

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СОЛОВЙОВ АНДРІЙ МИХАЙЛОВИЧ

УДК [785.161]:781.62+781.7(477)

**ДЖАЗОВА ОБРОБКА НАРОДНОЇ ПІСНІ
У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

02 Культура і мистецтво
025 – «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

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

А. М. Соловйов

Науковий керівник – **Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, доктор
мистецтвознавства, професор

Суми – 2022

АНОТАЦІЯ

Соловйов А. М. Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2022.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки джазової обробки народної пісні, що функціонує у сучасному музичному просторі України. У роботі констатовані тенденції активної взаємодії фольклорної та джазової культури у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття, що привело до становлення жанру джазової обробки народної пісні в країні. Встановлено, що нове для фольклору культурне середовище, у стильових координатах якого здійснюється джазова обробка, втілює канонічні моделі прототипу (фольклорного зразка) засобами імпровізаційного мистецтва. Констатовано, що фольклорні прототипи обробок трактуються українськими музикантами як нові джазові стандарти. У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування жанру джазової обробки народних пісень з позицій розгляду імпровізаційних норм прочитання численних канонічних моделей українського фольклорного мелосу у джазі.

Методологічна основа дослідження спирається на системні принципи теорії пізнання та її провідні засади: науковість, історизм, взаємозумовленість процесів та об'єктивність; також – на загальні положення теорії музичного мистецтва. Залучаються основи системного, мистецтвознавчого й культурологічного підходів як методологічного підґрунтя дослідження джазових обробок народних пісень українських композиторів. Застосування системного підходу здійснювалося на базі загальних положень сучасної методології гуманітарних знань, що передбачають сегментацію базових елементів систем, що вивчаються (у

даному випадку фольклор та джаз) та виявлення характеру зв'язку між цими елементами. Залучені джерела підкреслили наукову багатомірність та вагомість обраної нами теми дослідження.

Дисертаційне дослідження складається з трьох розділів. У *першому розділі роботи* зазначено, що фольклор та джаз демонструють найбільш споріднені типи музичного мислення. Категорія «спільного» двох культурних систем базується у парадигматичній площині. Ознаками спільності є: тотожність номінацій стилю та жанру окремих культур історичної форми синкретичного етапу; опора на традиційність та канонічність – базис безписьмових культур у панорамі різних культур світу. Третім моментом спільності фольклору та джазу є відкритість жанрово-стильових комплексів, їх здатність до міжстильової інтеграції. У четвертих, зазначимо, що у різних типах взаємовідносин елементів базової тріади музичних феноменів: композитор-виконавець-слухач, саме фольклорний та імпровізаційний типи культур мають найбільшу спільність та об'єднують особи композитора та виконавця в єдиний творчий синкрезис. Нарешті, джазу та фольклору притаманні спільні риси музично-стильової організації, виявлені в орієнтованості на: позаєвропейські ладозвукорядні системи та метро-ритмічні типи; специфічність мелодійної інтонації «з елементами екмеліки»; спільні принципи архітекτονіки; на індивідуалізацію вокального та інструментального тембрів, культ нетипових принципів звуковидобування (етнофонія). При розгляді особливостей музично-естетичної системи фольклору та джазу відмітимо їх орієнтованість на естетику тотожності. Категорія відмінного у координатах джазу та фольклору ґрунтується на синтагматичному параметрі кожної культурної системи, тож зазначимо значну ступінь індивідуальності музичної лексики та належність до різних епох: індустріалізація (джаз), архаїчна епоха синкретизму (фольклор). Інші відмінності містяться в аспектах наслідування традиції у фольклорі та джазі.

У *другому розділі* дисертації визначено релевантні ознаки жанру обробки народної пісні, розкрито визначальну роль жанру як наскрізного для

вітчизняної музики. Доведено, що еволюція жанру рухалася від аматорської репрезентації фольклорного мелосу – у напрям ускладнення концертних форм. Джазова обробка наприкінці XX – у 20-х роках XXI століття набуває концептуального рівню. Розглянуто принципи обробки українських народних пісень у контексті різних напрямів. Доведено, що джазові виконавці вдаються до синтезу фолку і джазу, фолку і рок-течії, чим сприяють становленню та розвитку стильових принципів «етноджаз/фолк-джаз», world music, fusion та, частково, етнорок. У роботі систематизовано значну палітру українських джазових обробок. У підсумку виявлено два протилежних творчих підходів у жанрі обробки народної пісні. Перший тип обробки пов'язаний з принципами точного цитування народної мелодії і навіть у інтенсивному імпровізаційному розгортанні наближений до першоджерела. Народний наспів у цій групі обробок трактується як джазовий стандарт, в основі формотворчих принципів джазового квадрату переважають імпровізації на ладову та метроритмічну канонічні моделі фольклорного прототипу (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, петрівчані і т. ін.). Стабільними елементами зазначеного типу є прийоми джазового формотворення (джазовий квадрат, риф, патерн, брейк), мобільними – джазова гармонізація та відповідне інструментальне аранжування. За аналогією із технікою полістилістики в академічній музиці XX – XXI ст. цей тип наближений до колажного типу полістилістики. Другий тип джазової обробки уникає точного цитування фольклорного джерела, і у підсумку імпровізаційна композиція виявляється доволі віддаленою від народнопісенного оригіналу. У зазначеному типі відтворюються окремі елементи канонічної моделі прототипу обробки (наспіву), які набувають варіантно-варіаційного перетворення у процесі імпровізації засобами джазової лексики. Цей композиційний прийом джазової обробки наближений до алюзійного типу полістилістики в академічній музиці. Основні елементи джазової мови є діалектичними за своєю суттю і належать до двох творчих параметрів феномену імпровізаційного мистецтва. Кожен з них існує у

контексті жанру обробки в просторі між спланованим, вивченим та спонтанним, миттєвим. Спланована стратегія імпровізації є тим патерном, що відтворює канони різних джазових жанрів. Спонтанне, миттєве, інтуїтивно знайдене у розгортанні імпровізації на канонічні правила побудови тексту прототипу і є власне суттю джазового музикування.

У **третьому розділі** дисертації досліджено змістовні й музично-стильові пріоритети творчості українських джазових композиторів. На підставі цілісного аналізу джазових сюїт з обробок народних пісень (фортепіанних – у творчості О. Саратського, вокально-інструментальних – у творчості А. Пивоварова) та джазових обробок українських народних І. Закуса та В. Тормахової – виявлено та охарактеризовано стабільні та мобільні елементи зазначених композицій в аспекті «канон-імпровізація». З'ясовано, що О. Саратський в обробках звертається до народнопісенних прототипів різної історичної доби (від архаїчних коломийок – до зразків пізньої пісенної формації). У його творчості констатовано наявність двох груп джазових обробок: обробки першого типу втілюють жанрово-стильовий канон коломийки, обробки другого типу у якості фольклорного прототипу мають пісні більш пізнього походження із розвиненою мелодикою та сталою тонально-гармонійною системою. Обробки першого типу пов'язані із принципом імпровізації на квадрат, де параметри ладу та гармонії є мобільними, а формотворчий канон стабільним елементом. У джазових обробках другого типу констатовано тенденцію академізації обробки, її наближення до норм жанру фортепіанної фантазії концертного типу.

Розглянуто «Лемківську сюїту» А. Пивоварова, з'ясовано стильові особливості прототипів джазових обробок, що поєднані у сюїту. Констатовано належність лемківських співанок до найбільш архаїчного регіонального шару карпатського фольклору, який характеризується мовним та музичним консерватизмом. Зазначені канонічні моделі для імпровізації, якими є ладові та метро-ритмічні особливості прототипів. Стабільним елементом джазових обробок є формотворчий параметр. Розкрито

особливості творчого процесу створення етноджазових вокально-інструментальних композицій І. Закуса та вказано на здобутки його наукового доробку, який досліджував прийоми етнофонії наспівів різних культурних ландшафтів семи основних регіонів України, що додатково збагачує тембровий колорит джазових обробок І. Закуса. Окреслено його творчий метод поєднання джазової обробки з аранжуванням у процесі зміни прийомів викладення теми. Вказано, що композитором задіяно максимальну кількість канонічних моделей різних елементів музичної мови фольклорного першоджерела в обробках І. Закуса. Розкрита найбільша відповідність імпровізаційних моментів його обробок саме джазовому стилю. Розглянуто особливості авторських естрадно-джазових обробок В. Тормахової. Виявлено, що композиторка використовує широку палітру народнопісенних жанрів різних пісенних формації: від архаїки – до пізніх зразків (від колядок – до кантів), втілюючи їх сутнісні музичні характеристики мовою джазової стилістики. Авторка використовує темброво-фактурні барви акапельних обробок народної пісні для чоловічого ансамблю. Зазначено особливості прочитання жанру обробки у творчості В. Тормахової, виявлено зв'язок структури обробок з вербальним компонентом прототипу. Відзначено динамізацію джазової обробки за рахунок темброво-виконавських прийомів та різних стильових елементів фанку, регі, босанови та хіп-хопу. Канонами в обробках авторки слугують мелодико-тематичний «екстракт» та етнофонія, стабільний елемент – формотворчий (структура); мобільний – метроритм.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації вперше розглянуто специфіку музично-теоретичних систем джазу і фольклору та акцентовано категорії спільного та відмінного у парадигматичному та синтагматичному параметрах вказаних культурних систем. При цьому теоретико-методологічні настанови дослідження корелятивної пари «канон – імпровізація» імплементовано у евристичний простір джазу. Розкрито значення жанру джазової обробки народної пісні у контексті вітчизняної музичної культури, а також виявлено стабільні та

мобільні елементи джазових обробок українських народних пісень в аспекті «канон-імпровізація». Розглянуто принципи інтерпретації фольклору в обробках у контексті напрямів етноджаз (фолк-джаз), world music та fusion. У дисертації вперше систематизовано підсумки наукового пошуку українських джазменів Ігоря Закуса, Вероніки Тормахової щодо етномузикознавчої проблематики та досліджено зв'язок з творчими принципами джазових обробок. Суттєві моменти новизни пов'язані із вивченням конкретних прийомів імпровізаційного втілення жанрових канонів тих фольклорних прототипів обробки, які презентують різні пісенні формації архаїчної, середньої та пізньої доби. У дисертації зазначені творчі принципи авторів джазових обробок у ракурсі принципів полістилістики.

Ключові слова: джаз, композиторська творчість, народна пісня, музичне мислення, музика усної традиції, традиційність, канон, імпровізація, стабільні та мобільні елементи, українські композитори, постмодерне мистецтво.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Соловйов А. Мелос української народної пісні у стильовому контексті різних напрямів етноджазу та етно-рок-музики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. Вип. 1. С. 70-76. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2020-01-12-Soloviov.pdf>
2. Соловйов А. Стилістика джазу в авторських обробках народної пісні Вероніки Тормахової. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020, № 32, Т. 2. С. 22–26. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214521>
3. Соловйов А. Інтерпретація музичного фольклору у джазових обробках української народної пісні Олександра Саратського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць*

молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. № 33, Т. 2. С. 57–61. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215776>

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Soloviov A. Formation of the Genre of Jazz Processing of Folk Song in the Musical Culture of Ukraine of the 20th – the Beginning of the 21st Centurie. *Spheres of Culture*. 2019. Vol. VI. P. 355–362. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V
5. Soloviov A. M. Folk song in the jazz rework of modern ukrainian composers in the aspect of canon and improvisation. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 5. С 47–50. URL: <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-47-50>

Тези доповідей на наукових конференціях:

6. Соловйов А. Імпровізація в музичній практиці минулого та сьогодення. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.). Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018 (сс. 52–53).
7. Соловйов А. Розвиток імпровізації як теоретична проблема сучасної музичної практики. *Молоді музикознавці*: матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції у рамках міжнар. науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (м. Київ, 9-11 січня 2019 р.). Київ: КІМ імені Р.М. Глієра, 2019 (сс. 185–186).
8. Соловйов А. Жанр обробки української народної пісні в українському джазі. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 7-8 листопада 2019 р.). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019 (сс. 157–159).

9. Соловійов А. Синергія джазу та фольклору у жанрі обробки української народної пісні. *Молоді музикознавці: матеріали XX Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: КМAM ім. Глієра, 2020 (сс. 116–118).
10. Соловійов А. Джаз та український мелос в історичній динаміці жанру обробки народної пісні. *Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Венеція, 2020 (сс. 63–67). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-16>
11. Соловійов А. Трактовка української народної пісні у джазових обробках Ігоря Закуса. *Молоді музикознавці*. Матеріали XXI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КМAM ім. Р. Глієра, 2021 (сс. 92–94). URL: https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2021/01/tezi_MM2021.pdf

ABSTRACT

Soloviov A.M. Jazz arrangements of folk songs in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th - beginning of the 21st century. – Qualified scientific work on the rights of the manuscripts. scientific work on the rights of manuscript.

The thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. – Sumy, 2022.

CONTENTS OF ABSTRACT

The dissertation is dedicated to the study of the specifics of the jazz processing of the folk song, which functions in the modern musical space of Ukraine. The work ascertains the features of the active interaction of folklore and jazz culture in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, which leads to the formation of the genre of jazz treatment of folk songs. It has been established that the new cultural environment

for folklore, in the stylistic coordinates of which jazz processing is carried out, embodies the canonical models of the prototype (folklore sample) by means of improvisational art. It was established that folkloric prototypes of arrangements are interpreted by Ukrainian musicians as new jazz standards. In the dissertation, a theoretical substantiation of the genre of jazz processing of folk songs is carried out from the standpoint of consideration of the improvisational norms of reading numerous canonical models of Ukrainian folklore melos in jazz.

The methodological basis of the research is based on the system principles of the theory of knowledge and its guiding principles: scientificity, historicism, interdependence of processes and objectivity; also – on the general provisions of the theory of musical art. The fundamentals of systemic, art history, and cultural approaches are involved as a methodological basis for the study of jazz arrangements of folk songs by Ukrainian composers. The application of the system approach was carried out on the basis of the general provisions of the modern methodology of humanitarian knowledge, which provide for the segmentation of the basic elements of the studied systems (folklore and jazz) and the identification of the nature of the connection between these elements. The involved sources emphasized the scientific multidimensionality and importance of our chosen research topic.

The dissertation study consists of three sections. The **first chapter** of the work states that folklore and jazz demonstrate the most related types of musical thinking. The category of «common» of the two cultural systems is based on the paradigmatic plane. Signs of commonality are: the identity of nominations of style and genre of individual cultures of the historical form of the syncretic stage; reliance on traditionality and canonicity is the basis of unwritten cultures in the panorama of different cultures of the world. The third point of commonality between folklore and jazz is the openness of genre-style complexes, their ability for inter-style integration. In the fourth, we note that in various types of relationships of the elements of the basic triad of musical phenomena: composer-performer-listener, it is folklore and improvisational types of cultures that have the

greatest commonality and unite the personalities of the composer and performer into a single creative syncretism. Finally, jazz and folklore have common features of musical and stylistic organization, revealed in orientation towards: non-European lada-syllabic systems and metro-rhythmic types; specificity of melodic intonation «with elements of ecmelica»; common principles of architecture; on the individualization of vocal and instrumental timbres, the cult of atypical principles of sound production (ethnophony). When considering the features of the musical-aesthetic system of folklore and jazz, we will note their focus on the aesthetics of identity. The category of excellent in the coordinates of jazz and folklore is based on the syntagmatic parameter of each cultural system, so we note a significant degree of individuality of musical vocabulary and belonging to different eras: industrialization (jazz), archaic era of syncretism (folklore). Other differences are found in aspects of tradition in folklore and jazz.

In the **second chapter** of the dissertation, the relevant features of the folk song processing genre are determined, and the determining role of the genre as a through-and-through for national music is revealed. It is proved that the evolution of the genre moved from the amateur representation of folklore melos – in the direction of the complexity of concert forms. Jazz processing at the end of the 20th – in the 20s of the 21st century acquires a conceptual level. The principles of processing Ukrainian folk songs in the context of various directions are considered. It has been proven that jazz performers resort to the synthesis of folk and jazz, folk and rock currents, thereby contributing to the formation and development of the stylistic principles of «ethnojazz/folk jazz», world music, fusion and, partially, ethnorock. The work systematizes a significant palette of Ukrainian jazz arrangements. As a result, two opposite creative approaches in the genre of processing a folk song were revealed. The first type of processing is related to the principles of exact quoting of a folk melody and even in intensive improvisational deployment is close to the original source. The folk song in this group of arrangements is interpreted as a jazz standard, the formative principles of the jazz square are based on improvisations on the scale and metrorhythmic canonical

models of the folklore prototype (carols, *schedrivkas*, *fresyankas*, mermaids, *petrivchani*, etc.). The stable elements of the specified type are the techniques of jazz formation (jazz square, riff, pattern, break), the mobile ones are jazz harmonization and the corresponding instrumental arrangement. By analogy with the technique of polystylistics in academic music of the 20th – 21st centuries, this type is close to the collage type of polystylistics. The second type of jazz processing avoids exact citation of the folklore source and as a result the improvisational composition turns out to be quite distant from the folk song original. In the specified type, individual elements of the canonical model of the processing prototype (singing) are reproduced, which acquire variant-variational transformation in the process of improvisation by means of jazz vocabulary. This compositional technique of jazz processing is close to the allusive type of polystylistics in academic music. The main elements of the jazz language are dialectical in nature and belong to two creative parameters of the phenomenon of improvisational art. Each of them exists in the context of the processing genre in the space between the planned, studied and the spontaneous, instantaneous. The planned strategy of improvisation is the pattern that reproduces the canons of various jazz genres. Spontaneous, instantaneous, intuitively found in the deployment of improvisation on the canonical rules of construction of the prototype text and is the very essence of jazz music making.

In the **third chapter** of the dissertation, the substantive and musical-stylistic priorities of the work of Ukrainian jazz composers are investigated. On the basis of a comprehensive analysis of jazz suites from arrangements of folk songs (piano – in the work of O. Saratskyi, vocal-instrumental – in the work of A. Pyvovarov) and jazz arrangements of Ukrainian folk songs by I. Zakus and V. Tormakhova – the stable and mobile elements of the specified compositions in the «canon-improvisation» aspect. It was found out that O. Saratskyi in his arrangements turns to folk song prototypes of different historical periods (from archaic *kolomiyoks* to examples of late song formation). In his work, two groups of jazz arrangements have been established: the first type of arrangements embody the genre-stylistic

canon of Kolomyika, the second type of arrangements, as a folklore prototype, have songs of later origin with a developed melody and a stable tonal-harmonic system. Treatments of the first type are related to the principle of squared improvisation, where the parameters of order and harmony are mobile, and the canon of form is a stable element. In the jazz arrangements of the second type, the trend of academization of the arrangement, its approach to the norms of the piano fantasy genre of the concert type, was ascertained.

The «Lemki Suite» by A. Pyvovarov is considered and the stylistic features of the prototypes of jazz arrangements combined in the suite are clarified. It has been established that Lemki songs belong to the most archaic regional layer of Carpathian folklore which is characterized by linguistic and musical conservatism. The canonical models for improvisation, which are the tonal and metro-rhythmic features of the prototypes, are specified. A formative parameter is a stable element of jazz finishes. The features of the creative process of creating ethno-jazz vocal-instrumental compositions by I. Zakus are revealed and the achievements of his scientific work are indicated, which investigated the techniques of ethnophony of chants of various cultural landscapes of seven main regions of Ukraine, which additionally enriches the timbre color of jazz compositions by I. Zakus. His creative method of combining jazz processing with arrangement in the process of changing techniques of presentation of the theme is outlined. It is indicated that the composer used the maximum number of canonical models of various elements of the musical language of the folklore original source in the arrangements of I. Zakus. The greatest correspondence of the improvisational moments of his arrangements to the jazz style has been revealed. The peculiarities of the author's pop and jazz arrangements of V. Tormakhova are considered. It was found that the composer uses a wide palette of folk song genres of various song formations: from archaic to late samples (from carols to cantos), embodying their essential musical characteristics in the language of jazz stylistics. The author uses timbre-textural colors of acapella arrangements of a folk song for a male ensemble. The peculiarities of reading the processing genre in the works of

V. Tormakhova are indicated, the connection between the structure of the processing and the verbal component of the prototype is revealed. It is marked by the dynamization of jazz processing due to timbre and performance techniques and various stylistic elements of funk, reggae, bossanova and hip-hop. The melodic and thematic «extract» and ethnophony serve as canons in the author's works, the stable element of the work is formative (structure); mobile – metrorhythm.

