. 40. С. 417-437.
36. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 301-308.
37. Данько Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.09. / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Ретербург, 2013. 22 с.
38. Деркач А. А., Селезнева Е. В. Акмеологическая культура личности: содержание, закономерности, механизмы развития. М. : МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2006. 496 с.
39. Джас-банд // Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів і губвиконкому Харківщини. 1925. 1 вересня. С. 4.
40. Дмитриев Ю. А. Искусство цирка. М. : Знание, 1964. 80 с.
41. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. / Харків. держ. універ. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
42. Дружинець М. І. Музичне естрадне мистецтво: жанрово-стильова специфіка та еволюція. Web of Scholar. Warszawa, 2018. 8(26). Vol 2. P. 24-29.
43. Дубинец И. Перерос музыку как таковую // Израиль XXI. Музыкальный журнал. URL : <http://www.21israel-music.com/Schillinger.htm>
44. Дубинин И. ...И хрипло пел саксофон // Событие, 1999. 23 дек. С. 6-7.

45. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: дис. ...кандидат мистецтв. : 17.00.03. / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 208 с.
46. Здолбников А. Творческие будни кафедры эстрады и джаза // Dominanta: часопис ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2013. №5 (24). С. 1-2.
47. Ємець О. Закоханий в театр (до 100-річчя від дня народження Юлія Мейтуса). Музика, 2003. № 4. С. 28-29.
48. Ерохин В. Уинтроп Сарджент и его книга о джазе. Вступительная статья / Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М. : Музыка, 1987. С. 3-21.
49. Ермилова Л. П., Лавриненко Н. Р., Лидов М. А., Сахнова И. В., Устинов Л. Ю. Сущность и специфика профессиональной подготовки специалистов музыкального искусства эстрады в контексте эстрадно-джазового образования // МНИЖ, 2017. № 6-1 (60). С. 120-124.
50. Закус І., Постой Г. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики // Young Scientific, 2017. №11(51). С. 565-568.
51. Зінська Т. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36041/1/T_Zinska_Pro%20konkurs.pdf (дата звернення: 13.12.2021).
52. Зуєв С. П. Культурний ландшафт Харкова радянської доби // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 31-32.
53. Іваницький, А. І. Український музичний фольклор: Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
54. Історія академії. Харківська державна академія культури. Офіційний сайт. URL : <https://ic.ac.kharkov.ua/about/history.html> (дата звернення 06.08.2021).

55. Ігнат'єва Я. Фестивально-конкурсний рух в еволюції зарубіжного та українського музичного мистецтва //Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 20. том 1, 2018. С. 142-146.
56. Иванова Е. М. Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2012. №3. С. 166-170.
57. Иванова И. Музыкальные вести с соседнего континента // Рос. муз. газ. 2000. № 3. С. 2.
58. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) / Учебное пособие. Екандеринбург, 2006. 424 с.
59. Кізлова О. Музика для вузького кола обмежених людей // Музика, 2011. № 3. С. 60-64.
60. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону : Феникс, 2011. 491 с.
61. Классика двух эпох объединилась онлайн // Харьковские известия. URL : <https://izvestia.kharkov.ua/culture/klassika-dvuh-jepoh-obedinilas-onlajn-gazeta-kharkovskie-izvestija/> (дата звернення: 04.05.2021).
62. Ковальська М. Второй Международный фестиваль биг-бэндов «Big Band Fest» в Харькове // Парк Горького. Газета молодежных организаций URL : <https://www.park.in.ua/novosti-kharkovskoy-molodezhi/vtoroy-mezhdunarodnyiy-dzhazoviy-festival-big-bendov-big-band-fast-sostoyalsya-v-harkove.html> (дата звернення: 04.11.2019).
63. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20-30-х рр. XX століття в Україні // Актуальні питання гуманітарних наук, 2015. Вип. 14. С. 87-93.
64. Козицький П. Про «самогон – грамофон» // Нове мистецтво, 1928. № 6. С. 6-7.
65. Колесникова Т. «Консенсус» грає джаз // Веч. Харків. 1990. 7 лист. С 14-15.
66. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза: популярно-исторический очерк: пер. с англ.: предисл. и общ. ред. А. Медведева. М. : Радуга, 1984. 389 с.

67. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. М. : Музыка, 1965. 522 с.
68. Конен В. Рождение джаза. М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.
69. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М. : Музыка, 1994. 160 с.
70. Кононова Е. В. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX-начала XX столетий: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского, Киев, 1984. 21 с.
71. Корнев П. К. К юбилею джаза // Известия ЗГПУ им. А. И. Герцена, № 96, 2009. URL : https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/96/kornev_96_339_345.pdf (дата звернення: 11.07.2019).
72. Коротков С. А. Это сладкое слово джаз // Панорама, 1992. №29. С. 7-8.
73. Корчагина Н. В. Акмеологический аспект профессионализма музыканта-исполнителя // Вестник СПбГУ. Сер.12, 2010. Вып. 3. С. 116-123.
74. Коцарев О. «Буржуїнська» музика на берегах Лопані // Панорама, 1999. №15. С.12.
75. Кравченко В. Харьков / Харків: столица Пограничья. Вильнюс : ЕГУ, 2010. 358 с.
76. Крижанівський Б. Про легкий жанр у музиці // Нове мистецтво, 1928. № 8. С. 4-5.
77. Куделко С. Историчний нарис: від козачого поселення – до великого промислового, культурного і наукового центру / Офіційний сайт Харківської міської ради, міського голови, виконавчого комітету URL : <https://www.city.kharkov.ua/uk/o-xarkove/istoriya/istoricheskij-ocherk.html> (дата звернення: 04.08.2021).
78. Кузик В. В. Масова пісня // Історія української музики. Т.4. К. : Наук. думка, 1992. С. 155-175.

79. Кузик В. В. Музыка естрадна // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=70393 (дата звернення: 07.08.2021).
80. Кузнецов В. Г. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. М. : Музыка, 2000. 246 с.
81. Лігус В.О., Лігус О. М. Шляхи розвитку вітчизняної джазології // Молодий вчений. 2013. №1(53). С. 660-663.
82. Лі Шуай Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва // Культура України. Вип. 59, 2018. С. 132-145.
83. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище: монографія. Х. : ХДАК, 2019. 183 с.
84. Лыжник И. А. Харьковский период в становлении творческой индивидуальности И. О. Дунаевского // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 27-29.
85. Ляшенко І. Джаз // Українська радянська енциклопедія. Т 4-й. К., 1961. С. 131.
86. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М. : Музыка, 1986. 528 с.
87. Малишев Ю. Про музику «легку» і «серйозну». К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 34 с.
88. Манилов В., Молотков В. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. К. : Муз. Укр., 1984. 127 с.
89. Манулиника О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
90. Марков Е. Джаз в творчестве Исаака Дунаевского. Учебное пособие. К. : Киевский институт музыки им. Р. М. Глиера, 2009. 269 с.
91. Маркова А. К. Психология профессионализма. М. : Знание, 1996. 308 с.

92. Мартинова Н. І. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Льв. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2018. 196 с.
93. Мархасев В. ХХ век в легком жанре: очерки и заметки. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 504с.
94. Маслов Є. Немає джазу без джазу // Вечірній Харків, 1990. 20 січня. С. 16.
95. Маслова Т. С. Профессионализм и профессиональная культура в современных и социологических исследованиях // Гуманитарий Юга России. Том 22 №6, 2016. С. 262-268.
96. Матяшук, В. Український національний характер: особливості та шляхи подальшого формування // Молодь і ринок №7 (78): щомісячний науково-педагогічний журнал, 2011. С. 126-131.
97. Мащенко І. Хроніка Українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. К. : Україна, 2005. 380 с.
98. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. О понятии редуцированной и развернутой формы. Композиция и драматургия // С. Скребков. Статьи и воспоминания. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 176-212.
99. Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса. Музика, 1972. №2. С. 14-19.
100. Мейтус Ю. Ще про музику легкого жанру // Нове мистецтво, 1928. №2. С. 5.
101. Мінкін Л. Мистецтво радянського джазу. Музика, 1979. №5. С. 25-26.
102. Молчанова Т. Грані таланту: До 95-річчя від дня народження Юлія Мейтуса // Дзвін, 1998. № 2. С. 114-115.
103. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03. / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 20 с.