The **scientific novelty** of the obtained results lies in the fact that, for the first time, the dissertation examines the specifics of the musical-theoretical systems of jazz and folklore and emphasizes the categories of common and different in the paradigmatic and syntagmatic parameters of the specified cultural systems. At the same time, the theoretical and methodological guidelines for the study of the correlative «canon – improvisation» are implemented in the heuristic space of jazz. The meaning of the genre of jazz processing of a folk song in the context of domestic musical culture is revealed, as well as stable and mobile elements of jazz processing of Ukrainian folk songs in the aspect of «canon-improvisation» are revealed. The principles of interpretation of folklore in arrangements in the context of ethnojazz (folk jazz), world music and fusion are considered. For the first time the dissertation systematizes the results of the scientific research of Ukrainian jazzmen Ihor Zakus and Veronika Tormakhova regarding ethnomusicological issues and investigates the connection with the creative principles of jazz arrangements. The essential points of novelty are related to the study of specific methods of improvisational implementation of genre canons of those folklore processing prototypes, which present various song formations of the archaic, middle and late ages. In the dissertation, the creative principles of the authors of jazz arrangements are indicated from the perspective of the principles of polystylistics.

Keywords: jazz, a composer's creation, folk song, musical thinking, music of oral tradition, traditionalism, canon, improvisation, stable and mobile elements, Ukrainian composers, postmodern art.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Соловійов А. Мелос української народної пісні у стилізовому контексті різних напрямів етноджазу та етно-рок-музики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. Вип. 1. С. 70-76. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2020-01-12-Soloviov.pdf>

2. Соловійов А. Стилістика джазу в авторських обробках народної пісні Вероніки Тормахової. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020, № 32, Т. 2. С. 22–26. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214521>

3. Соловійов А. Інтерпретація музичного фольклору у джазових обробках української народної пісні Олександра Саратського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. № 33, Т. 2. С. 57–61. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215776>

Research work which publishes the main scientific results in international publications:

4. Soloviov A. Formation of the Genre of Jazz Processing of Folk Song in the Musical Culture of Ukraine of the 20th – the Beginning of the 21st Centurie. *Spheres of Culture*. 2019. Vol. VI. P. 355–362. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V

5. Soloviov A. M. Folk song in the jazz rework of modern ukrainian composers in the aspect of canon and improvisation. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 5. С 47–50. URL: <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-47-50>

Research works which certify the approbation of the materials of the thesis

6. Соловійов А. Імпровізація в музичній практиці минулого та сьогодення. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-*

мистецьких рефлексіях: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.). Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018 (сс. 52–53).

7. Соловйов А. Розвиток імпровізації як теоретична проблема сучасної музичної практики. *Молоді музикознавці*: матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції у рамках міжнар. науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (м. Київ, 9-11 січня 2019 р.). Київ: КІМ імені Р.М. Глієра, 2019 (сс. 185–186).

8. Соловйов А. Жанр обробки української народної пісні в українському джазі. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 7-8 листопада 2019 р.). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019 (сс. 157–159).

9. Соловйов А. Синергія джазу та фольклору у жанрі обробки української народної пісні. *Молоді музикознавці*: матеріали XX Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КМAM ім. Глієра, 2020 (сс. 116–118).

10. Соловйов А. Джаз та український мелос в історичній динаміці жанру обробки народної пісні. *Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Венеція, 2020 (сс. 63–67). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-16>

11. Соловйов А. Трактовка української народної пісні у джазових обробках Ігоря Закуса. *Молоді музикознавці*. Матеріали XXI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КМAM ім. Р. Глієра, 2021 (сс. 92–94). URL: https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2021/01/tezi_MM2021.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ СИСТЕМИ ДЖАЗУ ТА ФОЛЬКЛОРУ В АСПЕКТАХ СПІЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО	32
1.1. Особливості джазової культури в музикознавчому дискурсі	32
1.2. Жанрові прототипи джазових обробок народної пісні: етномузикознавчий контекст	52
Висновки до розділу 1	67
РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ У КРЕАТИВНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ДЖАЗУ	70
2.1. Український музичний фольклор у панорамі імпровізаційної музики	70
2.2. Канонічна модель та імпровізація: діалектика взаємин у фольклорі та джазі	87
Висновки до розділу 2	105
РОЗДІЛ 3. КАНОН ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ У ДЖАЗОВИХ ОБРОБКАХ НАРОДНОЇ ПІСНІ МИТЦІВ УКРАЇНИ	109
3.1. Моноінструментальні та поліінструментальні сюїти джазових обробок народних пісень України у творчості О. Саратського та А. Пивоварова	109
3.2. Вокально-інструментальні обробки: специфіка прочитання фольклору у творчості джазмена І. Закуса	135
3.3. Розвиток ансамблевої акапельної традиції у джазових обробках В. Тормахової	154
Висновки до розділу 3	167
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	179
ДОДАТКИ	200

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вибір теми дослідження «Канон та імпровізація у джазових обробках українських народних пісень» обумовлений, принаймні, декількома факторами, які ще не знайшли висвітлення у дослідженнях наукової спільноти. По-перше, український народний мелос в останні роки все частіше стає джерелом натхнення для вітчизняних композиторів, творчий доробок яких у жанрі джазових обробок українських народних пісень сповнений оригінальними композиційними знахідками та вишуканими прийомами роботи із етнічними прототипами, які потребують нагального теоретичного осмислення. По-друге, вже доволі традиційний для української музики жанр обробки народної пісні набуває у сучасному джазовому мистецькому просторі нових форм культурної комунікації та творчого діалогу, виходить на рівень патріотизму, національної самоідентифікації майстрів вітчизняного джазу. По-третє, феномен джазової обробки народної пісні базується на певній тотожності принципів музичного мислення двох культур.

Певним базисом спорідненості, основною музично-художньою категорією у даному випадку вважаємо канон. Ми розглядаємо канон у значенні «зразок, модель, правило» і аж ніяк не у сенсі поліфонічної форми. Власне, амбівалентність категорій канонічності та імпровізаційності у жанрі джазової обробки надає підґрунтя для всебічного осмислення релевантних ознак та побудови теоретичної моделі цього жанру, що й обумовлює наукову зацікавленість зазначеним феноменом. Тож, актуальність теми дослідження продиктована сукупністю вагомих факторів, що торкаються творчих та наукових векторів.

У другій половині XX та на початку XXI століття як в Україні, і у світі спостерігається неймовірна популярність жанру джазової обробки народної пісні. В основі її композиційних принципів – унікальні прийоми українських композиторів, що індивідуалізують жанрові моделі обробки народної пісні. Окрім мистецької привабливості, актуальність теми зумовлена аналізом

стану наукової розробки теми: нами констатовано відсутність досліджень з проблематики, зазначеної у темі дисертації. Між тим, виникає нагальна потреба у науковому осмисленні різних параметрів жанру джазової обробки як точки перетину рис архаїчної фольклорної традиції та сучасної імпровізаційної культури.

Джаз та фольклорна музика – канонічні типи мистецтва усної традиції, яким притаманні: особливий не нотований спосіб фіксації та імпровізаційний тип відтворення музики з обов'язковим наслідуванням певних структурних принципів їх організації. Інакше кажучи, лише *наслідуючи канон* або *канонічні правила* музичної структури певного жанру, його стильові норми, можна забезпечити життєздатність традиції. Процес відтворення такого канонічного зразка у музичному виконавстві особливих безписемних традицій прямо пов'язаний із імпровізацією. Взагалі, у *традиційних культурах* співвідношення канону та імпровізації є доволі тісним та нероздільним. Канон та імпровізація є парадигматичним та синтаксичним аспектами художнього цілого.

Проблематика джазології на сьогодні є актуальною і за колом наукових питань видається доволі широкою. Але усі евристичні вектори дослідників групуються навкруги трьох тематичних груп, як-от: історії становлення джазу, теоретичних досліджень різних питань джазового стилю та жанру в роботах музикознавців та методичних практик щодо опанування прийомами джазового музикування.

Специфіка розуміння феномену джазової музики у працях істориків джазу, зокрема У. Сарджента (W. Sargent [191]), полягає в його універсальному підході до культурологічної та інтрамузичної характеристик цього явища. Він відносить джаз до такого унікального напрямку музики, який існує за межами усталених форм культури: поза стильовими нормами афроамериканського фольклору; однозначно не належить різним типам музичних культур (як-от: популярна та академічна). Задля чіткої дефініції джазових явищ автором пропонується зазначити три обов'язкові номінації,

що мають бути присутніми у творі: свінг, «індивідуальний код» та драйв. Щодо свінгу зазначимо, що у джазі цей термін вживається у двох значеннях: як характерний ритмічний малюнок, та як жанровий різновид [147].

В іншому значенні мається на увазі джазовий стиль великих оркестрів 20-30-х років минулого століття із посиленою ритм-секцією. Друга номінація («індивідуальний код») враховує посилену індивідуальність виконавських прийомів, зокрема – майстерні нешаблонні принципи побудови мелодії, тембр, сила атаки звуку, специфіка вібрато, інтонування. Третя номінація – драйв, її назва є калькою англійського слова *drive*¹. Саме це сленгове слово стає терміном у джазовому середовищі, що передає особливий психологічний стан виконавця та слухача джазової композиції, заснований на ефекті внутрішнього сприйняття темпу, прискорення руху, що знаходить свою реалізацію у спонтанному прийомі «випередження» метричної пульсації.

Робота У. Сарджента – класика дослідницької традиції мистецтва джазу знайшла відбиток у концепціях дослідників, зокрема, *українських та зарубіжних*:

- В. Романко [121], Т. Полянського [115; 116; 117], Ю. Лошкова [96], В. Олендарьова [110], С. Безпалої [6], С. Віткалова [16], О. Коверзи [73; 74], Я. Лензіон [88];
- Дауэр Альфонс Михаэль [40], Дж. Колліер [82], В. Конен [83], М. Найдорф [107], А. Чернишов [168] та інших.

З подібних позицій досліджено різні стилі та напрями джазу: *стиль bebop* у роботах В. Журба [49; 50; 51; 197; 198] та О. Коверзи [71; 72]; *блюз* – Я. Журба [53; 54], також – індивідуальні стилі українських джазменів, зокрема Л. Утьосова [71] та І. Закуса [142].

Феномен інтерпретації етнічної музики у сфері популярної та джазової музики є доволі яскравим явищем національної культури України і він не залишився осторонь уваги науковців. Репрезентація народних пісень та

¹ З англійської: «рушій, привод, прагнення, наснага».

оригінальних зразків інструментальної культури у жанрі популярної та естрадно-джазової обробки привертає увагу С. Безпалої [4; 5], К. Гончарук [27], Лі Шуай [93], З. Рось [123; 124], В. Симоненка [130; 131; 132], В. Тормахової [149; 150; 151; 152; 153], А. Фурдичка [160; 161; 162]. Між тим, проблематики формування сталої жанрової традиції джазової обробки народної пісні у творчості українських композиторів протягом ХХ – початку ХХІ ст. ці автори не торкаються, що й зумовлює **актуальність** обраної теми. Вважаємо, що нагальна наукова потреба у дослідженні джазової обробки української автентики обумовлена як відсутністю спеціальних праць, так і необхідністю більш ґрунтовного контекстного розгляду феномену.

Джазова проблематика привертає увагу вчених з кінця 90-х років минулого століття, коли у науковому просторі України з'являються дисертаційні дослідження та монографії відповідної тематики. Відмітимо розв'язання різноманітної джазової проблематики у наступних дисертаціях: В. Олендарьова 1995 року «Вітчизняний джаз та проблеми стилю» [110]; В. Романка 2001 року – «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації» [121]; М. Булди 2007 року – «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [13], О. Воропаєвої 2009 року – «Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі» [22]; Ю. Дяченка 2017 року – «Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри» [43] та інших. Дисертації та монографії 2019 року належать двом харківським дослідникам: Лі Шуай дослідила проблему виконавства у дисертації «Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття» [92], а колективна монографія Лі Шуай та Ю. Лошкова присвячена системному підходу та, відповідно, має назву «Джаз як системне явище» [91].

Дисертації сучасного етапу – доволі різноманітні за проблематикою. І. Федорова у дисертації 2020 року розглядає явище *World music* з позицій

походження, особливостей еволюції та сучасних модифікацій стильової течії, при цьому в коло наукової проблематики потрапляє аспект «фольклор у джазі» [159]. Дві роботи 2021 року належать В. Журбі та Я. Журбі, вони торкаються наступної, дотичної до нашої теми, тематики: В. Журба розглядає стиль *bebop* у джазовій музичній культурі США 1940-х – першої половини 1950-х років [49], Я. Журба вивчає вплив блюзу на неакадемічну музику XX століття [53].

Дослідження 1995 – 2021 років охоплюють широке коло питань, наприклад, теоретичних аспектів теорії та історії певного джазового стилю, торкаються розгляду соціокультурних функцій джазу, течії *World music*. Але жанр джазової обробки народної пісні на їх сторінках не знаходить висвітлення. Деякі музикознавці приділяють увагу існуванню української народної пісні як стильового підґрунтя етноджазу, але як суміжної проблеми. Зазначимо роботи з наступних питань: Л. Романюк – щодо синкретизму фольклору та джазу [122]; Л. Кияновської – з історії входження української пісні в розважальну, із джазовим акцентом, музичну культуру Галичини 30-х років XX ст. [70]; І. Кириченко – щодо стилістики сучасних джазових утілень фольклорного мелосу у творчості окремих виконавців та груп [69].

Особливо відмітимо працю А. Фурдичка, що торкається проблематики втілення українського фольклору в композиторській творчості різних періодів та у сфері джазової, рок-музики сучасної України [160; 161; 162]. Важливою для розкриття зазначеної теми видається стаття Ю. І. Лошкова, в якій систематизовано інформацію щодо джазової медійної та виконавської інфраструктури української культури. Автором надано історичний огляд процесів інтеграції джазу в розважальну музику України у XX ст. та систематизовано перелік існуючих джерел презентації джазової музики [96, с. 52], що може слугувати дослідницькою базою вивчення джазу.

Отже, на підставах поданого огляду можна констатувати зацікавленість різною проблематикою джазу, джаз-року. Але нині гостро бракує досліджень

його взаємодії з фольклором, а тема джазової обробки народної пісні як самостійного жанру в наукових роботах не розглядається взагалі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка згідно з науковими темами кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896) та «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 29 жовтня 2018 року) вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка та уточнено (протокол № 3 від 25 жовтня 2021 року) вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Мета дисертації – дослідити феномен джазової обробки народних пісень у творчості композиторів України та надати теоретичне обґрунтування жанру джазової обробки народних пісень з позицій розгляду імпровізаційних норм прочитання канонічних моделей прототипів (фольклорного мелосу).

Мета дослідження зумовлює *завдання* дисертаційного дослідження, у якому видається за необхідне:

- 1) розглянути специфіку музично-теоретичних систем джазу та фольклору в категоріях спільного та відмінного;
- 2) систематизувати науковий досвід дослідження канону та імпровізації у різних типах традиційних та імпровізаційних музичних культур та імплементувати відповідні теоретико-методологічні принципи у евристичний простір джазу;
- 3) встановити значення, релевантні ознаки та місце жанру обробки народної пісні як особливого культурного шару національної музичної культури, зокрема джазової;

- 4) дослідити змістовні й музично-стильові пріоритети творчості українських джазових музикантів у жанрі обробки народної пісні;
- 5) визначити особливості джазового перетворення фольклорного первню (прототипу) у ладовій, метро-ритмічній, тембровій та формотворчій площині в індивідуальних творчих моделях жанру обробки народної пісні українських композиторів.

Об'єкт дослідження: джазова творчість композиторів України другої половини XX – початку XXI століття

Предмет дослідження: індивідуальні композиційні моделі жанру «джазова обробка народних пісень».

Методологічна основа дослідження спирається на системні принципи теорії пізнання та її провідні засади:

- науковість;
- історизм;
- взаємозумовленість процесів та об'єктивність.

Методологічною базою роботи також є загальні положення теорії музичного мистецтва, тож залучаються основи:

- системного;
- мистецтвознавчого;
- культурологічного

підходів як методологічного підґрунтя дослідження джазових обробок народних пісень українських композиторів.

Застосування системного підходу здійснювалося на базі загальних положень сучасної методології гуманітарних знань, що передбачають сегментацію базових елементів систем, що вивчаються (у даному випадку фольклор та джаз) та виявлення характеру зв'язку між цими елементами.

Проблемні лакуни музикознавства у дослідженні жанру джазової обробки народної пісні пов'язані з відсутністю відповідної методологічної бази. Тож, видається за потрібне залучити методи академічного музикознавства, зокрема:

- *історичний метод* (розкриває вектори еволюції жанру обробки народної пісні);
- *теоретичний метод* (здійснює корегування термінологічного апарату музикознавчого дослідження);
- *типологічний та системний методи* (дозволяють систематизувати творчі принципи інтерпретації прототипу у відповідності до різних типів обробок народної пісні);
- *компаративний метод* (використовується задля порівняння прототипу обробки та параметрів його імпровізаційного втілення з метою виявлення мобільних та стабільних елементів жанрового стилю);
- *структурний метод* (диференціація елементів музичної композиції);
- *системно-структурний* (осмислення зазначеного жанрово-стильового феномену в національній моделі джазової культури другої половини XX – початку XXI ст.);
- *біографічно-персоналістичний метод* (дозволив окреслити індивідуальний внесок джазових музикантів у розвиток жанру обробки народної пісні);
- *аксіологічний* (дозволив з'ясувати унікальну цінність мистецького доробку представників української джазової музики);
- *аналітичний* (вивчення музичних особливостей прочитання жанру обробки народної пісні у композиторській музиці та творчості джаз-виконавців);
- *узагальнення* (для підведення підсумків дослідження).

Теоретичну базу дослідження склали фундаментальні праці з джазології та музичного фольклору, тематика яких торкається вивчення питань історії, філософсько-естетичних засад, соціокультурної специфіки, стилістики та жанру.

Матеріалом дослідження є нотні партитури та клавіри джазових обробок українських фольклорних наспівів. Враховуючи специфіку джазової музики як імпровізаційного мистецтва, значний корпус аудіо- та відео-

матеріалів, що фіксує здобутки творчої практики у жанрі обробки народної пісні українських композиторів, аранжувальників та виконавців – майстрів імпровізаційного мистецтва І. Закуса, А. Пивоварова, О. Саратського, В. Тормахової послуговували важливим доповненням джерельної бази дослідження (відображено у додатку А). Матеріали онлайн-архіву музичного фольклору – проект «Поліфонія» послуговували важливим джерелом для аналітичних розділів дисертації [119].

Критеріями відбору музичного матеріалу у дисертаційному дослідженні з-поміж значної кількості джазових обробок слугували яскраво виражені індивідуальні творчі моделі жанру. У пошуках відповідних опусів для аналітичного розділу також віддавалася перевага творчим інтерпретаціям фольклорного прототипу митців *різних напрямів* та *творчих шкіл*, обробкам тих українських композиторів, у творчості яких вже були апробовані різні прийоми звернення до фольклорного мелосу і відповідні композиційні прийоми вже склалися у певну жанрово-стильову систему. Окрім того, для повноти панорами обробок було залучено до розгляду джазові обробки різних канонічних моделей прототипів української музичної етніки, що належать до однієї з трьох пісенних формацій (термін Ф. Колесси): доби архаїки, пісень середньої та пізньої традиції, у відповідності до яких вибудовувався додатковий критерій відбору джазових обробок з джазової творчості українських композиторів.

Теоретичну базу дослідження становлять концепції сучасної гуманітаристики, мистецтвознавства, теоретичного та історичного музикознавства, етномузикології та джазології, що торкаються широкого кола питань музичного мистецтва ХХ – ХХІ ст., насамперед з:

- *проблем джазології* (Р. Алексєєв [1], С. Безпала [4; 5; 6], І. Вавшо [14], Ю. Василевич [15], С. Виткалов [16], В. Власов [17], О. Войченко [18], О. Воропаєва [19; 20; 21], В. Журба [50; 51; 197; 198], Я. Журба [54], І. Закус [56; 57; 106], О. Кизлова [66], Ю. Кінус [67], І. Кириченко [68; 69], О. Коверза [71; 72; 74], Л. Коган [75], Я. Лензіон [88], Ш. Лі [92; 93], Ю. Лошков [91; 96],

Т. Панько [111], Т. Полянський [117], З. Рось [123; 124], О. Саранчін [125; 126], В. Симоненко [130; 131], О. Степурко [146], В. Сиров [147], В. Тормахова [149; 150; 151; 152; 153], І. Федорова [157; 158; 179], А. Фурдичко [160; 161; 162], А. Asriel [175], М. Gridley [180], В. Howard-Rye [182] та ін.)

- *історії джазу* (А. Дауер [40], О. Коверза [73], Дж. Коллієр [82], В. Конен [83], Т. Полянський [115; 116], В. Симоненко [132], S. Asirvatham [174], М. Gridley [180], J. Guilbault [181], W. Sargent [191], M. Stearns [194] та ін.);

- *історичного та теоретичного музикознавства:*

а) *історія української музики* (колектив авторів ІМФЕ ім. Рильського [64], Л. Кияновська [70], О. Коверза [74], І. Кириченко [94; 95]; В. Кузик [86]; І. Пясковський [120] та ін.);

б) *проблематика «композитор та фольклор»* (О. Берегова [7; 10], С. Грица [29; 30], Т. Гуменюк [34], В. Данілець [35; 36; 37; 38; 39], О. Івановська [163], Ф. Колесса [81], І. Коновалова [84], І. Мацієвський [101], Н. Яговенко [172] та ін.);

в) *питання жанру та стилю, зокрема, національного* (О. Воропаєва [20], В. Журба [49; 50; 52], Л. Кияновська [70], О. Козаренко [76], В. Козинчук [79], І. Коновалова [84], Н. Кукуруза [87], Ш. Лі [93], О. Маркова [98; 99], В. Мартинов [100], В. Москаленко [104], Є. Назайкінський [107], В. Сиров [147], В. Холопової [166] та ін.);

- *теоретичних питань культурології*: проблем діалогу (О. Берегова [17]; та ін.); загальних питань української культури (Т. Гуменюк [32; 33; 34], І. Юдкін [20], А. Фурдичко [160] та ін.); постмодернізму (О. Берегова [7; 10], Б. Сюта [148] та ін.); інтегративних процесів популярного мистецтва (О. Берегова [7], О. Воропаєва [19], В. Тормахова [149; 150; 151]);

- *проблематики канону* (Б. Аюб [2], С. Галицька та Г. Плахова [23], К. Гамалія [24], С. Головащенко [26], О. Івашкін [59], В. Козинчук [77; 78; 79],

А. Лісовиченко [89], А. Лосев [94], Ю. Лотман [95], Н. Малинська [97], М. Мельничук [102], М. Новакович [108], Ю. Плахов [114] та ін.);

- різних аспектів *імпровізації* (Ю. Василевич [15], І. Закус [106], Ю. Золкін [58], Ю. Кінус [67], Д. Лифшиц [90], Є. Мошак [105], О. Степурко [246], В. Тормахової [152], J. Guilbault [181; 185], G. Russell [190], V. Zhurba [197] та ін.);

- вивчення проблем *взаємодії канону та імпровізації* (Б. Аюб [2], С. Галицька [23], Ю. Плахов [114], О. Лесовиченко [89], G. Russell [190] та ін.);

- *етномузикології*: дослідження вітчизняної фольклористики у різних галузях українського музичного фольклору (О. Богданова [11; 12], С. Гриця [28; 29; 30; 31], В. Данилець [35; 36; 37; 38; 39], Є. Єфремов [45; 46], Л. Єфремова [47; 48], А. Іваницький [60; 61; 62], Ф. Колесса [80; 81], І. Мацієвський [101], О. Фабрика-Процька [178], М. Хай [163; 164; 165; 166] та ін.);

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця 90-х років ХХ – першого двадцятиріччя ХХІ століть. Незначне навмисне відхилення від вказаних меж у підрозділі 2.1. обумовлене намаганням охопити увесь історичний процес становлення жанру джазової обробки народного мелосу на Україні, а також увагою до фолкового мелодико-ритмічного базису в перших західноукраїнських джазових композиціях 20 – 30-х років минулого століття.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що у дисертації *вперше*:

- 1) розглянуто специфіку музично-теоретичних систем джазу і фольклору та акцентовано категорії спільного та відмінного у парадигматичному та синтагматичному параметрах культурних систем;
- 2) імплементовано теоретико-методологічні настанови дослідження корелятивної пари «канон – імпровізація» у евристичний простір джазу;

- 3) розкрито значення жанру джазової обробки народної пісні у контексті вітчизняної музичної культури, визначено особливості джазового перетворення фольклорного первню (прототипу) у ладовій, метроритмічній, тембровій та формотворчій площині в індивідуальних творчих лабораторіях видатних джазових митців сучасності;
- 4) досліджено теоретичні погляди та музично-стильові пріоритети творчості провідних українських музикантів у жанрі джазової обробки народної пісні, виявлено стабільні та мобільні елементи джазових обробок українських народних пісень в аспекті «канон-імпровізація» у контексті напрямів етноджаз (фолк-джаз), world music та fusion;
- 5) проаналізовано композиційні принципи джазових обробок українських композиторів та встановлено конкретні прийоми імпровізаційного прочитання жанрових канонів фольклорних прототипів різних пісенних формацій (архаїчної, середньої та пізньої доби) у творчості О. Саратського, І. Закуса, А. Пивоварова, В. Тормахової.

*У дисертації набули **уточнення** усталені наукові позиції щодо:*

- 1) формулювання жанру «обробка народної пісні»;
- 2) визначення специфіки жанру обробки народної пісні у джазовій музиці;
- 3) окреслення наукової стратегії дослідження канону та імпровізації у царині імпровізаційної музичної культури;
- 4) розширення змістових меж жанрових дефініцій «кавер-версія», «реінтерпретація», «адаптація», «аранжування» та «обробка народної пісні».

***Подальшого розвитку** набули наукові положення про:*

- 1) жанрово-стильову стратифікацію мистецьких форм історичного етапу музичного синкрезису;
- 2) жанрові та стильові особливості напрямів етноджаз (фолк-джаз), world music та fusion;
- 3) особливості техніки полістилістики, зокрема, у використанні принципів цитування та алюзії у джазовій музиці;
- 4) художні норми втілення українського мелосу в музиці постмодернізму.

Практичне значення полягає у розширенні обсягів інформації щодо предмету дослідження та можливістю використання матеріалів роботи при написанні наукових праць, підручників, посібників, підготовці курсів з історії популярної української музики, історії та теорії джазового музичного мистецтва, джазової імпровізації; курсу музичного фольклору тощо, а також у можливості впровадження цих матеріалів у педагогічну та виконавську практику сьогодення.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Матеріали дослідження, його основні положення та наукові висновки апробовано автором на дев'яти всеукраїнських та міжнародних конференціях, серед яких:

- 1) Друга міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018);
- 2) Друга всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 6-7 грудня 2018 р.);
- 3) Третя міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019);
- 4) XIX науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2019);
- 5) Друга всеукраїнська науково-практична конференція «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019);
- 6) Друга міжнародна науково-практична конференція «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 16-17 травня 2019 р.);

- 7) Міжнародна науково-теоретична конференція «Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (Венеція, 2020);
- 8) XX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2020);
- 9) XXI міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2021).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження викладено у 11 одноосібних публікаціях, 3 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 2 – у наукових періодичних виданнях країн ЄС, 6 – у матеріалах науково-практичних конференцій.

Структура дисертації. Робота складається з анотації двома мовами, вступу, трьох розділів та семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел (198 позицій, з них 26 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи – 231 сторінка, основний зміст викладено на 162 сторінках, додатки – на 32 сторінках.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ СИСТЕМИ ДЖАЗУ ТА ФОЛЬКЛОРУ В АСПЕКТАХ СПІЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО

1.1. Особливості джазової культури в музикознавчому дискурсі

Зазначимо, що і джаз, і фолкlor, безумовно відносяться до канонічного типу мистецтва. При аналітичному розгляді різних параметрів жанрового стилю² кожної композиції виявляються – як *типові* – саме ті їх загальні іманентні ознаки, що створюють певні канонічні жанрові моделі. Серед зазначених у *фолклорній традиції*, наявні музично-текстові особливості, наприклад: тиратна будова наспіву з шестискладовими рядками в його основі та терцієвий лад з моноопорним тоном в *колискових піснях*; думний лад українського *епосу*; десятискладовий вірш з цезурою посередині (5+5) в *колядках*. Продовжуючи цей ряд канонів музичної мови, вкажемо на: специфічний лад нетемперованих звуків *blue notes* (низькі III, V та VII щаблі звукоряду³); жорстко обумовлене формотворення *блюзів*; специфічну фактуру та тип виконання *спірічуелів*; складні метроритми у швидкому темпі *бі-боп’у* та багато інших ознак у *джазових та протоджазових формах* музикування, що означають жанровий стиль кожної композиції.

В основу музично-стильового канону як джазової, так і фолклорної музики закладена певна матриця музичного мислення, яка стосується рівнів ладу, звукоряду, архітектоніки, метроритму, фактури та способів виконання. Іншими словами, інваріантами кожного жанрового зразка різних стилів джазового мистецтва і кожного фолклорного жанру є певні іманентні музично-стилістичні особливості, за якими вони й відтворюються. Відомою є

² Використовуючи термін «жанровий стиль», підкреслимо, що його зміст вдало відображає специфіку традиційних безписьмових музичних культур, до яких відносяться фолкlor та джаз. Відмітимо, що зазначений термін кореспондується з тлумаченням номінацій стилю та жанру синкретичного історичного етапу; зокрема, на це вказує авторитетний дослідник теорії жанру – Є. Назайкінський [107, с. 58 – 59].

³ Надалі: III_n, V_n та VII_n – низькі щаблі звукоряду.

діалектика взаємозв'язку базових категорій канону та імпровізації у функціонуванні музичного мистецтва традиційних (безписьмових) культур. Креативний процес (створення музики) та процес виконання (відтворення музики) пов'язаний саме із *імпровізацією* – вільною побудовою, яка базується на реалізації канону та канонічних моделей прототипу та кожен раз індивідуально його втілює. Саме тому жанрова форма джазової обробки народної пісні є найбільш оригінальною не лише для творчої практики, а й для наукового осмислення. Зазначимо, що у даному випадку поєднуються два прадавніх шари протилежних культурних локусів – джазу та української народнопісенної культури. Але саме у вказаних культурних шарах спостерігаються аналогічні принципи музичного мислення.

Джазові обробки українського фолку є органічним явищем сучасної музичної культури України, яке здобуває популярності та набуває розповсюдження у практиці видатних музикантів світу та, зокрема, нашої країни. На хвилі гострої сучасної суспільно-політичної ситуації в Україні, національного підйому, вітчизняна етнічна музика стає відомою та затребуваною у практиці видатних класичних, естрадних та джазових виконавців світу. Згадаємо Пласідо Домінго та його чуттєве виконання українських народних пісень на нещодавньому майстер-класі у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського у 2020 році, неперевершену трактовку Андреа Бочеллі українських вокальних фольклорних перлин у концертних програмах 2019-2020 років, блискучий драйв Романа Гриньківа інструментальних народних награвань у джазовому стилі на бандурі у концертах джазових фестів Європи та Америки (наприклад, дует *Al Di Meola & Roman Grinkiv* з обробкою композиції М. Леонтовича «Щедрик» 2019 року).

У середині ХХ джаз століття стає помітним явищем світового музичного мистецтва, в якому синтезовано базис європейської гармонії з принципами африканських ритмів та особливими стильовими нормами афроамериканського фольклору. Про джаз написано велику кількість

монографій, статей та науково-популярних досліджень, але термін «джаз» все ще не є доволі чітким та однозначним⁴. Український дослідник проблематики джазу В. Романко [121] наводить різні аргументації власної позиції «що є джаз?»:

- різновид *легкої музики* (вкорінена ідея Юрія Холопова [121, с. 13]);
- вид *масової культури*;
- елітарне *професійне мистецтво*.

Але у наукових розвідках майже не осмислено напрям такого існування джазової традиції, який підпадає під поняття *музичного постмодерну* – особливої системи з культом стильової гри, піднесенням інтертекстуальних відношень у рамках одного опусу; з переважанням дифузії виражальних можливостей культурних систем різних типів та вишуканими прийомами музично-стильових мікстів⁵. Зазначений комплекс доволі яскраво виявляє себе у обраному для дослідження *жанрі* джазової обробки української пісні, та *часо-стильовому* просторі – кінець ХХ – перше двадцятиріччя ХХІ ст. До того ж, додатковим параметром нашої «наукової зацікавленості» джазовими обробками у теоретичному ракурсі постмодернізму є творча практика фіксації принципово безписьмову музичну традицію у нотних партитурах джазових обробок українських народних пісень. Ця практика розповсюджена у творчості тих сучасних українських композиторів та виконавців, що спеціалізуються на джазі, що отримали професійну академічну освіту (див., наприклад, нотні збірки В. Тормахової [167], О. Саратського [127; 128], І. Закуса [155]. Біля витоків цієї унікальної традиції у вітчизняній культурі стояв видатний композитор сучасності – Мирослав Скорик.

Прототипи (фольклорні джерела) та джазові композиції на їх основі мають зазвичай усне побутування та належать до однієї з форм

⁴ Дослідники джазу, наприклад, Лоуренс Гаші у книзі *Pioneers of Jazz*, стверджують, що слово «jazz» та його варіації: «jas», «jass», «jascz», «jasz», «jaz» виникло як жаргонний термін для означення чогось специфічного, оригінального, нестандартного, тобто якостей, що надають нешаблонність певному явищу [189, р. 20]

⁵ У наукових позиціях трактування основ постмодернізму у музиці ми наслідуюмо ідеї О. Берегової [7; 10], Б. Сюти [179, с. 399].

імпровізаційного мистецтва. За означенням композитора та дослідника проблем сучасної культури В. Мартинова подібні композиції належать традиції *opus-poeth* [100]. Але у процесі синтезування стилістики фольклору та джазу в жанрі джазової обробки та, особливо, при нотному запису такої обробки, вказані жанрові зразки та відповідні композиції переходять у зону *opus-музики*. Внаслідок цього їх виражальні засоби стають виразниками письмової композиторської культури академічної гілки. При цьому традиційні норми джазової музики інтегруються в іншу культурно-знакову систему та набувають певної трансформації. Таким чином, джазова обробка фольклору є доволі перспективною платформою для осмислення широкого кола музикознавчої проблематики.

Музична панорама джазових стилів та напрямів ще з початку ХХ ст. існує переважно у живому творчому процесі. Імпровізація як спосіб їх побутування є доволі органічним явищем для музики усної традиції. Її індивідуальні варіанти у різних виконавців, що розглянуті у стилевій тяглоті еволюції жанрів та форм містять доволі яскраві композиційні техніки, оригінальні прийоми та творчі знахідки. Виникає нагальна потреба їх осмислення. Але усі дослідники джазової музики одностайно зазначають, що наукова проблематика стосовно загальних та локальних дефініцій джазу, його жанрів та стилів, майже не розроблена.

Доволі цікава полеміка виникає на сторінках сучасних дисертацій, присвячених джазу: «Якщо погодитися з визначенням джазу, що належить В. Феєртагу, згідно з яким джаз є *родом* професійного музичного мистецтва, слід визнати, що він має власну *видову* класифікацію, тобто може розрізнятися не лише за ознакою *стильової чи національної належності*: нью-орлеанський стиль (колективна оркестрова або ансамблева гра), чиказький (мистецтво індивідуального виконавства, сольні імпровізаційні партії); американський джаз, європейський джаз, український джаз і т. п., але й за *жанровою* ознакою» (цит. за: [121, с. 42]). Але зазначені параметри ще й

досі не розроблені у системній цілісності музикознавства, особливо – питання жанрових номінацій у джазі.

Існує доволі відчутна плутанина з означенням музикознавчих дефініцій жанрів, стилів та напрямків саме у джазі. Тому видається вкрай необхідним з'ясувати жанрові та музично-стильові особливості джазових стилів та напрямків, оскільки логіку нашої роботи підпорядковано дотриманню дедуктивного методу: від загальної характеристики явища – до його конкретизації. Отже, локальна мета першого розділу спрямована як на огляд загальнотеоретичної проблематики з позиції генезису джазу, так і на аналіз принципів класифікації його родових ознак, з'ясування жанрових особливостей різних джазових напрямків та їх подальшу жанрово-стилістичну специфікацію, що обумовить наукові підстави подальшого заглиблення в аналіз конкретних прийомів обробки української народної пісні.

Авторитетний дослідник історії джазового стилю Е. М. Дауер стверджує, що джаз – це унікальний не однорідний шар музичної культури, у генезі якого синтезовано суттєві риси двох музичних культур: *фольклорної* афроамериканської та *професійної* європейської. Джазова музика виникає на американському континенті як підсумок «унікального синтезу двох музичних культур – музичної культури Західної Африки і музичної культури Європи» [40]. Наслідком такого синтезу і є комплексне поняття «джаз», що поєднує, на думку багатьох дослідників, зокрема В. Д. Конен, «*стилі* двох музичних культур – *афроамериканської* (яка реалізувалася у різних жанрово-стильових напрямках: джаз, блюз і спірічуел) і *євро-африканської* (відповідно, – регтайм, диксиленд і різні південноамериканські форми джазового музикування)» [83, с. 37].

Науковці переконливо доводять, що джаз та свінг – споріднені, але при цьому доволі індивідуальні явища саме з позиції *музичної характерності*. Вони обумовлені взаємовпливами афроамериканської та західної культур у так званому «прямому та реверсному» русі: «Джаз є африканською музикою,

що змінена західноєвропейськими елементами, а свінг, навпаки, є перетворенням західної музики завдяки специфічно негритянським, тобто, африканським елементам» [83, с 32].

Джаз та фольклор – безписемні типи мистецтва. Як наслідок, постать автора музичного твору видається неоднозначною у контексті інших культурних типів та стильових систем. Усвідомлюючи факт того, що особа композитора (автора музики) з'являється навіть в академічному професійному мистецтві досить пізно – з XVII століття - зазначимо глибинні принципи музичного мислення у джазі, спираючись на праці культурологів, що розглядають різні культурні системи. Наші пошуки спрямовані на розгляд тих параметрів, що роблять можливими їх жанрово-стильову інтеграцію.

В глобальній історії музики зазвичай розрізняють чотири типи взаємовідносин складових базової тріади музичного мистецтва: *композитор, виконавець, слухач*. Перший – *фольклорний тип* має наступне співвідношення рівності елементів: «композитор=виконавець=слухач» [44, с. 102] і базується на засадах їх функціональній паритетності та, відповідно, синкретичної єдності. Другий тип – *імпровізаційний*, об'єднує композитора та виконавця у єдину творчу цілісність за формулою «композитор+виконавець» – «слухач» [там само]. Третій тип – *аматорський* поєднує функції наступним чином: «виконавець+слухач» – «композитор». Четвертий – *концертний*, відокремлює усі елементи тріади за формулою: «композитор» – «виконавець» – «слухач».

Важливим для наукового базису нашого дослідження виявляються перші два типи: *фольклорний та імпровізаційний*, як суттєві для розуміння генетичної спорідненості основоположних елементів культури безписемних видів мистецтва – джазового та фольклорного. Визначена тенденція музичного мислення дозволяє доволі природно інтегрувати релевантні риси української автентики у джаз та творчо прочитати та осмислити базові риси українського фолку в параметрах канону та імпровізації.