104. Мысовский В., Фейертаг В. Джаз. Краткий очерк. Ленинград : Музгиз, 1960. 49 с.
105. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
106. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... доктора мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 516 с.
107. Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46.
108. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. Журнал общества теории музыки. Вып. 2015/2 (10). С 1-7.
109. Овсянников М. Краткий словарь по эстетике. М. : Просвещение, 1983. 223 с.
110. Овсянников В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. К. : НАКККіМ, 2020. 160 с.
111. Овчинников Е. История джаза. Учебник. Вып. 1. М. : Музыка, 1994. 240 с.
112. Огнев'юк В. О. Акме-особистість, акме-суспільство, акме-країна // Акмеологія – наука ХХІ ст.: Матеріали ІV Міжнародної науково-практичної конференції. К., 2014. С. 3-19.
113. Озеров В. Ю. Джаз. США. Ч. 1. М. : ГМПИ, 1990. 160 с.
114. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984. С. 357-376.
115. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ. 1995. 22 с.

116. Островский А. Л. Спутник музыканта // Популярный энциклопедический словарь-справочник. Изд. 2-е. Л. : «Музыка», 1969. 380 с.
117. Панас'є Ю. История подлинного джаза. Вып. 1. М. : Музыка, 1978. 129 с.
118. Петренко О. Ю. Культурно-освітні заклади міста Харкова: історія та сучасність // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 69-70.
119. Петрова Ю. С. Виды музыки: музыка легкая и музыка серьезная (исследуя концепцию Теодора Адорно) / Philharmonica. International Journal. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-muzyki-muzyka-legkaya-i-muzyka-serieznaya-issleduya-kontseptsiyu-teodora-adorno/viewer> (дата звернення 02.12.2021).
120. Политковская К. Теа-джаз в художественной культуре СССР 1920 – 1930-х годов // Вестник СПбГИК, 2018. № 2(35). С. 65-70.
121. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: автореф. дис...кандид. искусств.: 17.00.02. / Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Ростов на Дону, 2019. 29 с.
122. Полянський В. А. Стилїстика раннього джазу. К., 2014. 116 с.
123. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. К., 2016. С. 429-437.
124. Полянський Т. В. Традиційний джаз. К. : Муз. Україна, 2015. 336 с.
125. Помогайбо А. Черкащина у ритмах джазу // Наше коло URL : http://www.nashekolo.org.ua/nk/kolo_i_navko/navkolo_podi/djazz_na_s_4124.html (дата звернення 12.07.2018).
126. Про легкий жанр у музиці // Нове мистецтво, 1927. № 29. С.6.

127. Професійна освіта // Словник термінів і понять сучасної освіти / уклад.: Л. М. Михайлова, О. В. Пагава, О. В. Проніна. За заг. ред. Л. М. Михайлової. Сєверодонецьк, 2020. С. 148.
128. Путешествие в импровизацию. Jazz By Five. // Всеукр. джаз. портал. URL : <http://uajazz.com/2006/10/jazz-by-5/> (дата звернення 12.07.2017).
129. Радзивон В. А. Вопросы методологии в свете проблемы формирования профессионального мышления музыкантов: дисс. ... кад. искусствовед.: 17.00.02. / Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1969. 283 с.
130. Ревю // Театральная энциклопедия в 6 томах (IV том). М. : Сов. энциклопедия (гл. редактор П. А. Марков),1965. С. 558.
131. Резников Я. Від першого теа-джазу // Вечірній Харків, 1983. 8 вер. С. 13-14.
132. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
133. Рось З. П. Городская среда как фактор формирования региональных центров джазового фестивального движения в Украине // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences, 2015. №7-8 URL : <http://194.44.152.155/elib/local/3484.pdf> (дата звернення 29.05.2020).
134. Рось З. Роль джаз-клубів в організації музичного життя регіональних центрів джазового фестивального руху в Україні / Вокальне мистецтво: історія, сучасність, перспективи: [зб.ст.] / [ред.-упоряд. Г. В. Карась]. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. С. 91-106.
135. Рыкулин В. В. Первая джазовая грампластинка – музыка момента, ставшая вневременной // PHILARMONICA. International Music Journal. 2021. №1. С. 14-22.
136. Салімонович Л. «Зорепад» під куполом парашута // Слобідський край, 2008. 29 бер. С. 8.

137. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М. : Классика XXI, 2004. 400 с.
138. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика: пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. М. : Музыка, 1987. 269 с.
139. Саульский Ю. Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра. М. : Центральный научно-методический кабинет, 1977. 152 с.
140. Саульский Ю. Краткая история советского джаза. 2-е изд. М. : Музыка, 1988. 93 с.
141. Сергеева В. До новых встреч, фестиваль! // Харьк. Известия, 2012. 25 сент. С. 4.
142. Симоненко В. Лексикон джаза. К. : Муз. Україна, 1981. 111 с.
143. Симоненко В. Мелодии джаза. К. : Муз. Україна, 1984. 318 с.
144. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. К. : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
145. Сірук Н. Постанови ЦК КП(Б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-тих років ХХ століття). Наукові щиписки Терноп. нац. пед. універ. ім. В. Гнатюка. Серія : Історія. 2016. Вип. 2(3). С. 158-162.
146. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: Сб. статей / сост. А. Медведев, О. Медведева. М. : Сов. композ., 1987. 592 с.
147. Соловьев А. Джаз как бренд // Современный джаз в музыкальной культуре / Сост. Е. С. Барбан. СПб. : Композитор, 2013. С. 39-57.
148. Соловьев В. О. Первая столица республики: Историко-публицистический очерк / В. О. Соловьев, В. И. Сидоров. Х., 2013. 116 с.
149. Солодовник В. В. Естрада // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення: 11.07.2021).

150. Сохор А. Социология и музыкальная культура. М. : Сов. композ., 1975. 202 с.
151. Сродных Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта: монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екантеринбург: ООО Издательский дом «Ажур», 2015. 240 с.
152. Столяр Р. С. Джаз. Введение в стилистику: Учебное пособие. СПб. : Издательство «Лань», Издательство « Планета Музыки», 2015. 112 с.: ноты.
153. Спасская Н. Знакомые все лица! // Время, 2010. 29 апр. С. 17-18.
154. Строкова Е. В. Диссертация «Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства) спец. 17.00.09. / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Москва, 2002. 211 с.
155. Супрун О. В. Джаз і класична музика: шляхи перетину // Українська музика, 2018/1 (27). С. 86-92.
156. Супрун О. В. Культурологічні параметри джазового мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 2013. Вип. 9(1). С. 102-105.
157. Схід-Side // Всеукр. джаз. портал. URL : uajazz.com/2011/01/cxid-side/(дата звернення 12.07.2017).
158. Так от як з музикою легкого жанру // Нове мистецтво, 1928. № 10-11. С. 8-9.
159. Теребун Д. Джаз як мистецтво діалогу: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 20 с.
160. Терещенкова Т. Джаз, карикатура і нові зустрічі // Харьк. Извест, 2008. 20 марта. С. 9.
161. Терещенкова Т. Джазовий вікенд // Харьк. Извест, 2008. 22 марта. С. 7.
162. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. К., 2007. 24 с.

163. Травин В. Если это джаз, то где же кошка? // *Время*, 1997. 5 апр. С. 13-14.
164. Тракало О. М. Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до другої світової війни) // *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2012. №2 С. 3-9.
165. Фейертаг В. Б. Джаз // *Музыкальный энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия, 1990. С. 170.
166. Фельдман А. Я. История и хроника эстрадной и джазовой музыки г. Харькова от послевоенного периода до сегодняшних дней. Харьков, 2013. 82 с.
167. Фицджеральд Ф. С. Великий Гетсби / Пер. Е. Калашниковой. М. : Художественная литература, 1990. 480 с.
168. Фрекен В. Как через сто лет после смерти Баха / Харківська обласна організація Національна спілка письменників України. URL : <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/2122> (дата звернення 12.08.2021).
169. Харенко А. О. «Джазове музикування Харкова: шлях до професійного мистецтва» // *Українська музика: науковий часопис / ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2018/1(27). С. 69-77.
170. Харенко А. О. «Музична драматургія як творчий метод у джазовому фортепіанному мистецтві С. Давидова» // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2019. Вип. 55. С. 155-169.
171. Харенко А. О. «Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в харківському культурному просторі» // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць / ХДАДМ*. Харків, 2019. Випуск №4. С. 83-89.
172. Харенко А. А. «Сравнительная интерпретация в джазологии: авторские версии «Ukrainian Jazz Round Dances» С. Давыдова» // *European Journal of Arts*, 2021. №1. С. 130-134.
173. Харенко А. «Kharkiv Jazz Performance» набирает обороты // *К. : Джаз*, 2018. С.13-16.