Вкоріненим є і дещо інший погляд. Дозволимо собі вдатися до дискусії, оскільки авторитетні дослідники джазу (наприклад, М. Найдорф [107] та ін.) визначають, що у контексті типології музичних культур підпорядкованість принципів внутрішнього функціонування елементів музичного середовища джазу може повною мірою відповідати лише критеріям другого типу (імпровізаційного). На наш погляд, з першим, фольклорним типом, виявляється набагато більше спільного, і цей важливий факт є наслідком особливого буттєвого статусу музичного твору.

Джазовий та фольклорний твори не мають нотного запису, але у наявності є специфічні механізми її фіксації (традиційно-культурні, графічно-діакритичні). Ця музика належала і належить до безписьмової традиції, їй властивий усний спосіб побутування. Науковцями відмічається, що для різних, як ранніх, так і зрілих напрямків джазу, властивим є *імпровізаційний тип виконання* джазової музики, але, як і у фольклорі, в основі такої імпровізації присутні жорсткі формотворчі схеми та норми музичної мови (ладові, метро-ритмічні, агогічні та ін.).

Дослідники вказують: «Ядром джазової комунікації є виконавець-імпровізатор, він же – композитор, статус якого зовсім не специфічний для третього шару⁶. Це – швидше атрибут фольклорного пласта, де імпровізація і усна традиція передачі, що закріплені в слуховий пам'яті, є єдиними можливостями для забезпечення [подальшого] буття музичного твору. При цьому імпровізація в фольклорі, а пізніше – і в академічному пласті, все більше і більше набувала рис своєрідного професіоналізму. Формувався «клас» ремісників – імпровізаторів-професіоналів, які володіли відповідними навичками, були у змозі їх передавати і навчати їм інших [88, с. 179].

Стильові новації в джазі слід оцінювати як наслідок своєрідного «естетичного роздвоєння»: з одного боку, джаз змушений еволюціонувати та шукати нові шляхи оновлення стилів, з іншого боку він «знову і знову

⁶ Мається на увазі теорія Валентини Джозефівни Конен, у якій джаз відноситься до так званого «третього шару» («третього пласта – рос.») глобальної теорії родів музичної культури [83].

підпорядковується “індустрії культури”, а відомі форми [жанрові означення] різних його етапів існування, подібні *swing*’у, *be-bop*’у, *cool jazz*’у – залишаються одночасно і рекламними номінаціями, і віхами поступового засвоєння його професійною культурою» [там само].

Дійсно, об’єднання різних напрямків та музичних стилів під номінацією «джаз» починається з 30-х років минулого століття, коли у Нью-Йорку в пошуках «великої естради» акумулюються потужні джазові сили як окремих виконавців, так і бендів: «основним джазовим стилем став *swing*, на провідні місця висунулися великі джазові ансамблі» [173, с. 512]. Саме з цього періоду джаз починають опановувати білошкірі музиканти, у виконавській традиції яких ще з 1917 року зафіксовані факти порушення безписемної традиції виконання. Відомі особливості аудіо фіксації джазової музики: ансамбль *Original Dixieland Jaaz*, що складався цілком з європейських музикантів, для запису на платівку грав джазову музику по нотних партитурах.

Але, зазвичай, усі жанри та форми джазу, розвиваючись у стильовій тягlostі, дотримуються норм усного побутування. О. Воропаєва вказує: «З напівфольклорного статусу (спірічуелс, блюз, балада, регтайм) джаз досить швидко перейшов в стадію стильової стабілізації» [19, с. 59]. У процесі подібної еволюції і відбувається становлення канонів – еталонно-визначальних норм кожного жанру, своєрідних ритмо-інтонаційних та ладових комплексів. У 1930-х роках продовжується розвиток трьох джазових стилів – свінгу, страйду та бі-бопу, що свідчить про його професіоналізацію. У 40-х роках ХХ ст., у періоді розвитку джазового стилю «*після часів бі-бопу*», спостерігається ствердження індивідуальної манери виконання, пошуків власного шляху інтерпретації композитора-виконавця, що реалізована в оригінальних імпровізаціях на стандарти.

Джаз – явище, яке за своєю видовою природою пов’язане з таким типом виконавства, що орієнтований на особливий тип мислення – канонічний. Буттєвий принцип джазу – імпровізаційність: представлені в

кожному жанрі структурні канони під час виконавського процесу перетворювалися в неповторні «швидкоплинності». Маються на увазі миттєві інтонаційні ідеї, що вимагають виходу мобільних імпровізаційних виконавських структур за межі викладеної на початку теми з певним комплексом засобів виразності (метро-ритму, жанрової основи, тембру, фактури).

Музична лексика джазу *означає* жанрово-стилістичну особливість та неповторність кожної джазової композиції. Вкажемо, що у теорії та практиці джазової музики існують доволі нечіткі її жанрово-визначальні маркери. Розмежування понять «жанр», «стиль» є доволі чітким у музикознавстві, що вивчає академічну музику. У джазі один й той самий термін може означати і *музично-стильові характеристики*, і *жанр* (наприклад, блюз). Цей факт корелюється з теорією Є. Назайкинського, який розглядає три історичні форми функціонування музичних жанрів (синкретичну, естетичну та віртуальну). У *синкретичній формі*⁷, яка характеризується «синхронністю творчості і сприйняття, музичний жанр виступає перш за все як канон, який забезпечує відтворення відповідної певної традиції ситуації» [107, с. 58 – 59].

Певним каталізатором жанрово-стильової еволюції у джазі слугували історичні умови розвитку цього напрямку мистецтва. Також при розгляді цього питання потрібно враховувати й номінації (жанрові номінації, що виникла як самоназви певної категорії творів зі сталими музичними характеристиками). Євген Назайкінський звертає увагу на даний факт і акцентує наступне: «назви жанрів, як і прізвиська часто вже у своїй вербальній формі відображають ті чи інші особливі якості жанру, окремі його ознаки» [107, с. 108]. Яна Журба, досліджуючи широку проблематику блюзу (як жанру, стилю та форми) у музиці, солідаризується з вищевказаним: «Як

⁷ Щодо інших історичних форм функціонування музичних жанрів (естетичної та віртуальної), дослідник зазначає наступне: «В естетичній формі, що з'явилася з поширенням нотного запису, музика стає естетичним феноменом і на перший план виходять її семантичні функції. У віртуальній формі, яка завдяки поширенню звукозапису характеризується можливістю сприймати музику в різних умовах, на перший план виходять структурно-формотворчі функції жанру, що призводить до хибного трактування термінів музичного жанру і стилю, особливо в популярній музиці» [107, с. 58–59].

відомо, англійське слово *blues* у перекладі українською мовою означає почуття меланхолії та смутку, що співвідноситься як з образним змістом блюзової музики, так і з соціокультурними умовами її генезису» [54, с. 146].

Зазначимо, що кожній жанровій номінації притаманні яскраві стильові ознаки, що вирізняють джазові композиції, репрезентовані «жанровою лексемою/самоназвою». З одного боку, ці особливості групують жанрові зразки, вирізняючись аналогічними засобами виразності, з іншого, – слугують маркером контрасту між різними жанровими групами. Тобто, категорія музичного стилю, що базується на особливостях мелодики і гармонії, виконавських прийомів та однакових принципах їх організації, є також провідною у джазі. Таким чином, у джазі існує певна синкретичність понять жанру та стилю, їх тотожність. І хоча, виходячи з академічної теорії, жанр – це конкретна форма музикування, а стиль означає ті засоби виразності, за допомогою яких це музикування відбувається (та ідентифікується і креаторами, і виконавцями, і слухачами), скоригуємо ці поняття відносно конкретного музичного напрямку і наведемо панораму деяких джазових жанрів та стилів із зазначенням релевантних музичних якостей кожного.

Методологічним дороговказом для нас буде слугувати теорія Є. Назайкинського щодо синкретичної історичної форми функціонування музичних жанрів, де музичний жанр за словами дослідника – виступає «як канон, який забезпечує відтворення відповідної певної традиції» [107, с. 59]. Для детальної музикознавчої характеристики оберемо лише ті джазові стилі, у координатах яких у вітчизняній джазовій традиції здійснюється обробка українського фольклорного наспіву. Розташуємо їх відповідно поступу стильової еволюції, зацентруємо стабільні елементи жанрового канону кожного та зазначимо притаманні їм форми імпровізації.

Існують різні погляди на періодизацію джазу. Зокрема, В. Симоненко розрізняє чотири основні періоди його становлення: *класичний джаз* (1900 – 1920), *традиційний* (1920 – 1940), *мейнстрім* (1940 – 1960), *ф`южн* (1960 – до

наших днів), та виокремлює *свінг* як «стиль джазу, що сформувався в середині 30-х років XX ст. та займав лакуну перехідного періоду між традиційним і сучасним джазом» [132, с. 78].

Таким чином, до середини XX століття класичний джаз повністю сформувався як своєрідна стильова система. Але доволі важливими для формування цього музичного напрямку були і первісні, передджазові форми музикування. Для більш відповідної систематизації додатково використаємо періодизацію А. Чернишова, який поділяє усю історію джазу на три мега-пласти:

- «1) протоджаз (до-джазові форми музикування);
- 2) «легкий» класичний джаз (аж до повного формування гармонійної «імпровізації-на-квадрат» і джазової оркестровки для біг-бенду в стилі «свінг»);
- 3) концертний джаз: модерн-джаз, авангард-джаз та інші [концертні] напрямки» [168, с. 48].

В історії джазових стилів *протоджаз* спирався на розважальні форми танцювальної музики та був наближений до естетики популярного мистецтва. Важливим інструментальним жанром був регтайм, етимологія слова походить від сполучення «*ragget time*» (буквально: «розірваний час» – метафорична назва синкопованого ритму). Його стильові канони: дводольний метр; гомофонно-гармонічна фактура акомпанементу (за типом *бас-акорд*); синкопована мелодія «ламаного» типу. У формотворенні регтайму варіаційно розгорталися чотири музичні теми. Зазвичай регтайми грали по нотах, а у період після 1918 року (у період класичного джазу), у процесі стильового розвитку відбувається розхитування канонів жанру.

Наприкінці XIX ст. регтайми починають виконувати джазові музиканти на слух в імпровізаційній манері: «якщо класичний *ragtime* виконувався по нотах, то музиканти нової формації прагнули імпровізувати. Творчість *Джеллі Ролл Мортон* стала сполучною ланкою між регтайм і джазом. Він визнавав як формальну структуру регтайму, так і право на вільне виконання в

партії басової лінії. Його експерименти привели до появи особливої техніки гри на фортепіано, яка отримала назву «крокуюче піаніно [або страйд/*Stride*, інша назва – *Harlem Stride Piano*]» [40].

Виникає фортепіанний жанр *страйд*, який, водночас, є репрезентантом однойменного джазового стилю. Для його жанрового канону доволі характерною є опора на традиції регтайму – його відповідну фактуру та ритмо-метричну базу, але засоби імпровізації у фортепіанній фактурі страйду спираються на специфічні прийоми музикування. Партія акомпанементу підтримує чотиридольний пульс у специфічній фактурі, таким чином, лінія лівої руки підпорядкована фактурі «бас-акорд», при цьому басовий звук базується на мелодійних інтервалах октави, септими або децими на непарних долях такту, акорд же звучить на парних ударах.

Отже, в страйді ліва рука вибудовує більш інтенсивну та мелодійну лінію, неначе «крокуючи» клавіатурою (звідки і походить метафорична назва стилю). Зазначимо, що характерними є доволі швидкі темпи. Партія правої руки викладає мелодію, рифф⁸, іноді контрапунктичне двоголосся, тоді як басова лінія лівої руки підтримує чіткий ритмічний малюнок (він має назву «блукаючий бас»⁹).

Новоорлеанський джаз або *диксиленд* привносить в ансамблеву стилістику джазу прийоми колективної імпровізації, а «фірмовим» та доволі неповторним у диксиленді є тембровий прийом колективного вібрато наприкінці фразування, використання блюзових тонів. У метроритмі виникає культ синкопування, своєрідне неспівпадання пульсу мелодії з граунд-

⁸ Композиторка, аранжувальниця, теоретик та практик джазу Вероніка Тормахова зазначає: «Рифф (riff) – мелодійна техніка джазу, заснована на безперервному і багаторазовому повторенні групою музикантів або усім оркестром протягом імпровізації соліста короткої одноманітної, музичної фрази, що легко запам'ятовується зазвичай 2-х або 4-х тактової, з незначними мелодичними або гармонічними змінами» [153, с. 52]. На відміну від рок-музики, де рифф є короткою повторюваною музичною фразою, що виконується в унісон гітарою і бас-гітарою, рифф у джазі представляє більш вільну мелодійну техніку.

⁹ В історії джазової музики піаністи Джеймс Джонсон і Фетс Уоллер першими ввели в ужиток так звані «блукаючі децими» що граються вгору і вниз по клавіатурі, замість звичних терцій або поодиноких басових нот [40].

бітом,¹⁰ що спостерігається при прийомі гри дводольного метроритму мелодії з одномоментною чотиридольною пульсацією в акомпанементі. Інструментальне звучання стає доволі різким, оскільки перевага в інструментальному звукоідеалі віддається тембрам духових інструментів. «Саме тоді в складі колективів з'являються цілі секції духових (тромбонів, саксофонів, труб), а струнні інструменти активізуються: гітари приходять на зміну банджо, а контрабаси витісняють тубистів» [40].

Таким чином, *протоджазовий етап* та його особливості з боку імпровізації надають підстави для наступного висновку: власне імпровізація у перед-джазових (доджазових) жанрах гуртується навкруги відбору та посилення саме стабільних елементів жанру. Імпровізаційні особливості європейських та афроамериканських музикантів спочатку плідно реалізувалися у царині двох доджазових жанрів – регтайм і блюз.

Щодо блюзу буде наведено окреме міркування, а тяжіння регтайму до імпровізації європейського типу відображено у наступному: по-перше, у розшаруванні фактури та стабільному розподілу функції шарів фактури (соло і акомпанемент); по-друге, – в їх чіткої координації за вертикальним параметром; по-третє, - в особливих варіантно-варіаційних принципах інтонаційного розвитку мелодії. У блюзі – складному конгломераті жанрово-стильових та специфічних формотворчих ознак, набагато помітнішими стають риси африканської музики, зокрема, респонсорний тип викладення і ритмічне варіювання, що й визначають напрями імпровізації в існуванні цього жанру.

Перший етап становлення імпровізації в джазі охоплює період «класичного джазу» (початок XX ст. – кінець 1930-х років). Історично він збігається з перетином двох різноспрямованих традицій (європейською та американською) і характеризується їх активною взаємодією. Становлення обумовлено як взаємовпливами *культури різних типів* – письмової та усної

¹⁰ Взагалі тут мова йде про свінгування, яке у виконанні виникає внаслідок взаємодії-неспівпадіння двох ліній – мелодійної (біт) та пульсу акомпанементу – граунд-біт.

(тут головним фактором є засвоєння нотної грамоти афроамериканцями), так і *взаємообмін слуховим досвідом* (як головний фактор вкажемо тут на оволодіння інтонаційними нормами етнофонії, зокрема, європейці на слух сприймали та наслідували «неправильним» нормам негритянського звукодовибудовування). Тож, якщо серед творців новоорлеанського джазу (кінець 10-х - перша половина 20-х рр. XX століття) «було чимало «безписьменних самоук», то в епоху свінгу (30-ті рр. XX століття) знання нот стало передумовою успішного музикування, визнання. При цьому найбільш яскраві джазмени кожного з стилів (новоорлеанського, чиказького, свінгу) тяжили до однієї з імпровізаційних традицій. Імпровізаційної парадигмою першого етапу є *метод імпровізації на тему*» [152, с. 15, курсив мій – А. С.]. Підсумком першого етапу стало злиття двох етнічних традицій, типів культури та протилежних світоглядних позицій творців джазу, традицій, власне у «формуванні імпровізаційної метамови, на якому говорить сучасний мейнстрім» [там само]. І у цьому процесі особливе значення надається *свінгу*.

«Перехідним» історико-стильовим періодом між «легким» (класичним, традиційним) та інтелектуальним джазом (концертним, епохи модерну), на думку В. Симоненко [132], вважався *свінг*. У науковців, що досліджують джаз, існує навіть метафоричне означення цього етапу – «ера свінгу»¹¹. Отже, свінг – багатозначне поняття. Він – і стиль, і «історична епоха», і жанр, тобто свінг є типовим явищем певної історичної форми функціонування музичних жанрів етапу синкрезису (за Є. Назайкінським).

Вперше про термін «свінг» заговорили в 20-х роках минулого століття саме як про характерний оркестровий стиль чиказької школи біг-бендів, таких, як *The Glenn Miller Orchestra, The Original Dixieland Jazz Band*.

¹¹ Назва провідного джазового напрямку «свінг» запозичена від англійського слова swing (гойдання, розхитування, хитання), термін походить від фрази «свінгове відчуття». Він відображає метроритмічну особливість: у свінговій музиці акцент робиться off-beat чи на слабу долю в музиці. Дослідники зазначають, що свінг — одна з форм американської джазової музики, що виникає на початку 30-х років XX століття та розквітає протягом двадцятиріччя. Свінгова музика характеризується сильною ритм-секцією, яка превалює у складі оркестрів. За темповою характеристикою музика свінгу може бути як повільною, так і дуже швидкою. Свінгові бенди зазвичай мали солістів, які імпровізували з мелодією. «Танцювальний свінговий стиль бігбендів та лідерів бендів, таких як Бенні Гудман був домінуючою формою американської популярної музики з 1935 до 1946 роки, час, що відомий під назвою Ера свінгу» [152, с. 56].

Взагалі, цей термін багатозначний. Він означає й радикальну *бітову* пульсацію (від слова «біт»); і певний оркестровий стиль з переважанням західноєвропейської музики; і принцип взаємодії ритм-секції з мелодикою.

Формування свінгового типу музикування відбувається у стилевому напрямку розвитку джазу від класики до модерну. О. Воропаєва вказує: «За суттю, і новоорлеанський, і чиказький джаз відносяться до однакової стильової групи, в якій блюзовий (вокальний) і діксілендний (інструментальний) параметри поступово синтезувалися в певну імпровізаційну композицію з чітким свінговим каноном гармонійно-ритмічного типу» [19, с. 157].

З ранніх періодів свого існування *свінг* усе більше вкорінюється у процес музикування як базова категорія джазової музики на різних рівнях музичного твору та його виконання. Взагалі, джазове фразування має назву *оф-біт*, його прийоми походять від ментального імпульсу справжніх джазових виконавців «розкачати» інтонаційний процес, надати йому почуття імпульсивного, енергійного, імпровізаційного начала, тобто, джазовою сленговою мовою «використати свінгування».

У 40-ті роки ХХ ст. в стилістиці джазу відбувається радикальний поворот, внаслідок якого джаз починає еволюціонувати, ускладнюватися. З «естетики напівпопулярного мистецтва» (за висловом Юрія Холопова), джаз переміщується *на рівень поза-прикладної музики*, і одразу ж музична танцювальна функція джазу зазнає радикальної метаморфози. Джаз стає музикою переважно слухового формату, а не тільки музикою танцю (тобто, «тілесного» сприйняття).

У творчих пошуках принципово нового типу «жорстких імпровізацій», зокрема, у саксофоніста Ч. Паркера; трубача Д. Гіллеспі; клавішників і Ч. Крісчіана, Б. Пауелла, Т. Монка, барабанщика К. Кларка стверджується новий джазовий стиль – *бі-боп*. Метафоричну назву він отримав від яскравої та ефектної формули наспівування Дізі Гіллеспі «блюзової квінти» – зменшена *ч.*⁵, на ритм складів слову «бі-боп».

Жанровому канону властивий особливий тип мелодії, який повністю залежить від чітко означених акордових звуків тієї гармонії, що використовується. Тобто, звукоряд мелодії походить конкретних акордових звуків, що складають структуру акордів. Сама гармонійна система загострена альтераціями, доволі індивідуальним є інтенсивний тональний план композицій, з численними модуляціями та відхиленнями у віддалені тональності аж до третього рівня спорідненості. Характерною є віртуозність, що породжується надшвидким темпом виконання композицій бі-бопу (чверть – понад 300 ударів за М.М.¹²).

Саме тут виникає та вкорінюється явище джазового стандарту та конкретні сталі прийоми імпровізації: «Імпровізація в бі-бопі починалася з синкопованої або парної долі такту, нерідко вона обігрувала гармонійну схему або вже *відому тему*. Цей стиль ідеально підходив для гри невеликого колективу, типу квартету і квінтету. Боп став популярний в міських джаз-клубах, куди публіка приходила *послухати* відомих джазменів, а не *танцювати*. Музиканти поступово перетворили *hop jazz* в інтелектуальну форму, віддаливши його від первісних витоків – почуттів» [197, с. 22, курсив мій – А. С.].

Тобто у процесі розвитку *прийомів імпровізації* ствердження *другого етапу* пов'язано із революційними перетвореннями джазової естетики, практики і стилістики. Відтак, і парадигма імпровізації змінилася. Відповідно джазовий напрям цього етапу втілює нові імпровізаційні принципи та канонічні моделі для імпровізації, реалізовані у жанрах/стилях джазової музики подальшого:

- *квадрат (тема)* як канонічна модель для імпровізації: *бі-боп*;
- *лад* як канонічна модель для імпровізації: *модальний джаз*;
- відсутність канонічної моделі для імпровізації – принципи вільної імпровізації: *фрі-джаз*;

12

М.М. – метроном Мельцеля.

- стиль як складна канонічна модель для імпровізації (синтетичні напрями на джазовій основі – *джаз-рок*, *ф'южн*).

Суттєві принципи мислення та риси двох давніх передджазових імпровізаційних традицій (афроамериканська та європейська) є доволі гармонійними складовими в кожному зазначеному жанрі/стилі, але особливо показовим є «оголення» африканських основ у стилях *фанки* і *фрі-джаз*.

Другий мега-пласт орієнтувався на новоорлеанський та чиказький стилі, та імпровізаційно-творчо втілював їх норми. Утворюються численна кількість визначних історико-стильових напрямів джазу цього етапу – *cool jazz* (кул-джаз), *hard bop* (хард-боп), *fusion* (ф'южн), *funky jazz* (фанкі-джаз), *Smooth/soft jazz* (софт джаз), *soul* (соул). Звернемо увагу на їх музичні особливості та жанрово-стильові канони.

Стиль *cool jazz* (кул-джаз) існував з кінця 40-х років ХХ століття, кульмінації набув у 1960-х роках. Його характерною рисою є стриманість та дещо прохолодна емоційність (звідси походить і його метафорична назва – *cool*, тобто «прохолодний»¹³). Водночас музиці властивий тонкий ліризм, мелодійність та вишуканість імпровізацій, відсутність агресивних форм в енергетиці виконавця, повільні темпи, зменшення інструментального складу.

У авторів таких композицій переважає тип гармонійного мислення, самі типи мелодійної імпровізації означаються структурою акордів, тобто мелос спирається на звуки акордових комплексів. Характерним моментом є індивідуалізація ладових параметрів. Емансипація неєвропейських ладових систем є доволі розповсюдженою: стиль *cool jazz* віддзеркалює принципи модального джазу. Складність принципів формотворення, поліфонізація фактури, політональні вишукані побудови, наявність – навіть культ (!) контрапунктичних побудов, вирізняють *cool jazz* з-поміж канонічних

¹³ Деякі історики джазу пов'язують назву стилю з виконавською манерою саксофоніста Лестера Янга, який у 30-х роках ХХ ст. популяризує дещо прохолодну манеру звуковидобування, що кардинально відрізнялася від звуку ідеалу тих часів. Також ствердженню назви *cool* сприяла популярність альбому Майлза Девіса «Birth of the Cool» 1949 року.

настанов інших стилів. Разом з тим, *cool jazz* виявляє та підкреслює творчу індивідуальність виконавця-імпрровізатора через його мелодійну вправність та фантазію.

Hard bop (хард-боп) є синтетичним стилем, який виникає від поєднання характерних стильових рис бі-бопу і кул-джазу, а також – від активного використання поза-джазових та пара-джазових форм музикування (блюзу, соулу і госпел). Стиль сягнув розквіту своєї популярності в 50-60-х роках минулого століття. Його яскравими представниками були Чарльз Мінгус, Соні Роллінз і Джон Колтрейн. Жанровий канон тут орієнтується на жорсткі віртуозні форми музикування. Також наслідуються принципи ритмічного драйву, блюзова стилістика. В архітектоніці композицій спостерігається відхід від стандартів, пісенні форми залишаються поза увагою.

Сольні імпрровізації інструменталістів мають підкреслено декларативний, індивідуалізований характер, склад оркестру значно розширюється, віддається перевага тембрам духових (труба), ударних, та фортепіано тощо. Імпрровізації, що змінюють ладову структуру мелодії та стверджують принципи модального джазу, набувають у цьому стилі особливого значення. Також превалює інтелектуальний компонент, домінує дотримання жорсткої схеми імпрровізації при виконанні; наявна конструктивна побудова каркасу мелодії з переважанням кварто-квінтових ходів. Зазначимо і «родзинку» стилю – використання цілотнонових звукорядів.

Наступний етап розвитку джазового стилю пов'язаний із напрямом *ф'южн* (*fusion*). Назва походить від англійського слова «сплав, синтез». Судячи з його промовистої назви, ф'южн поєднав, синтезував риси рок-музики («металу») з елементами електронної музики, регі, поп- та рок-музики, хіп-хопу та традиції етнічної музики народів світу. Напрямок активно розвивається у 60-70-х роках ХХ ст., і джаз як стильовий елемент виступає однією із багатьох його важливих складових.

З джазу у ф'южн запозичені специфічні метро-ритми, складні норми формотворення в імпрровізаціях, технічність. Канонічні моделі торкаються

рівнів *мелосу* (фразування, кількість рифів), метроритму, ладової сторони (переважання модальності). Цей стиль переважно інструментальний. Він відрізняється яскраво вираженим лінеарним (мелодійним) типом мислення.

Інші джазові стилі 60 – 70-х років XX ст. також негомогенні і за кількістю складових подібні напрямку *fusion*. Перелічимо наступні: *funky jazz* (фанкі-джаз), *smooth* або *soft jazz*, *soul* (соул), що поєднують риси джазу та інших стильових систем (зазвичай, характерною є інтеграція наступних музичних стилів: рок-музики, R&B). У стиль *фанк* від джазу інтегровано наступні музично-структурні канони: використання принципів фразування за типом *бі-боп*; диктат ритмоформул, а в їх складі – культ синкоп; трактування різноманітних інструментів та вокалу як аналогів ударних – домінування принципів голосного ритмічно впорядкованого звучання та скандування при метричній незалежності кожного шару композиції.

У принципах побудови композицій *smooth* або *soft jazz* від джазової стилістики спостерігається культ імпровізаційності, м'яке збалансоване звучання усього інструментального ансамблю, використання блюзових ладів та вільних у ритмічному відношенні побудов. Саме зазначені джазові принципи музикування трансформують стилістику популярного мелосу, що використовується у даному стилі, забарвлюючи композиції стилю. Також культ чуттєвих інтонацій, спрощена гармонія, велика емоційна виразність (але у вокальній царині), характерна для соулу. Родзинкою є: соковиті інструментальні аранжування, велика кількість незвичних тембрових прийомів вокального звуковидобування, актуалізація нетемперованих принципів інтонування.

Щодо різних напрямків *третього* мегапласта (за А. Чернишовим), зазначимо, що вони об'єднуються терміном «концертний джаз» і репрезентуються різними течіями, подібними *модерн-джазу*, *авангард-джазу* та іншими. За жанрово-стильовими орієнтирами вони дуже цікаві, але надмірно індивідуалізовані – аж до відходу від традиційних музичних джазових норм. Їх життя та розквіт починається у надрах другого мегапласта

у 1950 – 1960-х роках. Піонером авангардного джазу був Джон Колтрейн, якій навмисно розширив стильові межі *хард-* та *пост- бопу* в культових композиціях «*Impressions*», «*A Love Supreme*». Під впливом авангардної музики у схожому напрямку в 1960-х роках експериментували Елліс Колтрейн, Ерік Дольфі та Ендрю Хілл. Для їх композицій характерним є запозичення різних технічних елементів та засобів синтезованого звучання.

Авангардний джаз став популярний і за межами Америки. Основним надбанням його музики є відхід від стандартів, індивідуальне трактування початкової теми. При цьому принципі експозиційності викладення зливається із розвитком музичного матеріалу. Внаслідок чого, тема і її імпровізаційна презентація були злиті в єдине ціле, фактура аранжування перепліталася з мелодико-тематичною основою композиції. Традиційні джазові елементи різних музичних рівнів джазових жанрів та стилів суттєво модернізувались та не мали розповсюдження у третьому мегапласті стильової еволюції джазу «у чистому вигляді».

Таким чином, визначимо особливості імпровізації у *третьому мегапласті синтетичних напрямів джазу*. У джазі останньої третини ХХ століття (джаз-рок, ф'южн, пост-ф'южн) у якості імпровізаційної моделі виступають не характерні елементи джазу, зокрема:

- рок-н-рольна метроритмічна ритмоформула;
- характерною є пульсація на 8/8 (як от у джаз-році);
- принципово орієнтальні ладові і ритмічні фрази у ф'южн;
- культивування звучання акустичних інструментів (частіше у напрямі пост-ф'южн).

Отже, джаз постає парадоксальною культурною системою: у різні епохи він виявляє здатність до інтегрування інших стильових принципів, але при цьому є доволі органічною цілісністю. Як яскрава стильова складова – джаз нерідко існує у царині інших складних жанрових утворень, забарвлює й різностильові системи своїми виразними та яскравими

естетичними елементами. Згадаємо явище джазінгу в академічній музиці та синтетичні конгломерати (джаз-рок і т.ін.).

Визначного значення у джазі набуває імпровізація як головна форма його існування. Як відомо, у різних традиційних музичних культурах канон реалізується лише у процесі імпровізації: ці моменти взаємопов'язані. Як об'єкти дослідження жанри та стилі джазової музики орієнтовані на канонічні моделі, які доволі жорстко обумовлюють принципи побудови мелосу, використовують стабільні метроритмічні, ладові, формотворчі норми, що й слугує жанрово-означувальним та стильовим маркером кожної джазової композиції.

Аналогічні процеси розкриття жанрово-стильового канону в імпровізації виконавця спостерігаються в музичному фольклорі різних народів, у різних традиційних культурах світу. Ці риси яскраво означені в українській музиці усної традиції – мистецькій перлині серед яскравих явищ світової культури.

1.2. Жанрові прототипи джазових обробок народної пісні: етномузикознавчий контекст

Структурно-типологічні характеристики жанрової системи українського музичного фольклору мають доволі давню історію становлення та розвитку. Норми зазначеної традиції підпорядковано певним канонічним моделям устрою численних музично-поетичних текстів, що здавна закріплені в усній традиції побутування та зафіксовані у пам'яті багатьох поколінь. Різні пісенні формації консервують ці релевантні риси фольклорних жанрів та репродукують їх в історико-стильовій тягlostі.

Звернемося до розгляду музичних канонів різних етнічних зразків відповідно їх жанрової належності та охарактеризуємо ті суттєві риси, які стають жанровими та стильовими прототипами для джазових обробок української народної пісні.

За аналогією із логікою побудови «джазового» підрозділу 1.1. у тексті параграфу 1.2. необхідно зосередитись на важливих позиціях характеристики української етнічної музики в аспекті розкриття теми пропонованого дослідження, зокрема: 1) на означенні специфіки українського фольклору як культурного явища; 2) на розгляді жанрової системи українського музичного фольклору; 3) на визначенні стабільних музичних параметрів та канонічних моделей головних його репрезентантів; 4) на розкритті механізмів функціонування музичних фольклорних текстів усної традиції. Логіка такого занурення у проблематику обумовить розуміння *глибинних принципів спорідненості* музичного фольклору та джазу – різних типів безписьмових культур. Зазначений вектор означить напрями та *передумови* інтеграції різних стилевих систем – фольклору та джазу у точці їх перетину в *жанрі джазової обробки народної пісні*.

Зазначимо, що фольклор – це складна багаторівнева самодостатня система народної музичної культури, що має давнє походження. Л. Єфремова вказує: «Жанрова система фольклору є наймасштабнішою типологією усної народної творчості в цілому. Типологія музично-фольклорних текстів внаслідок ектосемантичного (непредметного) характеру музики здійснюється переважно на рівні стилю, обумовленою їх історичною та географічною (часовою і просторовою) локалізацією» [47, с. 15]. Музичний фольклор репрезентує різні жанри вокальної та інструментальної музики, що склалися на українських етнічних територіях. Їх еволюція від витоків мала стадіальний характер та охоплювала значний проміжок часу.

Етномузикознавці виокремлюють певні етапи, що відповідають часовим періодам розвитку різних принципів музичного мислення (доба архаїки, фольклор середньої та пізньої пісенної формації¹⁴). За доволі довгий період було сформовано струнку систему жанрів – *приурочених*: обрядових та поза обрядових; *неприурочених*: епічних, ліро-епічних творів; ліричних і побутових пісень; різноманітні вокально-інструментальні композиції, які

репрезентують власну, доволі оригінальну та радикально відмінну, порівняно з академічною музикою, стилістику.

Жанрова система українського *пісенного фольклору* є доволі розлогою. Кожен її зразок характеризується чітко означеними нормами музично-поетичної структури, які виконують жанрововизначальну функцію і є канонічними для типу безписьмової культури та обов'язковими для відтворення у виконавському процесі. Існують і т. зв. *осібні жанрові форми*, історична динаміка яких охоплює багатожанрові комплекси творів. Такими, наприклад, є: *жанрова форма коломийки*, поширена на усій етнічній території, специфічні ознаки якої вдало інтегруються у структуру багатьох інших жанрів; або *типи народного багатоголосся*.

Вокально-інструментальний шар української народної музики представлений духовною лірницькою пісенністю, що «сформувалася під впливом християнського світовідчуття і відповідних музичних жанрів середньовічної генези», – вказує дослідниця О. Богданова [11, с. 329]. Народна *інструментальна музика* України доволі розвинена, має власну сформовану органологічну систему і репрезентує об'ємний жанровий діапазон, що охоплює різні сфери музикування.

Короткий огляд жанрово-стилістичної системи *української пісенної фольклорної традиції* засновується на загальній хронології її формування. Загальноприйнятим принципом етномузикології є жанрова типологізація фольклору за змістово-тематичною (сюжетною) ознакою, норм якої ми будемо притримуватися. Першу велику групу складають найдавніші обрядові жанри: пісні календарно-обрядового циклу та життєво-обрядові (родинні). До *календарно-обрядового циклу* належать пісні, приурочені до календаря: щедрівки та колядки; весняні, включно з троїцькими, русальні і кустові, купальські та петрівчані пісні; жнивні.

Життєво-обрядовий (родинний) цикл утворюють колискові, дитячий фольклор, весільні, поховальні голосіння тощо. До позаобрядової сфери відносяться наступні жанри: *музичний епос* (билини, думи), *ліро-епічні пісні*

«з індивідуальним переважанням тих чи інших семантичних та стильових ознак (співанки-хроніки, історичні, балади), *ліричні* та *суспільно-побутові пісні* (козацькі, чумацькі, рекрутські та солдатські)» [62, с. 31].

Стильові музичні канони для кожної пісні у різних жанрах торкаються чіткої обумовленості в організації принципів метро-ритму, архітекτονіки, мелодійно-формульної структури, а також ладозвукорядного рівнів. Враховуються також етнофонічні особливості, оскільки манера виконання – тембр, гучність, прийоми звукоутворення є важливою, а, іноді навіть і первинною жанрово-означальною ознакою. Обрядові пісні складають неповторну музично-стилістичну категорію українського фольклору, яку дослідники означають як «обрядова архаїка». Це найбільш давні за походженням пісні, які виявляють вельми характерні типи ладової організації.

Етномузикологи стверджують, що при співставленні загального процесу ладоутворення з принципами розвитку музичного мислення різних культурних епох, виявляються певні етапи з різними типами ладової організації. Так народні пісні *добы архаїки* – давнього походження, базуються на ладових мікроструктурах оліготонних ладів¹⁵ малого амбітусу із секундовою, трихордовою або невизначеною опірністю. Екмеліка характерна для форм раннього музичного фольклору усіх народів (безписемної культури), а також для професійної музики усній традиції (переважно країн Сходу). У професійній музиці нового часу екмеліка використовується епізодично, головним чином як специфічний прийом в рамках більш розвиненої звуковисотної системи, яка включає гліссандо, елементи мовного інтонування. Екмелічна інтонаційність панує в системах конкретної музиці і сонориці. Також вона властива джазовому виконавству, як у вокалі, так і у звуках музичних інструментів з нефіксованою висотою, нетемперованих» [106].

¹⁵ Людмила Єфремова означає оліготоніку як комплексне поняття, це вузькоамбітусні лади: від біхордів, що поєднують два звуки у секундовому діапазоні, та дитоніки, що поєднує два звуки у межах терції або кварта/квінти, до – гексахорду, що поєднує шість звуків у межах сексти [48, с. 410].

Подібний тип О. Богданова означає як «модальні наспіви» та вказує, що «пісні такого типу формуються на двох-чотирьох щаблях звукоряду (часто ангемітоніки¹⁶) в обсязі секунди, кварта. Це особливі формульні лади, які закріплюються за конкретними поспівками і є показовими для обрядової архаїки. Типовими ладовими формулами часто бувають терцеві лади (із субквартою або без неї)» [12, с. 12].

Анатолій Іваницький слушно зазначає, що сам компендіум обрядових мелодій або наспівів, порівняно з відповідними текстами, не є численним. Найбільш розповсюдженим явищем є типові наспіви: «Дослідники вказали свого часу на збірну типологізуючу функцію мелодій, називаючи їх “груповими” (Ф. Колесса) або “наспівами-формулами” (Є. Гіппіус). Мелодії інтегрують щось сакральне, притаманне обрядовості. Коли б їх було стільки, як текстів, їх інтегральне значення впало би до нуля» [61, с. 349].

Саме тому видається можливим надати деякі релевантні музично-стильові характеристики наспівів різних жанрів за аналогією із зазначеними нами музичними «характерностями» основних жанрів джазової палітри (див.: підрозділ 1.1. дисертаційного дослідження). Ці музичні ідіоми¹⁷ видаються доволі значущими для подальшого розгляду жанру джазової обробки народної пісні, оскільки саме вони складають ядро етнічного жанрово-стильового канону, що у процесі інтеграції в іншу стильову систему залишається стабільним елементом та піддається варіюванню у нормах нового канону відповідного джазового жанру.

Надалі в аналітичних розділах нашої дисертації як синонім поняття *ядро етнічного жанрово-стильового канону* використовуються терміни «канон» або «прототип», тобто, – музично-стилістичні ознаки, значущі та сталі характеристики пісенного зразка фольклорної теми для обробки.

¹⁶ Петер Ріверс (Peter Revers), автор статті зі словника Рімана зазначає, що ангемітоновість (синонім – бесполутоновість) – це інтонаційна система з різною кількістю ступенів, від трьох до дванадцяти. До репрезентативних ладових систем ангемітонного ладоутворення трихордного звукоряду відносяться лади пентатоніки [177].

¹⁷ Термінологічною аналогією фольклорним музичним ідіомам є джазові синтагми музичної мови [198, с. 10].

Суттєві риси прототипів/канонів певних народнопісенних жанрів найчастіше стають творчими об'єктами джазових обробок. Одним із найяскравішим та найпривабливішим з цих жанрів є колядки.