174. Харківські асамблеї: про фестиваль URL :
<https://kharkovassemblies.com/pro-festyval/> (дата звернення: 04.03.2021).
175. Харьковский цирк // Официальный сайт. URL :
kharkov.vbelous.net/circus.htm
176. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ: автореф. дис. ... канд. педагогічних наук: 13.00.02. / Нац. педагог. універс. ім. М. П. Драгоманова/ Киев, 2009. 21 с.
177. Цицирєв В. М. Окремі аспекти розвитку оркестрового виконавства на Слобожанщині на межі ХХ-ХХІ століття // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х.: ХДАК, 2008. С. 63-64.
178. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дисс. ... доктор искусствоведения / Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 48 с.
179. Цуккерман В. Л. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 126 с.
180. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М. : Сов. композитор, 1975. 464 с.
181. Черепанина Л.О., Черепанин М. В. Гнат Хоткевич у контексті музичних взаємин Галичини з Наддніпрянською Україною на зламі ХІХ- ХХ ст. медіауроку // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 132-134/
182. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дис. ... кандид. искусств.: 17.00.02. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2019. 32с.

183. Чугунов Ю. Гармония в джазе. М. : Советский композитор, 1988. 132 с.
184. Шабанова Т. Драматургия в джазе как фактор исполнительской импровизации // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. вип. 104. С. 178-190.
185. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: авторефер. дисс. ... доктор искусств.: 17.00.02. / Ростовская госуд. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов на Дону, 2018. 49 с.
186. Шаповалова Л. В. Музыка как аналог личности. К проблеме рефлексивного сознания: дисс. ... доктора искусствоведения / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 404 с.
187. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218-228.
188. Шахназарова, Н. Г. Избранные статьи. Воспоминания. М. : Государственный институт искусствоведения, 2013. 372 с.
189. Шевченко А. С. Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми розвитку // Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2018. Вип. 1 (11). С. 46-53.
190. Шикова Ю. Творческий феномен Александра Исааковича Литвинова: дипломная работа: 8.020205. Х. : Харьковская государственная академия культуры, 2007. 197 с.
191. Шиллингер Ф. Взгляд в прошлое / Рос. муз. газ., 2000. № 9-10. С. 14.
192. Широкова Е. Джазовый фестиваль, как социокультурное явление // Мир науки, культуры и образования. Санкт-Петербург, 2012. №6 (37). с. 408-410.
193. Шубенко Н. Две жизни Иосифа Шиллингера // Неизвестный Харьков / худ.-оформитель И. Миспорян. Харьков : ОАО «Книжная фабрика им. М. В. Фрунзе», 2006. С. 52-54.

194. Шубенко Н. О. Іосіф Шиллінгер та харківська музична культура: приклад медіауроку // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 3-4- квітня 2008 р. / Харківська державна академія культури; заг. ред. В. М. Шейна; відп. ред. І. І. Польська. Х. : ХДАК, 2008. С. 134-135.
195. Энтелис Л. Разговор о легкой музыке // Народный университет. Факультет литературы и искусства. №11. М. : Знание, 1965. 96 с.
196. Юдин А. Алексей Коган: «Нет никакого унижения украинских музыкантов» // Українська правда життя. URL : life.pravda.com.ua/culture/2012/04/27/101345 (дата звернення: 05.07.2017).
197. All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. 1472 p.
198. Anno Domini // Всеукр. джазовий портал. URL : uajazz.com/2011/01/anno-domini/
199. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. – Berlin, Muzik Verlag, 1985. 435 p.
200. Berliner P. Thinking of jazz: the infinite art of improvisation. USA : The University of Chicago Press, 1994. 883 p.
201. Besseler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978.
202. Cowell H. The Relation of Jazz to American Music // American Composers on American Music. P. 187.
203. Ginell R. Gunter Schuller // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 1122.
204. Ginell R. Third Stream // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 1409-1410.
205. Gridley M. C. Jazz Styles: History and Analysis. 5th ed. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1993. 442 p.
206. Hodson R. Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz. New York : Routledge, 2007. 193 p.
207. Jurek T. What is jazz? // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 7-8.

208. Lewis D. Buddy Bolden // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 130.
209. Magnifika // МузЭнерго. ФЕСТИВАЛЬ ЧЕСТНОЙ МУЗЫКИ URL : muzenergo.ru/2012/05/magnifika/
210. Martinelli F. Italian Jazz // All Music Guide to Jazz: the definitive guide / edited by V. Bogdanov, C. Woodstra, S. Erlewine. 4th ed. USA, 2002. P. 1419-1420.
211. Mehdau B. Looking Back on elegiac Cycle. Retrieved from <https://www.bradmehldau.com/looking-back-on-elediac-cycle>
212. Megill D. W., Tanner Paul O. W. Jazz issues. A critical history. Wm. C. Brown Communication. 1993. 397p.
213. Serhaniuk L. I., Schapovalova L. V., Nikolaievskaya Y. V. & Kopeliuk O. O., Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*. 5(S4). p. 218–233.
214. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas. 2021. Vol. 11, Issue 01. Special Issue XVII, p. 111-115.
215. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.
216. Shapovalova L., Romaniuk I., Chernyavska M., Shchelkanova S., Early (AvantGarde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Musica. Studia Universitatis BabeşBolyai Musica*, 2021. Vol. 66. Issue 1. p. 329–343.
217. Yuliia Nikolaievskaya, Liudmyla Shapovalova, Nataliia Mykhailova, Iryna Romaniuk, Anna Khutorska, Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 11. Issue 2. Special issue XX. p. 141–146.

ПЕРЕЛІК МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Давидов С. The evening of improvisations / Вечір імпровізацій. Відеозапис. Kharkiv Assemblies, Харків. 2020 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=T5yEoL_yXC0 (дата звернення 02.12.2020).
2. Мейтус Ю. «Алло, на хвилі 477!» - перший український джаз-мюзикл. Відеозапис. Мистецький арсенал, Київ. 2018. // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=beaGS94AIn0&list=PLtj25ZLjRgOsaBJHobmRb-UYUATgCPV18&index=4> (дата звернення 20.04.2019).
3. Рукомойніков О., Давидов С. «Round Dance №3 (Waltz for Irina). Відеозапис. Концерт «О. Рукомойніков і С. Давидов в колі друзів». Нац. філармонія України, Київ. 2018 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JfxggjJo-TU> (дата звернення 05.05.2019).
4. Чайковська А. & Acoustic Quartet. Кросна. Аудіозапис. Souncloud. 2015 // URL: https://soundcloud.com/tchaikovskaya_aq (дата звернення 22.03.2016).
5. Чупахін Ф. «1920-ті: Український Jazz Age» . Відеозапис. Мистецький арсенал, Київ. 2018 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YaanRoF4pcg&list=PLtj25ZLjRgOsaBJHobmRb-UYUATgCPV18&index=6> (дата звернення 25.04.2019).
6. Acoustic Quartet. Wanderer. Відеозапис. 2016 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EYgQh1R8LQ8> (дата звернення 04.02.2017).
7. Kharkov Student Jazz Club. Відеозапис. Харків. 2014 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=52UmjSGjwMQ> (дата звернення 17.09.2018).
8. Kharkiv Student Jazz Club & Стежка. Оу Рапо Рапо. Відеозапис. Харків. 2015 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=DCr_zDyZdks (дата звернення 13.12.2017).

ДОДАТКИ

Додаток А

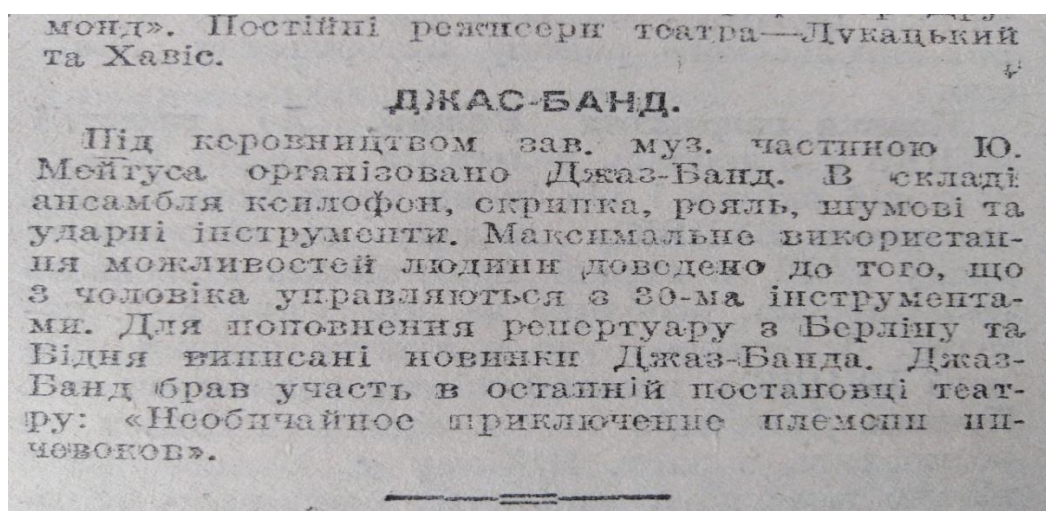
Приклад 1

Народний самодіяльний джазовий оркестр «Зелений вогник» при Черкаському таксомоторному парку



Приклад 2

Джас-банд // Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів і губвиконкому Харківщини (1 вересня, 1925 рік). Архівні матеріали Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленко.



Перша згадка в пресі про новостворений ансамбль під керівництвом Ю. Мейтуса



Приклад 3

Маслов Є. Немає джазу без джазу // Вечірній Харків (20 січня 1990 рік). На фото – джаз-банд театру «Березіль» під керівництвом Ю. Мейтуса.

це каляска? *Харківська + персоналізм*

20 січня 1990 року

НЕМАЄ ДЖАЗУ БЕЗ... ДЖАЗУ

Культура і ми

НА ДОБРИЙ ВЕЧІР

Ретроспектива: від «шуму» — до музики
Мемуари першого харківського контрабасиста
«Останні могиляки міського джазу!»

«Щоб приготувати рату з зайця, треба, мама, мійшум, кішкун». — це відоме французьке прислів'я можна зліпити до ситуації, про яку піде мова. Але спочатку дещо історичних фактів.

Уперше Росія почула негритський спірруес 1873 року, коли в Петербурзі гастролювала хорова капела негритських студентів університету Фіна. І вже на початку століття віршини душой оркестри почали виконувати й занести на платини негровими (регітайм) та іншу музичку негритського походження.

Засновник російського джазу Валентин Парнак, який в 1913 року їздив у Париж, після громадянської війни повернувся на батьківщину і привіз майже повний комплект інструментів для джаз-банду. Він організував 1922 року «Півонія» в РРФСР експериментальний ор-

кестр на базі Палацу культури ім. Леніна. Створив його відомий музикант Михайло Молдавський. З'явилися артисти й при кінотеатрах. Один з найпопулярніших — під керівництвом Абрама Гутмана — працював у Першому комсомольському. Цей колектив пролетував до середини 60-х років, а співали в ньому Неелі Тиченко, Юрій Богатиков, Ліля Нолдана, Валя Муцарова. Почали організовуватися самодіяльні оркестри при учбових закладах. Навіщо, одним з перших був створений 1953 року оркестр Харківського будівельного технікуму під керівництвом Володимира Гобфмана, якого пізніше змінив Олександр Литвинов. У склад оркестру вступив «Харків» і пер-

зачепил?

Лен Шпигель: Пояснення просте — немає ні музикантів, ні організації. Свого часу на фестивалі у Дніпропетровськ ми з Ігорем Хліма на ентузіязмі через «впрод, піт і сльози», хоч, можливо, й перебільшую. Лише коли ми стали лауреатами, ставлення до нас офіційних осіб трохи покращилося.

— Що ж заважає тепер створити пристойний джазовий ансамбль?

Л. Ш. Мабуть, перш за все — відсутність професіоналів — диригентів, достатньо високого рівня.

— Але ж була сироба створити філармонічний джазовий ансамбль...

Л. Ш. ...Під керівництвом Ігоря Чобана. Ви прокусував півтора року. Але у філармонію прийшов новий художній керівник, змінилося й ставлення до джазу приблизно так: навіщо нам це потрібно?

Ігор Баленко: Багато хто просто виїхав з Харкова, бо тут всяка була грати лише в ресторанах, щоб янсь заробити на життя.

— Виконати, ми дует не має ніяких перспектив стати ансамблем?

Л. Ш. Ми кохали грати на пристойному рівні, а не лиш в очі пускати. Тому існує дуетом.

І. В. Цимро бачити на фестивалі джаз-оркестри при учбових закладах. Навіщо, майже двомастами місто представило на фестивалі двох музикантів.

Але ж ви намагалися шукати одинокі?

І. В. Джаз потрібен і по-

ному спілкуванню: займатися не з інструментом, а з учнем. Тоді, можливо, щось вийде.

К. А цьому значимо бачити по суті з «останніми могиляками» харківського джазу. Постав для оптимізму немає. Джаз у Харкові ніщо й не помер, то — в глибокій деталі.

Навіщо ж копатися в історії далекі і не-власні, з'ясувати, що і як? Щоб зійти до некролога? Та в воєнні, немає більшої печалі, сніме читач, що перебуває під тиском свихх соціаль-но-політичних проблем і мріювати. Зрозуміло, свинина і чай на прилавках історично, ніж «Най на джоз» і свінг, без якого, ні відомо, немає джазу. Та в цій ретроспективі, яка реально перебуває у безперспективності, не можна не побачити головну проблему: ми не тільки не розвиваємо, а навішани — втрачаємо можливість підвищення культурного потенціалу нашого міста, власного культурного рівня.

Щоб не повторювати банальних історій про госпосражунів і культуру, повернуся до «всвітлюваної» тут «душой» теми. Минули наші, моє ставлення до джазу-музики зводилося до фраз, яка у перекладі з російської звучить приблизно так: сьогодні він грає джаз, а завтра Батькинуши прощай. Оч! Ізясно те, що маємо. Підняти наше місто може лише своїми «доборочинивми», зацікавленіми, виконаними музичаними. А джаз-фестиваль, джаз-клуб, джазова школа — не для нас.

Розів десять тому до

Вишня О. Ексцентрики // Нове мистецтво. (1926). Резюме О. Вишні на перший концерт джаз-банду під керівництвом Ю. Мейтуса.

„Ексцентрики“

І на мистецькому обрії нема-нема радощів,—і раптом тобі цілсінний вечір підвищеного настрою, мішок реготу й високі ноти свисту пронизливого...

В Харкові це трапилось...

Та й де ж йому більше трапитися як не в столиці Українській?

„Ексцентрики“ 29 грудня року божого 1925-го вечір у Державному драматичному театрі влаштували..

Афіші були великі...

„Джаз-банд“ пролеткультівський грав, танки Вігільов з Плетньовим ставили...

А на прикінці „Єв опа плясала“...

На афіші так і було написано:

„Європа пляше“...

Танцювали й дуети співали артисти опереткові...

Різнохарактерна програма, одне слово...

Але насправді було на вечері багато „номерів“, програмою не передбачених..

Був, як уже зазначено, поверх програми, підвищений серед публіки настрій, був регіт і був свист... Було чимало „вставних“ номерів, вигадуваних що-разу дуже дотепним конферансьє в фракці...

Було, приблизно, от що...

Грав Джаз-Банд... В Джаз-Банді найбільше сподобався слухачам музикант, що „страждав над відром“...

Відро (такий є музичний в „Банді“ інструмент) захоплювало публіку дуже, хоч і було, на погляд одного з глядачів, „не настроєне“.

— Настройте відро!— крикнула в екстазі одна музична людина з другого ярусу...

„Джаз-Банд“ на протязі чи не цілих трьох годин дуже добросовісно забавляв слухачів голосною музикою, granoю всіма органами людського тіла, головою, ногами, руками і калошами...

Потім танцювали...

Потім пішли вже „номера“, програмою не передбачені...

— Дальший номер нашої програми: „Балерини передаються!“

„Номер“ цей триває хвилин десять...

Акомпанує в цей час балетові гальорка на губах...

— Дальший номер нашої програми: „Балерини одхекуються!“

Акомпанімент—стільцями й ногами...

— Дальший номер нашої програми: „Наровська й Бенський не приїхали!“

Акомпанімент: „Го-го-го!“

Взагалі, публіка брала дуже активну участь у вечері...

Потім приїхали артисти Наровська й Бенський...

Дуети з танцями...

Наровська танцює як пух...

Пуху того в неї так пудів на шість з половиною...

Одне слово, „Номер“...

Потім знову „Джаз-Банд“...

Дуже довго „Джаз Банд“...

Висновок зробив якийсь „конферансьє“ з публіки.

— Халтура!

Слухачі з цим погодилися цілком.

* * *

А тепер ось що...

Імена Плетньова й Вігільова до чогось все-таки зобов'язують...

— І кін Держдрами так саме...

Одже і т. д...

І там, де Плетньов, де молоді балерини (Рубина)—там добре...

І там добре, де костюми Петрицького танцювали.

А взагалі:

— Ох-хо-хо-хо!

Остап Вишня.



Артист-прем'єр Державної Опері в Харкові
Яків Степанович Загуменний.

Приклад 5

Клавір джаз-ревю Ю. Мейтуса «Алло, на хвилі 477», який зараз знаходиться в музеї Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.



Присвячується артистам театру „Березіль“
З Гірвякові та М. Крушельницькому

Харків, Харків...

Текст М. ЙОГАНСЕНА Музика Ю. М.