Колядкам – обрядовим народнопісенним зразкам зимнього календаря, величним гімнам гармонії Людини та Всесвіту, з огляду на їх музично-поетичну структуру, властиві наступні музично-стилістичні ознаки. По-перше, усе різнобарв'я поетичних сюжетів об'єднується стабілізованою віршовою структурою, у якій десятискладовий вірш, з цезурою посередині (за формулою $5_{\text{складів}} + [\text{цезура}] + 5_{\text{складів}}$), укладається в одно- чи дворядкову строфу, що завершується рефреном (у народі має назву «*r*=магічна закріпка») [60, с. 10]. По-друге, наспів базується на принципах точного повтору сталої ритмоформули 5+5, і з точки зору ритмо-інтонаційної характеристики відрізняється певною простотою та деякою лапідарністю. По-третє, у колядках наявний особливий тип мелодики, за визначенням О. Богданової – «обрядовий», йому властивий синтез речитативності та моторики [12, с. 25]. Особливостями пісень даного жанру є комплексна функціональність ритму, вкажемо, зокрема, на дві головні його функції: 1) психологічний вплив; 2) формотворча.

Загальна *остинатність ритму* справляє ефект гіпнотичної сугестії, властивий обрядовій магії. Формотворча функція реалізується у кадансовій зоні наспіву, зазвичай це ампліфікація (ритмічне розширення) чи дзеркальна модифікація ритмоформули. Наближеними за стилістикою до колядок є жанрові канони щедрівки. Більшість їх має розвинений поетичний текст з регулярним акцентуванням, яскравим приспівом. Складочислова будова відповідає типовій формулі: 4+4. Зазвичай виконання – гуртове, багатоголосе, унісонно-гетерофонного складу. Як зазначав Ф. Колесса, колядування-щедрування – явище колективне, тому було «школою організованого та ритмічно дисциплінованого суспільного співу» [81, с. 31].

Музичним явищем архаїчної обрядової магії є веснянки, у старовинних зразках яких віддзеркалився світ прадавньої культури, що базувався на

антеїзмі – культі природи-землі та землеробства. Дослідники вказують, що «аграрно-магічною функцією зумовлюється наповнення поетичних текстів веснянок образами пробудженої природи, світу рослин, квітів, птахів, землеробських процесів» [44, с. 49]. Для музичного звукоідеалу веснянок типовим є використання гучного кричущого звуку при виконанні, властивою є побудова формульного наспіву за типом ототожнення строфіки та складочислової будови за формулою: $(5^4 + 4^5) * 2$ з дворядковою будовою строфи та незначним коливанням кількості складів.

Ладова формула веснянок зазвичай дорівнює одноопорному терцієвому ладу з субквартою та з верхнім або нижнім приставними тонами. Суттєвою ознакою є вільний, імпровізаційний спосіб виконання, при якому зазвичай використовуються прийоми: *rubato*, вільне інтонування з нетемперованою звуковисотністю, «рафінована артикуляція кожного звуку, прикрашена вишуканою мелізматикою вкупі з безкінечними нюансами ритмічного варіювання складових груп» [12, с. 40].

Існує особлива група веснянок т. зв. *коломицької структури* (прототип). Ця жанрова група – вельми популярний тематичний матеріал для джазової обробки. Для її структури властивими є особлива строфічна формула чотирнадцятискладового вірша з трьох сегментів, що наслідує коломицьку формулу 4+4+6. Зазначена коломицька ритмо-складова формула сполучена з однорядковою будовою строфи наспіву. Зазвичай у веснянках з такою структурою витримується стилістика та ладовий тип лівобережних наспівів, де ладова формула базується на двоопорному субтональному тетрахорді з оспівуванням I щаблю.

Ефектні за стильовими та етнофонічними ознаками (виконавськими особливостями) *русальні пісні*, які також часто стають жанровими та стильовими прототипами джазових та популярних обробок. Доволі яскравою і талановитою є обробка русальної пісні «Й уберемо куста» співачки *Illarii*, з якою вона виступила у проєкті Ігоря Закуса *Jazz Kolo* у 2014 році. Прототип цієї обробки базувався на канонічних засадах жанру. За стилістикою русальні

коломиївській структурі: чотирнадцятискладовій основі за формулою 4+4+6. Подібна структура обов'язково виявляється в українській традиції як окремий стандарт у джазовій обробці.

Доволі цікавим фактом є наслідування змісту тексту при виборі наспіву: так, наприклад, коли у тексті відповідної строфи мова йдеться про типові веснянкові сюжетні мотиви, як-от у купальському наспіві із Сумщини «Купала на Йвана», що записаний у селі Обтове, Кролевецького району¹⁸, обираються відповідні *іножанрові* типові наспіви.

Серед перлин інших жанрів українського фольклору, музичні барви яких знаходять реалізацію у джазових обробках, назовемо петрівчані пісні (петрівочки). За слушною думкою В. Скуратівського цей жанр – унікальний, оскільки таким пісням повністю відсутні аналогії в культурах інших народів світу. Вони складають неповторний, відмінний з-поміж інших, «пісенний цикл» [133, с. 72], з відчутною ліризацією як сюжетів, так і музики. Поряд із символікою вербальних магічних елементів існують і особистісні мотиви, серед яких основними є: сповідальність, згадування про молоді роки та невеселе дівування.

Емоційність, психологічна спрямованість текстів у процесі виконання приводять до панування принципів складорозспівування, до огласовки приголосних, якої, до речі, притримуються популярні та джазові виконавиці, коли співають відповідні обробки названих пісень (наприклад, Катя *Chilli* або *Illaria*). Саме тому пісні цієї жанрової групи є доволі несталими у ритмічній та складочисловій формульності своїх наспівів. Між тим, є релевантні ладово-формульні та метроритмічні особливості (канони) таких пісень, які виконують жанрово визначальну роль. Але у сучасному побутуванні петрівчаних наспівів – як у традиційному середовищі, так і на концертній естраді, у виконанні народних співачок, а також у джазових обробках спостерігається відчутна жанрова дифузія з ліричними піснями, що наближає

¹⁸ Купальський наспів записаний у ході фольклорної експедиції Є. Єфремовим, розшифрований О. Богданою та зберігається в Архівах ПНДІ НЕ НМАУ ім П. Чайковського та КМAM ім. Р. Глієра [65].

петрівки до інших часових епох та сходинок традиції: до пісень середньої або, навіть, пізньої пісенних формацій.

З усього різноманіття наспівів *жниварських пісень* як прототип обробок використовується найбільш активний моторний тип – *квінтовий*, за класифікацією З. Евальд (цит. за: [12, с. 57]). Зазначеному типу властиво спиратися на: двоопорний пентахорд с нейтральним терцієвим тоном у ладозвукорядному принципі побудови, та на цезуровані вірші з вичленуванням кінцевого трискладового сегменту з наступної складочислової формули 4+3+3. Ось цей сегмент органічно обігрується у джазових обробках, оскільки виникає особлива метроритмічна примхливість, доволі типова як для фольклорних метро-ритмічних норм, так і для джазових.

Родинний цикл обрядових пісень представлений *весільними піснями* різних жанрових підгруп: величальні, корильні, коровайні та ін., а також різноманітними зразками поетичного, танцювального фольклору, інструментальною музикою весільного обряду. Дослідники музики цього жанрового шару зазначають, що весільні наспіви зазвичай мають у своїй основі лаконічні вузько об'ємні приспівки мажорного ладового нахилу. Існує єдина ритмоформула шестидольника, яка є типовою для більшості зразків. Олена Богданова зазначає, що ці наспіви-формули є обов'язковими для весільного обряду, оскільки вони «виконують ритуальну функцію й забезпечують правомірність справжнього народного весілля» [12, с. 61].

У традиції українського весілля присутні типи, контрастні за стилістикою: це – журливі ліризовані наспіви. Вони відрізняються як манерою виконання, так і ладовою специфікою (октавні лади з підвищеним VII щаблем) та ритмічною будовою (більш варіантно насиченою, імпровізаційно-вільною). Усі ці *канонічні* та, навпаки, *мобільні* елементи структури весільних наспівів ретельно відтворюються у новому стильовому форматі джазової обробки відповідного жанрового різновиду прототипу.

До пісень родинного типу відносяться також *колискові пісні*, плачі та голосіння. Особлива роль колискових в етнічній культурі України обумовлює

функціональну багатозначність цього народнопісенного жанру. Колискові виконують магічну, побутову, виховну, повчальну, психологічну, комунікативну функції, але найважливішою серед них, на наш погляд, є естетична: колискові пісні надають уявлення про музику, це перша зустріч дитини з музикою, з мистецтвом.

Джазові обробки колискових зазвичай базуються на ладових, метроритмічних, динамічних канонах. Існують два різновиди прототипів: архаїчний та більш сучасний. В архаїці жанр колискових виявляє повне суголосся із магічно-обрядовими культами, має формульний наспів. У шарі сучасної культурної традиції українські колискові значно ліризуються, наприклад, у цьому можна переконатися, прослухав виконання Ніни Митрофанівни Матвієнко, яка саме у зазначеному дусі на концертній естраді інтерпретує колискову автентичну¹⁹.

Сучасні колискові, завдячуючи манері виконання та відчутному нашаруванню різностильових рис, у першу чергу, – ліричної пісенності, потрапляють на сходинку іншої пісенної формації – *пізньої*. Розгорнуті мелодико-композиційні структури імпровізаційного характеру, ускладнене формотворення (строфіка із зачином, приспівом, відокремленою заключною побудовою), а також повні октавні діатонічні лади, кантиленні та навмисно вокалізовані при виконанні, мелодії – наближають колискові сучасного етапу побутування до стильових канонів наспівів *пізньої пісенної доби*. Дослідники зауважують, що за «музичними особливостями їх часом зараховують до розділу побутової лірики, проте така жанрова атрибуція не відповідає функціональній природі колискових наспівів» [12, с. 71].

Саме давні, первісні зразки утворюють стабілізовані ритмоструктури, що характеризуються простотою ритму та мелосу та базуються на магічному принципі повтору. Типовими для цього жанру є складочислові формули 4+4; 6+6; 4+3. Вони сполучаються із ладовими мікроструктурами терцієвого та

¹⁹ Проект *World lullabies: Ukrainian Lullaby* /Українські колискові містить доволі промовистий зразок прочитання традиційної колискової, доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=XyILd1co8h4>.

квартового амбітусів мінорного нахилу – переважно; наявна субкварта. Архаїчні колискові виконуються речитативом без мелодійних розспівувань.

Билини, думи, історичні хроніки, ліричні пісні, козацькі, чумацькі, рекрутські, балади, коломийки, духовна пісня в лірницькому репертуарі, інструментальна музика – усі ці жанри також мають свої характерності, на яких ми детально не зупиняємось, оскільки вони вкрай нечасто стають прототипами джазових обробок.

Певним виключенням є *коломийки* – найпопулярніші народномузичні твори західноукраїнського регіону. Вони, за висловом В. Гошовського, «проникають» в усі пісенні жанри. Коломийкова структура – специфічна музично-ритмічна форма, що пов'язана з танцювальним стрижнем, як *іншостильова* частка у композиції твору, яскравий ланцюжок колажу, вона спостерігається у музичній структурі різних жанрів: у билинах, веснянках, колискових, історичних піснях. Вважається, що коломийки виникли за Доби козаччини. Їх жанровим ознакам властиві наступні музично-поетичні риси: дворядкова ізоритмічна строфа (по три силабічні групи у кожній), з 14-тискладовою структурою вірша (4+6+6) та загальною формою наступного різновиду: *аав*.

Ретельний розгляд музично-поетичних особливостей фольклорного шару *доби архаїки* дозволяє звернути на ті особливості давніх наспівів, що є прототипами джазової обробки. Зазвичай, майстри джазу звертаються до обрядових пісень календарного циклу. До кола їх уваги потрапляють також любовно-ліричні, жартівливі, побутові пісні, та пісні різних жанрів, які належать іншим, аніж доба архаїки, пісенним формаціям.

Зазначимо, що зразками *середньої пісенної формації* у фольклорі України є доволі популярні народнопісенні твори, що складають основний шар традиційної пісенності. Він відрізняється особливою стилістикою, яка базується на лінійно-монодичному принципі ладового мислення. Сукупність ладових систем пісень середньої формації утворює т. зв. *складені лади*.

Релевантними особливостями народної музики пізнього походження або *пізньої пісенної формації* є сформована мажорно-мінорна система з централізацією головної опори – тоніки, яка, зазвичай, стабілізована увіднотоновими кадансами. Також сформована і відчутна функціонально-гармонічна основа, октавні (або ширше октави), звукоряди. Зазвичай вони співпадають з класичними діатонічними звукорядами, і, як зазначає О. Богданова, «виявляють спорідненість із законами ладового мислення європейської професійної музичної школи» [12, с. 12]. Багатоголосий склад надає доволі показову гомофонно-гармонічну фактуру в зразках пізньої пісенної доби. Тобто, доба архаїки, середня та пізня пісенні формації зберігають свій власний пісенний фонд, ґрунтуючись на відповідних канонічних принципах.

Звичайно, здійснений структурно-функціональний огляд фольклорних наспівів певних жанрів має значно більшу деталізацію у своїх варіантах та регіонально-стилістичних проявах. Але автор дисертаційного дослідження навмисно зосередився на тих типових рисах, що об'єднують провідні жанри народнопісенної музичної традиції України. Тим самим вибудовується певне етномузикознавче підґрунтя, методологічна база для аналізу джазових обробок різножанрових зразків музичного фольклору. Релевантні особливості культурних систем дозволяють здійснити міжпластовий синтез фольклору та джазу і доволі природно інтегрувати їх музично-стильові системи.

Зазначені аспекти мають коріння у глибинних *спільних принципах музичного мислення*, які споріднюють несхожі – на перший погляд, естетичні та музично-теоретичні системи фольклору та джазу. По-перше, стильові норми і фольклору, і джазу орієнтовано на доволі специфічні особливості ладової, метроритмічної та архітектонічної основи, відмінні від європейських. По-друге, їх емоційно-образні параметри та психологічні настанови *співогри* (процесу, відмінного від виконавства в галузі академічної

музики), спрямовані на спілкування із силами природи, із Всесвітом, його енергіями та імпульсами.

Все це доволі відчутно відрізняє безписемну музичну культуру від академічних форм та норм виконання, напрямів творчої інтерпретації нотних партитур. Якщо творець (композитор) та виконавець музичного твору має справу з культурою писемної традиції, то його тип мислення відноситься до принципово іншого типу естетичної системи, що торкається широкого кола питань *художнього мислення* і зводиться до його означення як складного багаторівневого явища, що об'єднує у собі різні характеристики буття, перш за все – аксіологічну, образно-пізнавальну та емоційно-естетичну характеристику. Визначною категорією тут є момент індивідуальності, неповторності, власного напряму прочитання музичного явища. Інший тип мислення спостерігається у безписемній традиції.

Дослідники XX століття (передусім, І. Й. Земцовській [196]), відносять народнописенні та інструментальні скарби усної творчості до «до письмового» та без письмового періодів. Ізалій Земцовський пропонує найбільш універсальне визначення фольклору, де системна сукупність всіх його ознак об'єднується вченим більш універсальним та центральним явищем – традиційністю. Ця якість «стосується в фольклорі “всього без винятку”, усіх рівнів, починаючи від особливого складу мислення, від світогляду <...> і закінчуючи манерою звуковидобування» [196, с. 186]. Аналогічні процеси наявні і в джазі.

Цікавим видається розгляд моментів співвідношення еволюції музичної культури та збереження фольклорної традиції. На наш погляд, інтеграція фольклору та джазу в сучасний період найбільш природно відбувається саме у жанрі джазової обробки народної пісні, оскільки зазначені системи мають багато спільного саме у принципах музичного мислення, системи мають коріння саме в орієнтації на канонічні норми музичної мови, що зберігаються при його імпровізаційному принципі втілення.

Дійсно, у будь-яких інших культурних сферах, наприклад, в обробках народної пісні у галузі поп-музиці, або в академічній композиторській культурі, виникає відчутна гіперболізація індивідуального, підкреслення неповторності мистецького явища у процесі інтерпретації народнопісенного матеріалу. При цьому традиційним елементам народного мелосу можуть бути протиставлені нетрадиційні (наприклад, неприродна для фольклорного стилю гармонізація, фактура). В такому випадку розвиток традиції згасає, оскільки іде шляхом зіткнення різних естетичних систем та принципів мислення. Ізалій Земцовський вважає: «У фольклорі подолання традиції означає загибель його основи, переродження фольклору в щось інше, в нефольклор» [196, с. 200].

Отже, традиція (традиційність та канонічність) є горішнім каменем двох монументальних гілок безписьмових культур світу – фольклору та джазу. Однак, на *традицію* можна поглянути і ширше, враховуючи особливі механізми культуротворчості, що сформовані епохою постмодернізму. Як зауважують культурологи: «безумовно, традиції – область фольклору, але не всі традиції фольклорні» [171, с. 28]. Саме тому, Б. Н. Путілов використовує близький за змістом термін «фольклорна культура», вказуючи на той аспект *творчості*, що має тісний зв'язок з культурою взагалі: «Саме культура має породжуватися здібностями, оскільки в ній зосереджуються певні творчі засади: “власна, індивідуальна” система уявлень про світ, сюжетно-тематичний фонд, арсенал художніх кодів, система семантичних значень, правила створення текстів і їх продукування у багаторазових перетвореннях» (цит за [63]).

Враховуючи поле значень терміну «традиція», найбільш цілісне уявлення про семантику корелятивної пари «культура-традиція» надає С. Грица: «по-перше, це формальна єдність елементів культури та той матеріал, що зберігається і переданий в часі (складовою частиною такого матеріалу є [музичний] фольклор); по-друге, – самі процеси збереження і передачі відповідного матеріалу (тут традиція уподібнюється типу

комунікативної діяльності); <...> по-третє, це певний інтрасоціальний процес, що забезпечує розвиток культури в напрямку стійкості і наступності (фольклор есплікується в ході такого процесу)» [28, с. 21].

Відтак, можна визначити поняття традиційності та канонічності принципів джазу та фольклору як базових елементів безписемних культур.

Висновки до розділу 1.

1. Таким чином, у першому розділі розглянуто джаз та фольклор у двох системах координат: перша – *парадигматична*, що позиціонується за типом музичного мислення, друга – *синтагматична*, що враховує характерні особливості музичної мови. Доведено, що джаз та фолк за *парадигматикою* наближені: це виявляється у сутнісних рисах їх співпадання як особливих культурних систем. До таких параметрів відносяться:

- 1) усна (або безписемна) традиція побутування;
- 2) збереження принципів канонічності безписемної традиції у процесі еволюційної тяглості: від ранніх форм – до зразків пізньої стильової формації;
- 3) дифузність жанрових та стильових рис у головних номінаціях фолку та джазу як вияв домінуючої ознаки доби синкретизму (тому характерним моментом нашого дослідження є розгляд типових музичних рис жанрових номінацій в аспектах їх належності до музичного жанру, музичного стилю, музичної форми);
- 4) відкритість жанрово-стильових комплексів, їх здатність до інтеграції (наприклад, це яскраво демонструють коломийкові структури у різних фольклорних жанрах або блюзові – у джазі);
- 5) орієнтація на координати діалектичної пари «канон-імпровізація» у процесі забезпечення життєдіяльності двох означених культурних традицій.

Синтагматичний параметр торкається характерних особливостей музичної мови, щодо цього у джазі та фольклорі виявляється високий ступінь

індивідуальності у різних жанрових шарах кожної видової системи. Але їм притаманні загальні риси у стильовій орієнтованості на:

- 1) позаєвропейські ладо-звукорядні системи;
- 2) специфічність мелодійної інтонації «з елементами екмеліки» (від давнього. ἑκμελής - немилозвучний, безладний - інтервальний ряд, що включає звуки невизначеної, нефіксованої висоти);
- 3) специфічні позаєвропейські метро-ритмічні типи;
- 4) загальні принципи архітекτονіки (формульність, повторність, обумовленість структури);
- 5) індивідуалізація вокального та інструментального тембрів, культ нетипових принципів звуковидобування.

Зазначене надає підстави стверджувати ідеї щодо відчутної родової спорідненості культурних систем фольклору та джазу, але наявні і суттєві відмінності. Відтак, сформулюємо ці риси.