Andantino espressivo

Piáno

rit. Fine.

The image shows a page of sheet music for a piano piece. The title is 'Харків, Харків...' (Kharkiv, Kharkiv...). The text is by M. Johansen and the music is by Y. Meitus. The tempo is 'Andantino espressivo' and the dynamics are 'Piáno'. The music is written in 3/4 time and features a waltz-like melody. The page is numbered '3' in the top right corner. The sheet music is on aged, yellowed paper with some wear and tear.

Приклад 6

Лібрето джаз-ревю «Алло, хвилі 477!» та рідкісні фотографії
режисерського складу.

Із особового архівного фонду Ю. Мейтуса (м. Київ), матеріалами якого
поділилася з нами американська театральна режисерка, письменниця,
культурний діяч, поетка, перекладач – Вірляна Ткач.

ЛІБРЕТО

Рев'ю—„АЛЛО“ складається з 3-х дій. Перша „Галопом по Харкову“ складається з 6 сцен. В цій дії показані Харківський Церабкооп в сцені „Універсальна крамниця“ з її негативними та позитивними частинами. „Садок на ходу“ — холодно горська любовна ідилія з її незмінними персонажами, що легко розв'язують проблему любови коли вже обривають одне одному, — вони просто міняються об'єктами своїх захоплень. „Хай живе оперета“ — сцена, в якій висміюється черезмірне захоплення Харківського міщанства оперетою та її кумірами. „Обличчям до житлобудівництва“ — ексцентрично-екстрадний шкід на тему житлобудівництва з загостренням в його негативній частині. Всі вищевказані сцени поєднуються з одного боку устремлінням всіх учасників сцен до якоїсь поки ще невідомої точки—з другого інтермедіями дійових осіб—двох студентів Ляща—романтика та Свині—скептика на тему української філології, хиб трамвайного та автобусного руху, шляхів, комунального обслуговування, водопостачання і т. і.

Сцена фінал показує що всі учасники сцен бігли за тим, аби захопити нововиданий журнал „УЖ“. Окрім цих сцен, першу дію закінчує велика сцена про калози чудака Дмитра Мілютенка що купив калози, взяв візника аби одвезти їх до дому та по дорозі зустрілись бандити і забрали його калози. Як би не шоферки з Автодору, не мав би Дмитро Мілютенко калоз. Шоферки доганяють злодіїв одніають калози—Дмитро Мілютенко записується в Автодор.

Друга дія рев'ю складається з сцен-пародій на сучасні модерні танки Європи: чарльстон, фокстрот, блекбатон та на побут, спорт, громадські інтереси, якими живе на сьогодні Європа. В цій дії викривається властива сучасній європейській буржуазії, внутрішня пустота та обмеженість в сценах „двадцятип'ятигодинний робочий день, „Жіночий рух“ в Європі“, „Експрес“. „Клюква-преса“ — сцена, в якій викривається брехливість чуток, що через свою пресу буржуазна Європа розносить про СРСР. Обслуговують другу дію актори Балабан та Чистякова за допомогою своєрідної уніформи сучасних рев'ю—Герльс, що до певної міри є пояснювальним і зв'язним моментами в грі акторів Балабана та Чистякової. В середині другої дії вміщено інтермедію про закордон Ляща та Свинки.

Третя дія. Плякат Осоавіяхему пантомімічний нарис в пляні ритмізованої мімо-драми. Наступ Європейського мілітаризму на СРСР розбивається об підготовані і спиртні лави молодого Осоавіяхему СРСР. Інтермецо Ляща та Свинки на тему феєрії.

Пекельне дійство з Остапом Вишнею. Мисливець Остап Вишня попадає в болото, з болота ьлітають качки. Він хоче їх застрелити. Качки тікають. Виходить Баба-Яга, дізнається що перед нею Остап Вишня,—посилає його в пекло. В пеклі—літературний клуб і всяка інша чортівня. Після шлого ряду спокус, Вишню чорти хапають і запихають в пляшку та хочять з нього зробити вишнівку, але Лящ та Свинка, що з'являються в ту годину, рятують Вишню і розганяють чортів.

2-а дія

Ставлення Б. Балабана.

Текст Б. Балабана.

Танки Б. Балабана

Інструментовка Б. Крижанівського.

- | | | |
|------------------|---|---|
| Герльс | Дашенко
Жевченко
Косаківна
Пігулович, О.
Стищенко
Титаренко
Фоміна
Балабан
Мілютенко
Чистякова | 3. „Попплясті політики“.
4. „Двадцятипятигодинний робочий день“
5. „На другій хвилі“ текст М. Йогансена
Борис Арнольдович Лящ—Гірняк.
Пантелеймон Пантелеймонович Свинка — Крушельницький.
6. „Тео-мультиплат“—худ. В. Г. Меллер.
7. „Клюква-преса“.
8. „Гумореска“.
Фінал. |
|------------------|---|---|

1. „Жіночий рух в Європі“.

2. „Експрес“

Антракт 15 хвилин.

3-я дія

Музика Ю. Мейтуса.

Танки Є. Купферової.

- | | |
|--|--|
| 1. „До якого товариства треба вступити“ (реклам-пояк)
Пантоміма. Ставлення Л. Дубовика.
Беруть участь: Бабівна, Назарчук,
Гавришко, Петрова,
Пілінська,
Карпенко, Смерека,
Криницька, Ходкевич,
Макаренко, Шутенко. | Сови Білашенко,
Криницька,
Пілінська,
Дикі качки Жевченко,
Пігулович, О.
Кіно-режисер Гладков,
Лірик Гавришко,
Неокласик . . . (маски) Ходкевич,
Динаміст-спіраліст Бабенко,
Фотограф Шутенко,
Чорти-консультанти Карпенко,
Макаренко,
Дружина директора фабр. Криницька,
Сестра Пілінська,
Чорти Білашенко,
Жаданівський,
Коваченко,
Подорожній,
Чорти-танцюристи Жевченко,
Пігулович О. |
| 2. „Лящ і Свинка“.
Борис Арнольдович Лящ—Гірняк.
Пантелеймон Пантелеймонович Свинка—Крушельницький. | |
| 3. Пекельне дійство з Остапом Вишнею“
Ставл. К. Діхтяренка.
Текст К. Діхтяренка, В. Скляренка,
Йогансена. | |
| Остап Вишня Хвиля
Вельзевул Кононенко
Романенко,
Відьма Савченко. | |

Інспектор сцени В. Цвицишин.

Машиніст сцени С. Чаплигін.

Спеціальна устава освітлення та світлових ефектів Ф. Позднякова.

Зав. костюмерні К. Коленко.

Бутафорія П. Крамича.

Мебельник І. Башкін.

Перукарі А. Федотов та П. Кльовін.

Головний адміністратор В. І. Новицький.

Режисерський молодняк «Березоля»



Постановщини веселого реж'ю (огляду) «Алло! на хвилі 477»: Дубовик, Скляренко, Балабан і Діхтяренко.

Приклад 7

О. Я. Фельдман на балконі Харківського будівельного технікуму. 1955 р.

*Приклад 8*

О.І. Литвинов. 1996 р. Из сімейного архіву

І. О. Литвинової (доньки)



Приклад 9

Естрадний оркестр Харківського будівельного технікуму

п/к О. Литвинова. 1958 р.



Естрадний оркестр Харківського будівельного технікуму

п/к О. Литвинова. 1964 р.



*Естрадний оркестр Харківського будівельного технікуму
п/к О. Литвинова. 1965 р.*



Приклад 10

*Народний жіночий естрадно-симфонічний оркестр «Харків'янка»
п/к О. Литвинова. 1966 р.*





*Виступ Народного жіночого естрадно-симфонічного оркестру «Харків'янка»
п/к О. Литвинова разом із видатним українським співаком Д. Гнатюком. 1966р.*



Додаток 11

Джазовий ансамбль ресторану «Центральний». Зліва-направо: С. Бельфор (сакс.), О. Фельдман (контр.), М. Гутман (труба). 1961 р.



Джем-сейшн в магазині «Мелодія». Джаз-секстет ресторану «Централь». Зліва-направо: О. Ескін (ф-но), О. Фельдман (контр.), Р. Фрумкін (ударні), М. Гутман (труба), В. Сухін (сакс.), П. Денисенко (сакс.), А. Зеленський (сакс.). 1961 р.



Джазовий ансамбль ресторану «Центральний». Зліва-направо: О. Руденко, Л. Бельфор, П. Денисенко, О. Зеленський, М. Гутман, Р. Фрумкін, В. Йоффе, О. Фельдман. 1963 р.



Джазовий ансамбль ресторану «Центральний». Зліва-направо: О. Зеленський (саксофон), Е. Бліндер (ударні), О. Фельдман (контрабас), Л. Гутман (саксофон-тенор), В. Йоффе (ф-но). 1969 р.



Приклад 12

Джаз-оркестр «7+1»



Зразки «третього пласту» в музичному мистецтві. Таблиця сформована на основі даних, отриманих в інформаційній базі музики «All Media Guide»

«Третій пласт»
Синтез джаз/класика до ХХ століття Louis Moreau Gottschalk (1840s), Charles Ives («Central Park in the Dark», 1898-1907)
Ранній Європейський синтез джаз/класика Claude Debussy («Golliwog's Sackewalk», 1908) Igor Stravinski («L'Histoire du Soldat» and «Ragtime for Eleven Instruments», 1918) Darius Milhaud («La creation du monde», 1923)
Ера джазу George Gershwin («Blue Monday», 1942), Paul Whiteman (introduces Gershwin's «Rhapsody in Blue», 1942) Aaron Copeland, George Antheil, Maurice Ravel, Kurt Weill, Erwin Schulhoff, Dmitri Shostakovich, Bix Beiderbecke («In a Mist»), James J. Johnson
Ера свінгу Artie Shaw, Benny Goodman, Duke Ellington, Billy Strayhorn, Woody Herman
Післявоєнні роки Rolf Leibermann («Concerto for Jazz Band and Orchestra»), Leonard Bernstein («Cool» fugue from West Side Story)
1950-ті роки Gunther Schuller (Jazz and Classical Music Society, 1955, Third Stream, 1957), Stan Kenton, Dave Brubeck, Howard Brubek, Miles Davis/ Gil Evans (Sketches of Spain), John Lewis, William Russo, J. J. Johnson, Jimmy Giuffre
1960-ті роки Stan Gets/Eddie Sauter, Vince Guaraldi, Lalo Schifrin, William Fischer,

Cannonball Adderley, Herbie Mann

1970-ті роки та сьогодні

Roger Kellaway, Eddie Daniels, Kronos Quartet, Turtle Island String Quartet,
Palle Mikkelborg, Jan Garbarek, Steven Mackey

Створення в 1955 році «Товариства джазу та класичної музики» («Jazz and Classical Music Society») Г. Шуллером за участі ансамблю «Modern Jazz Quartet» під керівництвом Дж. Льюїса сприяло появі концертної музики, яка являла собою процес інтеграції джазового комбо та оркестру. З'явилася низка творів Г. Шуллера, Дж. Льюїса, В. Руссо, Дж. Дж. Джонсона, Дж. Джуффре та інших, що представляли собою синтез академічного та джазового мистецтва. Поява диску під назвою «Third Stream Music», записаного в 1960 році Г. Шуллером та джазовим ансамблем «Modern Jazz Quartet», знаменувало досягнення джазом високого професійного рівня, оскільки він може поєднуватися з музикою європейської традиції [Ginell].

Приклад 2

«Маленький концерт для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром»,
головна тема (автограф)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Little Concert for Piano and Chamber Orchestra" by George G. Johnson. The score is written on ten staves. The top two staves are for piano and right hand, with a "moderato" tempo marking. The bottom six staves are for strings, with a "moderato" tempo marking and a circled "1" below the first staff. The key signature changes from G-flat major to C major and then to F major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Приклад 3

Естрадно-джазові та джазові колективи Харкова

Колектив	Рік створення	Керівник
Естрадно-симфонічний оркестр України	1923	Й. Шиллінгер
Джаз-банд «Теа-джаз»	1924	Ю. Мейтус
«Ексцентричний джаз-театр» Харківського театру Всеукраїнського будинку Червоної Армії»	1929	Б. Ренский
	1937-1940	О. Менакер
Харківський центральний теа-джаз ЦК залізничних доріг Півдня	1938-1940	А. Петрусь
Оркестр при кінотеатрі ім. К. Лібкнехта	1945-1947	М. Болтянский
Оркестр при Клубі Управління внутрішніх справ Харкова	1948-1950	М. Молдавський
Оркестр «Першого комсомольського кінотеатру»	1948-1950	А. Гутман
Оркестр при кінотеатрі ім. Держинського	1948	А. Крамаренко
Оркестр Харківського державного цирку	1950-ті	І. Додюк
Естрадний ансамбль ресторану «Інтурист»	1951	Л. Пиковский
Естрадний ансамбль ресторану «Динамо»	1950-ті	С. Полищук
Естрадний ансамбль ресторану «Люкс»	1950-ті	Н. Петреско
Естрадний ансамбль ресторану «Харків»	1950-ті	А. Грабовський
Естрадно-джазовий оркестр	1950-ті	В. Койфман

будівельного технікуму Естрадно-джазовий оркестр БК залізничників ім. Сталіна	1950-ті	М. Замарін
Естрадно-джазовий оркестр інженерно-будівельного інституту	1950-ті	В. Присяжнюк
Естрадно-джазовий оркестр при гірничому інституті	1950-ті	М. Заславський
Естрадно-джазовий оркестр інституту інженерів залізничного транспорту	1950-ті	С. Райтруб
Естрадно-джазовий ансамбль	1950-ті	М. Гулько
Естрадно-джазовий оркестр Будинку культури «Харчовик»	1952-1963	О. Литвинов
Естрадно-джазовий оркестр Харківського політехнічного інституту	1960-ті	О. Литвинов
Естрадно-джазовий оркестр Будинку Культури Канатного заводу	1960-ті	О. Литвинов
Естрадно-джазовий оркестр Будівельного технікуму	1960-ті	О. Литвинов
Народний жіночий естрадно-симфонічний оркестр «Харків'янка»	1960-ті	О. Литвинов
Заслужений шахтарський ансамбль «Донбас»	1970-ті	О. Литвинов
Джазовий оркестр МВС	1970-ті	О. Литвинов
Естрадно-симфонічний оркестр Харківської державної академії культури	1993-2006	О. Литвинов
Естрадно-джазовий оркестр Харківського державного	1996-2007	О. Литвинов

університету мистецтв Естрадно-джазовий оркестр при БК залізничників ім. Сталина	1954	М. Замарин
Естрадний оркестр «Дружба»	1957-1959	К. Назаретов
Джазовий ансамбль ресторану «Центральний»	1961	Р. Фрумкин
Джазовий ансамбль ресторану «Старе місто»	1970-ті	-----
Джазовий ансамбль Харківської філармонії	1978-1980	І. Чебан
Джазовий ансамбль ресторану «Околиця»	1978	В. Дяченко
Джазовий ансамбль «Астероїд»	1981-1983	Л. Шпігель
Джазовий ансамбль «Консенсус»	1987	В. Чуриков
Джазове тріо С. Давыдова (С. Давыдов, Л. Хайсман, А. Бабій)	1989-1993	С. Давидов
"Sxid-Side"	1995	Д. Александров, О. Лебеденко
"Jazz By Five"	1995	О. Шведов
Джазовий квартет Л. Хайсмана	1995-1998	Л. Хайсман
"Marinita Trio"	1997	М. Захарова
"Magnifika Group"	2005	О. Хорольський
Джазове тріо С. Давидова (С. Давыдов, Л. Хайсман, Е. Селезнев)	2005-2007	С. Давидов
"S.Mart.Sound"	2006	О. Чепиженко
"Macodes Trio"	2009	О. Чепиженко

"Acoustic Quartet"	2008	Ю. Чупахин
"New Jazz Project"	2010	Є. Пугачев
"Show Boat"	2010	Є. Абін
"Velvet Band"	2010	Р. Стецюк
" Jazz Road Quartet"	2011	Б. Стецюк
«LosSamos»	2015	В. Самосюк
«Artur Lenivenko Trio»	2020	А. Ленівенко

Додаток В

Матеріали інтерв'ю з О. Я. Фельдманом

(червень 2015 рік)

- *Олександрє Яковичу, розкажіть, будь ласка, про перші джазові колективи Харкова.*

- Власне, точкою відліку розвитку естрадної музики у Харкові можна назвати кінець 40-х – початок 50-х років ХХ сторіччя. Незважаючи на те, що в цей важкий повоєнний час людям, які відновлювали зруйноване місто, здавалося б, було зовсім не до музики, все-таки культура та мистецтво у Харкові потроху відроджувалися – ніби підтверджуючи слова відомої пісні про те, що «пісня будувати та жити допомагає». Так, практично одразу ж після визволення Харкова від німецько-фашистських загарбників, почав працювати симфонічний оркестр під керуванням Гусмана, відкрив сезон оперний театр. Проте естрадні колективи заявили про себе лише за кілька років.