Відзначено, що базові принципи безписьмових культур канонічного типу, якими є джаз та фольклор, мають певні риси спільності. Центром музичної комунікації у джазі та фольклорі є виконавець-імпрровізатор, він же, умовно кажучи – композитор, статус якого відрізняється від аналогічної функції у контексті опус-музики. Відповідно у різних типах взаємовідносин елементів базової тріади музичного мистецтва: композитор, виконавець, слухач, саме *фольклорний* та *імпрровізаційний* типи мають найбільшу спільність та об'єднують особи композитора та виконавця в єдиний творчий синкретизм.

2. Усі композиції джазової та фольклорної музики орієнтовані на відповідні їм жанрово-стильові канонічні моделі, які при їх відтворенні набувають рис імпрровізаційності, незначно відходячи від формульності наспіву та його метроритмічних особливостей. Але, не дивлячись на індивідуальність музики та художнього образу різних творів однієї жанрової групи (наприклад, веснянок, або страйду), ладові, метро-ритмічні, формотворчі канонічні моделі репродукуються у кожному конкретному

творі, виконуючи жанровоозначувальну функцію. Таким чином, *естетика тотожності* у музиці фольклору та джазу стає домінантною.

Констатовано, що з точки зору *прийомів імпровізації*, які віддзеркалюють *принципи мислення* у контексті особливих типів безписемних культур (фольклору та джазу), базиси їх системи мають *суттєві відмінності*. *По-перше*, саме ладовий параметр мелодії для здійснення імпровізації у фольклорі є первинним поштовхом, аніж мелос. Тобто фольклорна імпровізація більшою мірою пов'язана з основами ладової інтонаційності, аніж з наспівом – конкретним репрезентантом ладу. *По-друге*, джаз в стильовому плані не аналогічний фольклору та академічному авангарду. Стилїстика його зрілих форм позначена радикально іншою епохою – індустріальною, тоді як фольклор залишається продуктом епохи синкретизму.

Простежено інші відмінності в аспектах наслідування традиції. Для фольклорного виконавця жанровий канон кожного твору є обов'язковим: правила культури репродуктивного типу «співай/грай саме так, як це робили предки» – це основний заповіт для продовження традиції. Джазовий стандарт також трактується виконавцем як канон, певна музична структура, але як та, що втілюється в імпровізаційному процесі, сповненим творчими знахідками.

Отже, зазначені тенденції музичного мислення дозволяють музикантам-виконавцям, творцям обробок народної пісні доволі природно інтегрувати релевантні риси української автентики у джаз, творчо прочитати та осмислити базові риси українського фолку у параметрах канону та імпровізації.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [135; 136; 139; 192].

РОЗДІЛ 2

ПРИНЦИПИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ У КРЕАТИВНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ДЖАЗУ

2.1. Український музичний фольклор у панорамі імпровізаційної музики

У час радикальних змін основ суспільства, ревізії культурних цінностей різних цивілізацій світу в епоху глобалізації, українська етнічна музична культура не втратила своєї привабливості та затребуваності суспільством. Фольклорній традиції сьогодення властива, за висловом видатної етномузикознавиці Софії Грици, деяка «жанрово-стильова трансформація внаслідок суттєвих змін *модусу середовища*» [29, с. 36]. Тож, традиційна культура стає органічною часткою інших культурних систем завдячуючи процесам інтеграції музичного фольклору у різні шари академічної та популярної масової культури.

Український народний мелос інтегрується в сферу розважальної музики нашої країни, зокрема джазової з 20-х років минулого століття. Дослідники вважають, що подібний процес відбувається на спільному стильовому підґрунті фольклору та джазу. Наприклад, у рецензії на виступ українського гурту *ShockolaD*, що грає етноджаз, наведено важливе спостереження: «Група [*ShockolaD – А. С.*] працює в стилі *world music*, але основний стрижень в її музиці, на який нанизуються елементи різних стилів, – український етноджаз. При цьому джазові ритми, точніше поліритмія, настільки органічно виростають з колядок, щедрівок, що іноді здається, ніби український фолк якщо і не породив джаз, то знаходиться з ним в глибокій спорідненості» – вказує дописувач Олександр Юдін [169].

Вивчення стильових особливостей розважальної музики Львова 20–30-х років ХХ століття дозволило Л. Кияновській стверджувати, що музика молодіжної культури, яка «переспівувалася у дусі закордонних шлягерів»,

але орієнтувалася на жанрові моделі українського фольклору, підтримувала дух українства в умовах радянської окупації того часу [70, с. 55].

Визначні джазові виконавці Західної України першої третини ХХ століття започаткували процес музичної інкрустації джазу справжнім фольклорним мелосом. Так, музиканти гурту «Ябцьо-джаз» зі Львова: Леонід Яблонський, Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович, Богдан Веселовський, Ірина Ярисевич створювали особливі *джазові танго*. Музика таких танго являла собою органічний синтез карпатського фольклору з джазом. На платівках того часу ці танго звучать з типовими коломийковими інтонаційними зворотами, з інструментальним гуцульським колоритом. Специфічною особливістю цих композицій було «гнучке та ритмічно-вибагливе аранжування танцювальних жартівливих та ліричних пісень», яке «органічно поєднувалося з метро-ритмічною вільністю та джазовою риторикою пристрасного галицького танго» [70, с. 55].

Зазначені процеси історично були зумовлені особливістю радянської культурної політики центральних регіонів України, пов'язаної з новими ідейно-естетичними настановами СРСР 1920-х років, які спрямовували музичний поступ у бік більшої простоти, доступності та розважальності. Радянськими ідеологами цей процес вважався дієвим, тим, що спрямований на мистецьку протидію світовому авангардному руху, пов'язаному із музикою складною та «антинародною». Саме у зв'язку з такими настановами, естрадно-джазова музика, як мистецтво загальнодоступне та легке для сприйняття, віднайшла гарячу підтримку влади, але, на жаль, на дуже короткий час. Згодом джаз був об'явлений мистецтвом розпусти.

Тим не менш, дослідники історії вітчизняної джазової музики відзначають, що перший джазбенд в Україні був заснований відомим композитором, харків'янином Юлієм Мейтусом, а перший джазовий концерт відбувся в Харкові 29 грудня 1925 року [126, с. 143]. Тоді ж розпочинається розвиток джазового напрямку в етноорієнтованому дусі. У повоєнний час

започатковується традиція джазового *аранжування* української народної пісні.

У цей час на українському ґрунті поширюється стилістика новоорлеанського джазу, свінгу, бі-бопу й кул-джазу у відповідних прийомах *інструментування* деяких українських мелодій. Обираються ансамблі певних складів та використовуються особливості ладових та метроритмічних характеристик різних джазових напрямів, в дусі яких й «переспівуються» українські народні наспіви. Зазначені творчі знахідки не можуть бути віднесені до жанру джазової обробки повною мірою, оскільки мова йде, перш за все, про деякі окремі специфічні прийоми гармонізації та інструментування. Системна реінтерпретація етніки у параметрах джазового стилю нами виявлена у координатах більш пізнього етапу становлення жанру обробки народної пісні в Україні.

У 1960-х роках у просторі імпровізаційної культури України стверджується рок-музика, і найбільшу *соціальну активність* виявляють не тільки поп-фолк гурти, а й фолк-рокові колективи. Рок-течія, як вияв ідеї нонконформізму епохи стагнації, іде всупереч радянській політиці культурного приниження народів та підносить українську пісню на передові позиції. Перші колективи подібного напрямку походять із західноукраїнських земель. Ще 1969 року гурти «Опришки» з Івано-Франківська та «Гуцули» з Косіва використовували українські народні пісні в біг-бітовому аранжуванні.

У 1970–1980 х роках ця тенденція продовжується в діяльності багатьох ансамблів, найбільш яскравим з яких у цей період є гурт «Кобза». Наступна хвиля пов'язана з залученням народних інструментів та прийомів фольклорного мелосу до звучання рок-композицій. Особливого колориту їм додавала участь так званих *троїстих рок-музиках* у складі: скрипки, сопілки, барабанів; бас-гітари і гітари. Характерним для зазначеного стильового колориту є ладово-ритмічні барви переінтонованої коломийки та використання фольклорних прийомів гри на скрипці, внаслідок чого виникає інструментальний драйв обробок танцювальних українських мелодій.

Подібний процес активних пошуків шляхів творчого поєднання художніх ресурсів, структурно-типологічних особливостей народного мелосу з імпровізаційними елементами різних стилів (року, поп-музики, джазу, фанку й реггі) є характерним і для більш пізнього етапу зазначеного культурного процесу – середини 1990-х років. Особливу роль у його становленні відіграли рок-фестивалі («Рок-екзистенція», «Етноеволюція», «Рок-коляда», «Рок Січ» та інші), де й звучала та стверджувалась подібна музика. Як приклад можна навести композицію 2014 року Кузьми Скрябіна «Бандерштатівські коломийки».

Коломийковий народнопісенний стиль (двофразова співанка з чотирнадцяти складів з обов'язковою несиметричною цезурою 8 + 7) наповнюється активним рифовим рок-рельєфом. Принцип повторюваності та ладова специфіка (пентахорд з IV підвищеним ступенем) надає саунду рок-композиції етнічної своєрідності, за рахунок чого вона сповнюється драйвом інструментальної щільності звучання.

Відкритість системи джазу, генетична схильність джазової стилістики до синтезу призводить до органічної дифузії фольклорного та джазового звучання у композиціях межі XX та XXI століть.

Щодо генетичної особливості джазу зазначалося, що витoki джазу ґрунтувалися на відповідних етнічних засадах і афроамериканський фольклор був невід'ємною його частиною. Відповідно, джазовий стиль за своєю власною органікою є синтетичним явищем (зрощеним з принципами європейської гармонії), яке поєднало у свій час на північноамериканському континенті дві визначні національні традиції та культурні типи (західноєвропейську та американську, професійну композиторську та неписьмову етнічну музичні культури).

Тому здатність джазу до інтеграції різних стильових норм, жанрів та форм видається природною. Зазначимо особливості синтетичних напрямків музичної культури XX століття із залученням джазу в сучасних формах імпровізаційних мистецтв, таких як *етноджаз* або *фолк-джаз*, *World Music*

та *Fusion*. Розглянемо їх в українському контексті. Оскільки теоретичне дослідження напрямів фолк-джаз та *World Music* (або *world music*) знаходиться у стадії розробки, то виникає термінологічна плутанина. Тож вони часто об'єднуються номінаціями «етноджаз» або «фолк-джаз», але у жанрі обробки мають власну неповторну специфіку.

Дослідник А. Фурдичко влучно розмірковує про генезис фолк-джазу: «Загальновідомо, що фольклор лежить в основі виникнення всіх музичних напрямів, проте його актуальність не втратила своєї ролі й донині. Саме шляхом поєднання академічної професійної музики, модерного музичного мистецтва, зокрема, джазу і його жанрів, та української пісенної усної народної творчості, народжується новий, свіжий погляд на прадавні тексти та мелодії, який носить назву фолк-джаз» [162, с. 280].

Значним здобутком українського етноджазу є творчий доробок відомого бас-гітариста, співзасновника проекту «Jazz-Коло» Ігоря Закуса та гурта Z-Band, та, зокрема, його альбом «Коломийки Live». В основу альбому «Коломийки Live» покладений запис концерту 2007 року. Західноукраїнській жанр коломийки (композиція «Співаночки») стає надбудовою всіх частин композиції джаз-концерту. Вступним розділом концерту, заключною інтрадою, є інструментальний награв, де панує справжня трембіта з її глісандованим інтонуванням, а з часом передає естафету флюгельгорну та трубі, а потім – бас-гітарі.

У концерті широко використовуються акустичні ефекти звучання народних інструментів, семплерна бібліотека та технологія *live looping*²⁰. Вокальні теми пісень викладено близько до оригіналу. Примхливі ритмоформули, що рівномірно чергуються у восьмискладовій темі, цезури-паузи та семискладовий мотив-відповідь задають тематичне зерно для

²⁰ Лайв-лупінг (від англ. *live looping* – музичне виконання повторюваних аудіофрагментів, записів, що відтворюються в реальному часі), а також діджеїнг та процес семплювання – новий виток розвитку звукозапису як інструмента в епоху цифрового простору, котрий надає колосальний імпульс для виникнення нової естетики в музиці, перетворюючись на діалектичний «сирий матеріал» [187].

імпровізації інструменталістів. У їх пасажах, окрім типової складочислової будови також витримується і особливий лад коломийки.

Спостерігається зближення типів інструментального та вокального інтонування: спільними є глісандо, вібрато довгого звука, численні форшлагги. Характерною є поліметрія та політональність різних шарів фактури. Усі елементи обробки влучно застосовані та органічно поєднані. Так, при експозиційному викладенні народної теми презентовано її специфічну джазову гармонізацію. В розробковому розділі джазова імпровізація ґрунтується на мелодійному «горизонтальному» розгортанні – розспівуванні інструментальними фразами цих акордів. Також відбувається метроритмічне варіювання – свінгування народної теми (наприклад, «Ой, чий-то кінь стоїть»): акцент на сильну долю «даун-біт» чергується з фразами на слабку – «оф-біт», а раптові паузи створюють враження діалогу всієї фактури й тим самим посилюють енергію свінгу.

Такі самі особливості притаманні джазовим обробкам пісень й інших, доволі різнохарактерних гуртів і виконавців. Серед них виділяються українські вокальні секстети «Пікардійська терція» та *ManSound* з їх глибоко індивідуальним прочитанням народних українських пісень, створених з урахуванням природи звучання джазового вокального ансамблю *a capella*, давніх традицій професійної хорової та народнопісенної культури. У цьому ж ряду – виконавець та композитор, аранжувальник Олександр Саратський з тематичними концертами «Обробки українських народних пісень», українська співачка Млада з диском 2005 року «Ой весна, весна», гурт «*ShockolaD*», дует Лаури та Христини Марті.

Етноджаз у світовому контексті є ваговою складовою напряму *world music*, який, як зазначалося на сьогодні ще не має ґрунтовної наукової розробки. Найбільш наближеним до теми нашого дослідження видається погляд Дж. Гілбо (*Jocelyne Guilbault*) [185], згідно з яким рух «етно-» стає музичним мейнстримом з кінця 80-х років минулого століття та знаходить реалізацію у двох складових. Перша пов'язана з діяльністю фольклористів та

рекордінгових фірм, тобто: фольклор, автентика та музична традиція – розповсюджується за допомогою тиражування записів і, відповідно, стають доступним широкому слухацькому загалу. Друга складова ґрунтується на поєднанні фольклорних традицій з сучасними жанрами. Наслідками зазначеного є наступне: збагачення виразної палітри музики рок- і поп-жанрів та комерційна успішність такої музики, де етнічна складова відіграє роль екзотичної барви. У цьому контексті український етнорок та етноджаз – унікальні явища світової культури.

Авторка джазових обробок, композиторка та науковиця В. Тормахова звертається до розгляду форм існування українського фольклору у світовому контексті *World Music*. Цей англomовний термін та відповідний напрям популярної культури в українському контексті має назву «Етнічна музика/Етномузика». Сутністю сучасного музичного феномена є активне використання «гармонійних і мелодійних особливостей народної музики, запозичення народних музичних інструментів або манери музичного виконання. Водночас, етнічна музика не є тотожним поняттям для народної музики; їх відрізняє творчий процес трансформації фольклорного мелосу, пов'язаний із моментом інтеграції фольклору сферою масової культури» [153, с. 216].

Відзначається, що у значному культурному просторі рок- поп- музики та джазу особливої актуальності набувають глибинні архаїчні шари української музичного фольклору, які перевтілюються у своєрідні обробки, наприклад, презентовані творчістю гуртів «Dat» та «ДахаБраха» [153, с. 103–111]. Дослідниця зауважує, що у контексті напрямку *World Music* особливістю інтеграції народнопісенного матеріалу та джазу є використання семплів вокального та інструментального фольклору. Влучним спостереженням загального характеру є: «Основний підхід до відбору фольклорного матеріалу для створення композиції в стильових напрямках джазу і року – це можливість імпровізації на дану тему, в той час як в поп-музиці основний критерій – це її танцювальність» [153, с. 158].

Поєднання різностильових елементів музичної мови, серед яких: джаз, рок, академічна музика та неєвропейський фольклор, властиве різним яскравим сучасним течіям, зокрема, *Fusion*. Англomовне слово, що означає його сутність (*fusion* – «сплав»), відображає ідею суголосся різних стилів у синтетичному музичному напрямі імпрровізаційної музики. На думку С. Асірватхам (Asirvatham), *fusion* – це стиль, у якому джазова імпрровізація поєднується з ритмами рок-музики та електронним підсиленням музичних інструментів [174, с. 19]. Цей напрям виник у Європі у 1970-ті роки під впливом творчої діяльності Майлса Девіса, який ствердив зазначений ф'южн з комбінації джазу, поп-музики та ритм-енд-блюзу.

У той самий час формується явище *джаз-ф'южна* – доволі органічного синтезу джазу зі звуковими ресурсами сучасних комп'ютерних технологій та інших стильових напрямків. З часом «джазовий сплав» (джаз-ф'южн – Jazz+ fusion) починає ґрунтуватися на еклектичних принципах, на поєднанні власне джазу з різними напрямками імпрровізаційної музики, зокрема: електронної, регі, фолку, поп, рок, хіп-хопу, етніки. Цей конгломерат властивий ф'южну навіть на рівні однієї композиції або альбому.

Зазначимо, що рок-музиканти активно використовували різні джазові елементи музичної мови. На думку відомого українсько-австрійського джазового композитора, саксофоніста Антона Пивоварова, «кожна музика несе свою енергію: як земля, вітер, вогонь, вода. Якщо фольк – це земля, то джаз – вітер. Джаз у поєднанні з фольком – завжди безпрограшна, “бронебійна” комбінація. Це пов'язано з тим, що фольк має дуже глибоке коріння і надзвичайно сильну подачу. А джаз, зі свого боку, має багато чого запропонувати завдяки своїй імпрровізаційності, гармонії, ритму – всьому тому, в чому він сильний» (цит. за: [27]).

Джазова обробка народних наспівів у контексті напрямку ф'южн є доволі органічним явищем. Сплав різних стилів, напрямів та композиційних технік присутній у доволі показовому творі вже згадуваного саксофоніста Антона Пивоварова «Лемківська сюїта» (в 11 частинах) для джазового

квінтету (саксофон, клавішні, ударні, бас-гітара та вокал; є також версія для соло саксофона). Сюїта включає обробки лемківських пісень та джазові інструментальні інтерлюдії з промовистими діалектними назвами частин, що відображають особливості говору карпатського регіону. Її структура межує інструментальні та вокальні номери, що представляють собою джазові обробки лемківських пісень: *Berdo, Berdovychko* («Бердо, Бердовичко»); Інтерлюдія I; *Ne Liy Doidzhyk* («Не лій дойджик»); *Gorila Lypka* («Горила липка»); *Do Lvova Dorozhechka* («До Львова дорожечка»); *Mam Ya Kosu, Kosichku* («Мам Я Косу, Косічку»); *Svit Misyachku* («Світ місячку»); *Hodyt divcha po sadochku* («Ходить дівча по садочку»); Інтерлюдія II, *Chiya zh to rolychka* («Чия ж то роличка»); епілог.

Твір є яскравим прикладом *між-* та *внутрішньо-* стильової інтеграції і яскраво демонструє особливості напряму ф'южн. По-перше, прототипи обробок представляють український фольклор у всій палітрі його локальних варіантів. По-друге, у сюїті наявний синтез різних інтонаційних практик, де фольклор і джаз зцементовано в нерозривній єдності горизонтального розгортання твору, тобто, звучать не окремими блоками – «по черзі». По-третє, канонічні моделі ритмоформул та ладових особливостей лемківських наспівів представлено суто в імпровізаційному джазовому розгортанні. На рівні слухацького сприйняття процес чергування фолку (в експозиційному викладі) та джазової імпровізації (у розробковому епізоді) кожної частини, синтезується в єдине ціле саме в репризному розділі кожної частини сюїти.