Перший професійний естрадний оркестр з'явився у Харкові наприкінці 40-х років ХХ століття за ДК міліції ім. Леніна. Його творцем став блискучий професіонал, талановитий музикант та композитор Михайло Молдавський. Хоча потім він керував лише оркестрами народних інструментів, але у тому першому – легендарному – складі була зібрана ціла плеяда чудових музикантів: трубач П. Стариченко, тромбоніст А. Пахомов, тубач В. Євков, ударник Д. Гурфінкель та інші. До слова, Стариченко, незважаючи на вельми солідний вік, досі іноді запрошують виступати із сольними номерами до філармонії.

- Скажіть, будь ласка, чим жив Харків у повоєнний час? Чи існували джазові колективи? Чи вони були під забороною?

- Наприкінці 40-х років ХХ століття стали з'являтися естрадні колективи і при конотеатрах міста – а ось про джаз тоді не йшлося. При кінотеатрі 1-й Комсомольський виступав професійний ансамбль під керівництвом А. Гутмана, у складі якого були композитор В. Косьмін та талановиті музиканти С. Петросян, Л. Койман, А. Булисов, В. Бережний, В. Чистов, а також скрипкова група, солісткою була Н. Ткаченко, яка потім стала народною артисткою СРСР. Потім в ансамблі співали і ті, чиї імена довгі роки гриміли по всьому Радянському Союзу: Ю. Богатіков (згодом заслужений артист РРФСР), В. Мулерман, Л. Колодяжна та ін. У репертуарі ансамблю були легкі естрадні твори. Практично одночасно з цим колективом та при кінотеатрі ім. Держинського з'явився оркестр, яким керував О. Крамаренко. У цьому колективі було чимало талановитих музикантів: акордеоніст М. Замарін, контрабасист Н. Гелун, кларнетист Г. Майстровський та ін.

Приблизно в цей час у Харкові стали з'являтися естрадні ансамблі, що виступали меншими складами. Грали вони в основному в ресторанах, а найвідомішим і найпрофесійнішим був колектив, який грав у ресторані «Інтурист» (пізніше перейменованому в ресторан «Спартак»). У складі ансамблю були скрипаль М. Мочман, піаніст (у майбутньому викладач Харківського музичного училища) Л. Піковський, акордеоніст О. Литвинов (пізніше йому було присвоєно звання народного артиста РРФСР), саксофоніст-альтист В. Сухін, а на ударних був учений школи Л. Мусієнко. Згодом, акордеоніста Литвинова змінив А. Грабовський, людина, воістину до глибини душі віддана музиці і здійснила в ім'я її справжній подвиг. Внаслідок нещасного випадку він втратив два пальці, але примудрявся віртуозно грати на акордеоні у спеціально сконструйованих протезах для пальців та успішно продовжував роботу в колективі.

А у ресторані «Динамо», розташованому на однойменному стадіоні біля парку ім. Горького, блищав ансамбль під керівництвом скрипаля С. Поліщука.

У складі колективу грав молодий саксофоніст Б. Раєв та молодий гітарист Е. Малоян. Але, на жаль, ансамбль існував недовго: на початку 60-х років минулого століття ресторан згорів, група розпалася. У ресторані «Люкс» у цей час працював ансамбль під керівництвом М. Петреско, у складі якого були музиканти, які мають за плечима солідний професійний досвід. Так, піаніст колективу (на жаль не можу згадати його імені) ще до Жовтневої революції 1917 закінчив консерваторію в Санкт-Петербурзі, а на барабанах грав П. Баренбойм. В основному, ансамблем виконували увертюри з оперет та легка танцювальна музика.

До речі, одна цікава деталь: у жодному з названих колективів не було контрабасу. Причина цього – сумнозвісний радянський дефіцит. І лише через роки цей інструмент зазвучав у Харкові.

- Чи можете Ви розповісти про самодіяльні естрадні оркестри Харкова 1950-х років? Яким був їхній репертуар і де брали тоді музичні інструменти?

- На початку 50-х у місті як гриби після дощу стали з'являтися численні самодіяльні естрадні оркестри. А перший оркестр з'явився на базі Харківського будівельного технікуму. Керівником колективу був студент цього навчального закладу, трубочар В. Койфман. Природно, спочатку цей оркестр важко було назвати естрадним: за інструментальним складом він скоріше був гібридом духового оркестру і оркестру народних інструментів. Але з кожним роком оркестр розвивався, все більше схожий на естрадний.

У 1954 році при ДК Залізничників ім. Сталіна виник великий естрадний оркестр під керівництвом М. Ірпінь. Для колективу закупили два повні комплекти інструментів, у тому числі й два контрабаси. Потім дороги цих двох колективів химерно сплелися. У тому ж 1954 року оркестр будівельного технікуму запросив диригентом М. Замаріна, разом із яким туди перейшла половина оркестру з ДК. У свою чергу, з технікуму до ДК теж перейшла частина музикантів. В результаті цих переходів у Харкові з'явився один великий біг-бенд, у складі якого було 6 саксофонів, 4 труби, 4 тромбони, ритм-група та скрипкова група. В оркестрі грали скрипалі Койфман, Каб, Мойсенко,

Голубчик, саксофоністи Западинський, Щербаков (бас-баритон «Краб»), Нечепоренко (альт), гітарист Громов, акордеоністи Ю. Варва та В. Ходукін, тромбоніст В. Бухарін. На контрабасі грав я, О. Фельдман, але в ударних – Р. Каспаров. До речі, хоча колектив і був самодіяльним, рівень виконання в нього був цілком професійним, а в репертуарі були дуже складні твори.

У 1955 році на огляді самодіяльності наш оркестр зайняв перше місце та був премійований триденною поїздкою з концертами у Дніпропетровськ, де тоді знаходилося Міністерство будівництва. Там ми також чудово показали себе, і там же вперше прозвучала написана мною пісня «Харківські вогні». Оркестр піднявся ще на одну сходинку професійного розвитку, коли диригентом став Олександр Литвинов, який пізніше отримав звання народного артиста України. А коронним номером оркестру на той час було литвинівське «Скерцо для труби з оркестром» у виконанні М. Каба. Оркестр ХСТ проіснував досить довго – до середини 60-х років, а закінчилася його історія з відходом із технікуму його безсмертного директора Володимира Путіліна. Однак цей колектив дав поштовх для появи оркестрів у багатьох інших навчальних закладах Харкова. Так, у Гірському інституті було створено оркестр під управлінням Заславського, і за ХІБІ оркестром керував Віктор Присяжнюк, у ХІПТ був створений оркестр під управлінням Семена Райтруба, з'явився музичний колектив і за ХІІІ. У складі його були В. Фрумін, В. Масленников, М. Співак, трубачі І. Фіржанов та А. Слатін, тромбоніст Е. Людмирський, саксофоніст В. Денисов («Ден»), Л. Гутман і контрабасист Коля («Червоний ніс»).

- *Олександр Яковичу, розкажіть про таке явище, як «джаз на кістках».*

- Ми, харківські юнаки тих років, шукали будь-якої нагоди послухати джазову музику. А оскільки платівки для патефонів і радіол практично неможливо було дістати, то замість них ми вигадували використовувати рентгенівські знімки (до речі, це радянське ноу-хау 60-х років широко використовувалося в нашій країні досить довго). Ми чуйно ловили всі тенденції західної музики, десятки разів переглядаючи трофейні кінострічки «Гарзан»,

«Джордж із Дзінки-джазу» і, звичайно ж, «Серенаду сонячної долини». Зрозуміло, нот джазових творів у нас не було, але нас це не зупиняло: мелодії ми підбирали на слух, а потім йшла імпровізація... Отже, найбільшою проблемою була не відсутність нот, а відсутність потрібних музичних інструментів та бази, де можна було б грати. До речі, саме в цей час у Харкові якраз розпочинали свою кар'єру музиканти, які згодом стали знаменитими на всю країну і навіть на весь світ: піаніст Борис Шапіро, акордеоніст Михайло Гулько, Анатолій Луховицький, Нема Пеккер, Леонід Чижик (на той час учень музичної десятирічки), нині один із найзнаменитіших джазменів Європи).

Наприкінці 50-х років у СРСР закінчився період, що називається хрущовською «відлигою». У країну на довгі вісім років повернулася політика «закручування гайок», і навіть сама згадка слова «джаз» в офіційному контексті стає на той час неможливою. Під заборону потрапили навіть деякі музичні інструменти, які асоціювалися із західною музикою – шестиструнна (іспанська) гітара, саксофон. Тому цей період увійшов до історії радянського джазу під назвою «Епоха розгинання саксофонів». Почалися масові гоніння на джазменів. Так, композитора Наума Пеккера виключили з консерваторії за пропаганду джазу, а тогочасний кумир Леонід Утьосов змушений був перейменувати свій колектив в естрадний оркестр, вилучивши з його назви слово «джаз». Тоді з'явився вираз, що став крилатим: «Сьогодні ти граєш джаз, а завтра батьківщину продаш». Але у житті немає нічого вічного – пройшов і цей чорний для джазу період.

Хочу трохи відступити від основної теми та розповісти про невід'ємну частину музичної тусовки Харкова того часу, – про «скульожку», якусь подобу музичної біржі.

Розташовувалося харківська «скульожка» між Успенським собором і будівельним технікумом, за будівлею тодішнього виконкому. Щотижня в певний день і годину, як правило, з двох годин дня, музичний люд міста сходився для обговорення новинок, обміну новинами та свіжим репертуаром, і, звичайно ж, у пошуках вигідних пропозицій. Крім того, «скульожка» була

єдиним місцем, де можна було купити хороші, «фірмові» інструменти, які на той час були практично недоступні в торговій мережі. Щоб підкреслити якусь обраність учасників «скужки», усередині неї використовувався своєрідний музичний жаргон. Саме там, у «скужках» 60-х народилися слова чувак, лажа, лабух, сучок, жмур, які живі і до цього дня.

- Розкажіть, будь ласка, про Харківський джаз 60-х років.

У 60-ті роки у Харкові починається епоха бурхливого розвитку джазової музики. Перший після періоду «розгинання саксофонів» джазовий колектив з'явився при Будинку Архітекторів на початку 60-х років. Колективом керував В. Іванов, на гітарі грав О. Кузьменко («Електро Сашко»), на контрабасі – В. Клименко, на ударних В. Резніченка («Каблук»).

Але дещо раніше, наприкінці 50-х років, у Харкові з'явився колектив, який змусив говорити про себе все місто. Це був малий склад музикантів під керуванням Михайла Гулька, і цю людину можна назвати своєрідним першовідкривачем гри на контрабасі. Адже до Гулька музичні колективи міста практично не використали цей інструмент. У складі колективу, крім М. Гулька (акордеон) були М. Гутман (труба, клавіші), А. Булисов (кларнет) та Л. Койман (ударні). Пізніше Коймана змінив В. Балсєв, а замість Булисова до колективу прийшов я, О. Фельдман, який грав на контрабасі. А разом із Гульком виступав ще один акордеоніст – молодий музикант В. Луховицький. В основному, ми виконували шлягери, причому так, що мали приголомшливий успіх, і потрапити на наш виступ було неймовірно важко. Славився у місті колектив, який виступав у ресторані «Харків». Я в цей колектив з'явився далекого 1959 року.

Тоді ансамблі були переважно інструментальними. У складі нашого колективу було вісім чоловік: Марк Євзович (скрипка), Юрій Іванов (труба, але пізніше він почав грати на контрабасі). Володимир Чернишов (саксофон-альт), Анатолій Грабовський (акордеон), Михайло Тяпін (ударні), молодий Віктор Толчанов (фортепіано) та Олександр Фельдман (контрабас). Через якийсь час наш саксофоніст В. Чернишов заспівав – так у нас з'явився перший

соліст. Пізніше його змінила чудова співачка Таня Тюріна, яка співала джаз у манері Елли Фітджеральд. А коли я поїхав на гастролі на Сахалін, мене змінив В. Клименко.

Не можна, розповідаючи про цей час, не згадати ще один чудовий колектив, який був створений у 1960 році фанатом джазу Романом Фрумкіним при ресторані «Центральний», що відкрився. Сам Фрумкін грав на ударних, на трубі – Марк Гутман, на саксі – його брат Льва Гутман (до речі, лікар за освітою). За роялем був Аркадій Ескін, який пізніше виступав у складі ансамблю "Пісняри". Також у колективі грали Ігор Кадигроб (гітара), Арнольд Зеленський (сакс-тенор), Павло Денисенко (сакс-альт), Олександр Руденко (сакс-баритон). Пізніше до колективу приєдналися соліст Леонід Бельфор та я, контрабасист.

Рівень ансамблю був цілком професійним, у репертуарі були відомі твори зарубіжних і вітчизняних авторів. Хоча не обходилося і без експериментів: до нас, як у своєрідну творчу лабораторію, приносили свої твори композитори Наум Пеккер, Валентин Іванов, Володимир Золотухін, Володимир Йоффе. Також розповім про одну чудову традицію нашого колективу, що з'явилася на той час – нічних джем-сейшенах, що проходили після закриття ресторану. Ми запрошували до себе музикантів з інших колективів та починали грати – спочатку лише своїм колективом, а потім і всі разом, імпровізуючи, як уміли. Іноді до нас приєднувалися закордонні музиканти, які гастролювали у Харкові. Переважно це були поляки, чехи, угорці.

Ми грали Юменса, Гершвіна, Керна, Уоррена. Також грали свої твори і особливо часто – композиції Наума Пеккера. Наш колектив часто запрошували на телебачення багато в чому завдяки великим ентузіастам джазу Славі Ленському та Георгію Кащєєву, у минулому тубачу та клавішнику. Останній, до речі, був позаштатним кореспондентом польського журналу «Djazz» (у цьому виданні була сторінка, присвячена джазовому життю нашого міста).

У 1963 році в колектив прийшли нові музиканти Віль Носов та Леонід Мусяєнко. Пізніше до нас приєдналися і Євген Ільговський, і Віталій Барма (потім грав у Москві в естрадному оркестрі під керуванням Юрія Силантьєва та в оркестрі Білорусії під керуванням Михайла Фінберга). У той же час у нас з'явився спритний хлопчик Леонід Чижик, який навчається у музичній десятирічці, який, незважаючи на юний вік, демонстрував віртуозну гру на фортепіано.

У той же час, у середині 60-х років, у світі з'явився новий стиль, що одержав назву кристал. Суть його в тому, що у мідної групи оркестру, поруч із саксофонами звучав кларнет у високому регістрі з прийомом глиссандо. У цьому стилі, для якого було характерно дуже гарне звучання, виконувався, наприклад, твір «Зоряний пил» Х. Кармайкла. До нашого складу оркестру ресторану «Центральний» входили В. Барма, Є. Ільговський, Г. Домбровський, С. Бельфор, В. Крутуль, Н. Убиввовк, В. Усачов та я. Склад ще називали «шведським», і до нього входили чотири саксофони, труба. Тромбон та ритм-група. У цьому складі колектив проіснував до 1968 року. Він встиг провести гастрольний тур містами України та Кримом. А 1967 року нас випадково почув кореспондент Ленінградського радіо і запропонував записати кілька творів малим складом. У цей малий склад, який брав участь у записі творів Дж. Льюїса, Діззі Гіллеспі, Ч. Паркера та ін., увійшли М. Гутман, Є. Бліндер, Г. Степанов, Л. Чижик та О. Фельдман.

- Чи існував у Харкові джаз-клуб?

- Так! За це взявся викладач інституту культури Валерій Новак, але зазнав фіаско, бо ідея не знайшла розуміння. А через час до ідеї створення клубу повернувся Ігор Баленко (надалі він стане старшим диригентом в об'єднанні ХОМА). І все-таки подія відбулася: у червні 1970 року опівдні у Харкові відкрився джазовий клуб, який, як передбачалося, мав працювати на держрозрахунку. На ознаменування події було прочитано лекцію про джаз, обрано його першого президента, яким став І. Баленко. А на завершення урочистості виступив новостворений джаз-квінтет, у складі якого були

І. Баленко, а також В. Балєєв, Г. Степанов та молодий Ю. Ільїн. Ми всі були тоді щиро переконані, що нарешті крига почала танути. Але нажаль! – клуб проіснував лише кілька тижнів, а потім через розбіжності з керівництвом Будинку Вчителя, де він розташовувався, припинив своє існування. Але це зовсім не означало, що джаз у Харкові помер. Так, студенти музичного училища вирішили показати своє мистецтво у цьому стилі за межами Харкова та вирушили на джазовий фестиваль у м. Донецьк. Керівником квінтету був випускник музичного училища Геннадій Кравченко, за роялем – Анатолій Зеленковський, на контрабасі – В'ячеслав Коваленко, а на ударних – Фелікс Томашевський. Виступили тоді хлопці досить середньо, але, як кажуть, стежка проторена.

А справжнім відкриттям на цьому фестивалі стала поява створеного на базі біг-бенду при ДК Будівельників малого складу під керуванням тоді ще молодого трубача Анатолія Слатіна. На акордеоні там грав у той час ще музикант-початківець, у майбутньому керівник ансамблю «Мадригал» Борис Ячнов (потім його змінив випускник консерваторії А. Склярів). У тому ж колективі грали С. Петросян, Л. Койман та А. Булисов. Усі 30 років безсмертним керівником колективу був А. Слатін.