Таким чином, особливості джазових обробок українських народних пісень збігаються з нормами та правилами імпровізаційного розвитку викладеного в експозиції початкового наспіву. Саме в цьому параметрі різні стильові шари органічно пов'язуються з канонами джазової музики: і джаз, і рок, і фольклор та інші неписьмові культури процесуально розгортаються та існують у просторі музичної композиції у вигляді імпровізації на канонічні моделі різних музичних елементів наспіву.

Стосовно фольклорних зразків відома етномузикознавиця Софія Грица зазначає: «Народний твір – анонімний, що побутує усно, знаходиться у процесі постійної змінності. Із однієї пісенної “зав’язі” розростаються грона варіантів, які успадковують семантичні й конструктивні елементи свого першоджерела, не залишаючись водночас незмінними. Специфічне нефіксоване протягом століть побутування фольклору дає простір для утвердження нової змістовної ідеї у безлічі варіантів та жанрових втілень. Це визначило тенденцію до “стискування” часу, широкої типізації ідей, сюжетів. У цьому велика сила впливу фольклору, його неперехідне значення. Чим давніший твір, тим більша ймовірність його варіантних розщеплень, жанрових трансформацій. У початкових фазах розвитку народної творчості пісенні “зав’язі” не могли бути надто різноманітними і численними, з огляду на скромний інтелектуальний і слуховий досвід людей. З часом їх кількість і якість зростає» [28, с. 32].

Яскравим прикладом реалізації вітальної²¹ енергії фольклору у розгортанні стиснутих типізованих музичних моделей первинної архаїки є зазначений С. Грицею творчий *напрямок трансформації* сучасної вітчизняної музичної етніки. Один з його шляхів має коріння у діяльності українських джазових та популярних гуртів та солістів, особливо тих, які використовують у композиціях народні наспіви.

Як зазначалося вище, визначним культурним надбанням сучасної української музики є творчість співачки Млади, гуртів «Z-Band», «Лелека-Band», «ShockolaD», а також концептуальні джазові альбоми «Коломийки live», «Jazz Kolo», «Voices JazzBez + Jazz Kolo. Live»; «Щедрий вечір з добрим jazzom». Зазначені проекти видатних діячів українського джаз-фолку отримали визнання та світовий резонанс. Унікальність композиційних технік, вишуканість прийомів поєднання джазових та етнічних ідіом, лексики рок-музики та музичного фольклору вирізняють значущість української гілки світових течій етноджазу, етнороку. Інтонаційна вишуканість музичної

²¹ Від латинського слова *vitalis* – «життєдайної».

стилістики таких композицій в аспекті імпровізаційного втілення фольклорних жанрово-стильових норм складає цікавий ракурс розгляду для науковця та виконавця-практика особливо – у розгляді напрямів еволюції та констатації сучасного стану *жанру обробки*.

Жанр «обробка народної пісні» є точкою перетину у поєднанні фольклору та джазу. Цей жанр у естрадно-джазовому напрямку є доволі молодим, але обробки народної мелодії в культурі України мають певну історію вкорінення, зародження та становлення з кінця XVII століття. Обробки українських фольклорних мелодій отримали визнання та широке розповсюдження в аматорських колах та в академічній музиці з другої половини XVIII століття²². Системне формування принципів цієї жанрової традиції почалось у наступному XIX столітті та було обумовлено зацікавленістю музичною автентикою української культури професійними композиторськими колами внаслідок інтенсифікації фольклористичної діяльності науковців. Крім того, XIX століття в українській музиці проходить під знаком становлення та розвитку романтизму, основним гаслом якого є зацікавленість рідним фольклором, вітчизняними сюжетами.

Гармонізація народної мелодії – типовий шлях обробок етнічних мелодій на початкових етапах становлення жанру. Подібний тип обробки стає історично першим. Він віднайшов назву «сольний переспів»²³ народних пісень для голосу з інструментальним супроводом. Пізніше виникають творчі спроби українських композиторів опанувати особливі прийоми народного багатоголосся. Саме тому обробкам, особливо – хоровим, на другому етапі розвитку жанру був притаманний відхід від простих форм гармонізації, принципів гомофонії та засвоєння народної імітаційної поліфонії, інших засад народного гуртового співу.

²² Ігор Пяковський надає характеристику основних етапів становлення цього жанру. I етапом дослідник вважає етап з XVIII ст. – до першої половини XIX ст.; II етап: друга половина XIX – початок XX ст.; III етап охоплює XX століття [120, с. 114 – 115].

²³ «Переспіви» – це сольні обробки, які пізніше в українській культурі склали традицію народної пісні-романсу.

Взагалі у ХІХ столітті композитори вже самостійно прагнуть вивчати теоретичні закономірності музичного фольклору та на певному науковому ґрунті відтворюють автентичне звучання у власних обробках. Протягом ХХ - на початку ХХІ століть відбувається процес становлення принципів «художньої обробки», навіть формується жанр «авторської обробки» народної пісні. У творчості українських композиторів кристалізуються різноманітні принципи роботи з народнопісенним матеріалом. Тож, за нашим спостереженням, виникають доволі різні типи: поліфонічні обробки, моностильові та полістилістичні, а також розквітає принцип включення «авторських контрапунктів» у народнопісенній стилістиці тощо.

Адаптація народнопісенного матеріалу та обробка народних наспівів у практиці естрадно-джазових виконавців та авторів музики сучасності приймала різні форми, відповідно до генеральних стилів епохи. Починаючи з другої половини ХХ століття, головним художнім напрямом у різних видах мистецтв стає *постмодернізм* – доволі широке поняття, що характеризується, зокрема, зверненням до принципу тотального цитування. Цитування іностильового матеріалу та запозичених текстів – певна естетична декларація, що посилюється у постмодернізмі безліччю мистецьких підтекстів та прийомів, серед яких: іронія, фрагментарність композиційної форми, не лінійність мислення і сприйняття тощо. Серед ключових тенденцій напряму слід виділити принципово *нове ставлення автора твору до запозиченого тексту*. Останній трактується широко і є текстом культури, що належить певним *знаковим системам* (нотним розшифрування народної мелодії або аудіо-тексту тощо).

Тож народна пісня зазвичай стає частиною постмодерних неакадемічних композицій, трактується авторами обробок та ними використовується як самоцінний особливий текст – нотний, у партитурному запису, або звуковий – у вигляді семплу. Так, важливим методом оновлення постмодерної композиції стає її виражена інтертекстуальність, яка утворює

різного роду міжтекстові зв'язки і композиційними засобами слугують прийоми цитування, алюзії, ремінісценції, пародії й таке інше.

При розгляді композиційних принципів джазової обробки, зокрема, проблематики залучення народних мелодій у якості тематичних джерел виникає необхідність розглянути проблему цитування у ракурсі полістилістики. Тобто народні наспіви в жанрі естрадно-джазової обробки іноді звучать у функціях алюзій, ремінісценцій, поряд з точним цитуванням фольклору. Отже, можна відзначити, що в композиційних принципах таких обробок наявні прийоми двох типів полістилістики: *симбіотичної* та *колажної*.

Нагадаємо, що техніка полістилістики сформувалася у композиторській творчості 60-х років XX століття. Її метою є поєднання різностильових шарів у одному творі. Двома основними методами полістилістики є *алюзія* (ремінісценція) та *цитата*. Алюзія – це навмисне відтворення елементів іншого стилю поза прийомом точного цитування іншої музики, вона властива симбіотичному типу полістилістики. Колажний тип пов'язаний із цитуванням, він ґрунтується на засадах різкого стильового зіставлення полярно протилежних стилів.

Щодо першого типу відносно джазової музики зазначимо: алюзії або ремінісценції ладових канонічних моделей та яскравих метроритмічних характеристик народнопісенних мотивів навмисно наводяться в обробці зазначеного типу без точного цитування першоджерела, як, наприклад, це робить Іванна Червінська у сумісному проекті із гуртом *Gypsy Lyre* у деяких власних композиціях альбому «В обіймах колискових»²⁴. У колажному типі

²⁴ До зазначеного альбому увійшло десять колискових, серед яких присутні автентичні народні колісанки в сучасному аранжуванні, а також декілька авторських. Ми помітили, що в авторських колісаннях І. Червінська вдається до алюзій та ремінісценцій народних колискових, моделюючи їх ознаки, але не вдається до точних цитат. Перелічимо ці композиції альбому: 1. «Над колискою» (вірші Олександр Олесь, муз. І.Червінська) 2. «Ой ходить сон» (вірші і муз. народні) 3. «Колісанка» (вірші народні, муз. І.Червінська) 4. «Місяць ясененький» (вірші Леся Українка, муз. І.Червінська) 5. «Люлі, пора спати» (вірші Григорій Самчук, муз. І.Червінська) 6. «Колісочко яворова» (вірші народні, муз. І.Червінська) 7. «Котику сіренький» (вірші і муз. народні) 8. «Ой що ж то за орли». (вірші – Богдан Стельмах, муз. Богдан-Юрій Янівський, обробка – Геннадій Бондар) 9. «Ой спи дитя» (вірші народні, муз. І.Червінська) та № 10. «Пісня

полістилистики відбувається точне цитування народної музики, що уміщується у музичну тканину твору для створення ефекту стильової несумісності полярних стильових шарів (зазвичай у джазі вказаними засобами створюється комічний ефект або суттєво підсилюється драйвовий компонент, як, наприклад, у композиціях альбому Петра Пашкова «Супер вуйко блюз»²⁵). Також у зазначеному альбомі засобами цитування та складання колажних шарів з джазу, блюзу, коломийкових форм в рамках однієї композиції утворюється послідовність різних стилів та напрямків, що властиво напрямку *fusion*.

В інших споріднених явищах, що пов'язані із композиційними методами перетворення прототипу у сучасних видах імпровізаційного мистецтва різних напрямків (поп-, рок-, джаз) робота з музичною цитатою (і в тому числі – із запозиченням народного наспіву або пісні) потрапляє у наступні і, на перший погляд, споріднені мистецькі явища, як-от «обробка», «ремікс», «транскрипція», «аранжування», «ремейк», «парафраз», «cover», «триб'ют», «апгрейт». У традиції світового сучасного мистецтвознавства виникає потреба їх означити та розмежувати [189, с. 33]. Всі ці жанрові номінації, на перший погляд, виглядають як синоніми, споріднені музичні явища через зазначену у назві жанру та зацентровану у композиції модель трансформації первинного базового тексту²⁶. Об'єднуючим чинником вказаних термінів є мистецька інтерпретація запозиченої теми та її трансформація, переробка, певна «вторинна художня діяльність – *remake*» [189, с. 49].

Подібні різновиди вторинної художньої діяльності доволі розповсюджені у культурному просторі постмодернізму як особливі художні

про мову» (сл. Сидір Воробкевич, муз. І.Червінська). Доступно за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=9v0b5ENFjUk&t=806s>

²⁵ Доступно за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTJhkKNstK8&t=183s>. Також видано ноти П. Пашкова «Супер вуйко-блюз: 5 джазовых пьес для фортепиано», Київ: Музична Україна, 1996. Автор, піаніст, джазмен та аранжувальник з власним «Джаз вуйко бенд» з успіхом виступав на фестивалях «Jazz Fest» (Суми, 1994 рік).

²⁶ Первинний базовий текст може бути прототипом в обробці народної пісні.

прийоми в різних видах сучасного мистецтва. Їх характеризує композиційна та видова розгалуженість. Так, американський дослідник Т. Лейтч тільки у кіногалузі розрізняє декілька груп рімейків: реадаптацію (*re-adaptation*) – бажання переказати першоджерело з акцентуванням більш сучасних подій та ідей; *hommage* – данина пошани у рімейку, рімейк «на честь»; оновлення (*updating*) – переробка прототипу в більш технічно досконаліх засобах [186, с. 29].

Якщо звернутися до розгляду цього явища у музичному мистецтві, то виявимо спорідненість жанру «*remake*» із жанром «кавер-версія». Сам термін «кавер-версія» є калькою з англійського відповідника *cover-version* і представляє собою музичний феномен нового прочитання раніше відомої музичної композиції, шлягеру, окремим музикантом або колективом. Наприклад, американський гурт «*Pentatonix*» налічує у своєму репертуарі кавер-версії творів класичної музики, народних пісень, у тому числі – і української, зокрема, «Щедрик» в обробці М. Леонтовича.

Знані виконавці, які спеціалізуються на кавер-версіях, демонструють власні мистецькі варіанти творів-прототипів, наданих у яскраво індивідуалізованій манері, яка навіть виражена у певних творчих маніфестах. Як приклад, можна згадати кавери класичної музики та шедеврів світового фольклору у творчості Боббі Мак-Феррена; кавер-версії академічної класики у напрямі *classical crossover* (С. Брайтман, А. Бочеллі, Дж. Гробан, Ф. Джордано та ін.); кавер-версії у традиціях гендерної та естетичної інверсії як засіб епатажу, брутального порушення стильових норм (Кончіта Вурст).

Кавер-версії українських народних пісень – доволі розповсюджене явище вітчизняної імпровізаційної музики. Найчастіше митці звертаються до популярних народних пісень. Так, гурт «Воплі Водоплясова» з Олегом Скрипкою у 2016 році створили потужну версію пісні «Несе Галя воду» в стилі етно-року; Христина Соловій запропонувала свою, суто жіночу версію композиції, поєднавши традиції співу лемківщини з легкими джазовими

барвами; у 2020 році з'явилася цікава кавер-версія пісні «Несе Галя воду» у виконанні Сергія Романа у традиціях хіп-хопу.

Але комплексне жанрове означення «кавер-версія обробки народної пісні» та жанр «джазова обробка народної пісні» при наближеності творчих номінацій мають суттєві відмінності. По-перше, в основі прототипу кавер-версії знаходиться так би мовити «готовий» продукт первинної творчої діяльності – обробка фольклорної автентики. Тобто у даному випадку спостерігається складна інтерпретаційна форма подвійного творчого прочитання: першоджерела – автором обробки та її виконавцем та, власне, виконавцем-реінтерпретатором (автором кавер-версії) цієї авторської обробки.

По-друге, кавер-версія, на відміну від канонічного мистецтва джазу, яке базується на традиціях жанру, стилю, вирізняється акцентуванням мистецької неповторності власного прочитання, тобто на перше місце висувається явище мистецької інтерпретації, індивідуалізації виконавських прийомів, несхожість з попереднім прочитанням, тобто – в кавер-версії вітається розрив з традицією та оригінальність. У джазовій обробці також провідними є зазначені позиції творчої інтерпретації, зокрема – мистецької вправності виконавця та різноманітності його композиційних прийомів, але основним світоглядним орієнтиром є підпорядкованість жанрово-стильовим канонам.

Вказані канони торкаються як фольклорного прототипу (збереження його релевантних рис), так і опори на традиції того жанрово-стильового напрямку джазу, в якому реалізується конкретне художнє прочитання народного наспіву. Таким чином, у площині жанру джазової обробки зустрічаються стильові та світоглядні системи двох різних типів канонічного мистецтва, але з особливим спрямуванням імпровізаційного прочитання канонічних норм головних елементів музичної мови.

Як зазначає дослідниця В. Тормахова, «процес виконання <...> породжує явище інтерпретації. Проте, в різних стильових напрямках воно

має принципово інший характер» [152, с. 62]. У даному випадку, на наш погляд, механізмом зазначеного явища виступає імпровізація. Так, і в жанрі обробки, не зважаючи на вищевказане, індивідуалізація має дуже великого значення. Саме у цій якості виявляється особистість автора-інтерпретатора народного прототипу: відтворення зразка (процес виконання) у фольклорі та у джазі підпорядковано наслідуванню канонічних норм стилю.

Ці норми і реалізуються у імпровізаційному процесі. Адже саме у контексті жанру сучасної обробки народної пісні, яка представляє яскраво-індивідуалізований індивідуальний «мистецький продукт», на відміну від інших вторинних мистецьких форм (кавер, триб'ют, рімейк та ін.) видається можливим значно змінити сутнісний характер прототипу в процесі *композиційної музичної інтерпретації*. Джазовий виконавець-імпровізатор – автор обробки, послідовно звертається спочатку до аналізу музичних особливостей та виявлення канонічних моделей ладу, ритму та ін. народнопісенного прототипу обробки. Наступним творчим етапом є складання стратегії композиційної інтерпретації виявлених канонічних (непорушних та жанровоозначувальних) рис наспіву конкретної народнопісенної традиції. І лише заключним етапом творчого процесу є інтерпретація у процесі імпровізації канонічних моделей прототипу в новому стильовому колі джазу.

Тож в контексті пропонованого дослідження поняття обробки народної пісні потребує певного авторського визначення. Під «обробкою» у широкому сенсі ми розуміємо реінтерпретацію фольклорного першоджерела в новому культурному та ментальному просторі: зазвичай в едиційному та у творчому мистецькому. Щодо едиційного параметру обробки зазначимо, що аналітичний фольклорний запис зразків усної традиції в письмовій фіксації певним чином вважається нами адаптацією, тобто обробкою. Творчому мистецькому типу обробки реалізується за рахунок залучення особливих композиційних засобів для інтерпретації фольклорного джерела. У вузькому сенсі наше означення конкретизує риси джазової обробки та вказує на

залучення імпровізаційних технік джазової стилістики при відтворенні іманентних рис канонічного прототипу фольклорного першоджерела джазової обробки. Тобто, сучасні джазові обробки виходять на більш складні форми міжстильової взаємодії та інтеграції фольклору.

Подальшою перспективною науковою розробкою теми може бути розгляд параметрів музичної мови джазової обробки з позицій жанрового канону та його імпровізаційного розгортання. У дисертації тлумачення канону гуртується біля значення «зразок, модель, правило», поза особливостей канону як поліфонічної форми.

2.2. Канонічна модель та імпровізація: діалектика взаємин у фольклорі та джазі

Усю барвистість палітри світової музичної творчості видається можливим звести у єдину рівнозначну систему відповідно до трьох головних типів творчого мислення. Науковці їх вирізняють як традиційний, канонічний та авторський [90, с. 5]. Згідно вкоріненої музикознавчої практики, дослідники-мистецтвознавці найбільше звертаються до вивчення третього – авторського типу, оскільки європейська художня творчість у широкому розумінні, та, зокрема, композиторська культура висувають на перше місце яскраву особу *митця, креатора*, що володіє значною палітрою індивідуальних стильових норм. Стосовно змістового тлумачення традиційного та канонічного типів творчості, можна вказати на їх спорідненість відповідно такому напрямку мислення, що зводиться до безособового способу вираження та реалізації художньої ідеї.

Традиційний та канонічний типи орієнтуються на усну або зафіксовану в трактатах *теоретичну систему*, що складає певні творчі передумови та керує конкретними творчими процесами творення / продукування мистецького тексту (фольклорного, канонічного тощо). На значення такої регламентації вказують різні дослідники. Зокрема С. Галицька зазначає, що

канон «створює основу стійкості [системи культури] та забезпечує постійну регенерацію традиції» [23, с. 29]. А. Лесовиченко вказує на комплексність поняття канону у різних аспектах його існування у музичному мистецтві: на розуміння канону у контексті різних естетичних систем, нетотожності понять канону та стилю [89, с. 45].

Одна з важливих наукових проблем мистецтвознавства пов'язана з пошуком адекватної методики вивчення різних типів культур та їх базових категорій. У естетиці та філософії проблематика дослідження канону має ґрунтовний базис: у роботах Олексія Лосева зазначено важливі аспекти його тлумачення – канонічний тип мислення несе комплекс стійких законів побудови художньої форми, але не зводиться до означення структури мистецького опусу. «Канон упереджує не тільки креативний акт творіння, а й саму інтенцію творчого споглядання» [94, с. 14].

У галузі музикознавства канонічний, обумовлений традицією тип культури накладає свій відбиток на три зазначених головних типи мислення (традиційний, канонічний та авторський). У такому широкому контексті канон вивчається у різних напрямках. У загальних питаннях мистецтвознавства (К. Гамалія [24], С. Головащенко [26], О. Івашкін [59], В. Козинчук [77; 78; 79], А. Лісовиченко [89], А. Лосев [94], Ю. Лотман [95], Н. Малинська [97], М. Мельничук [102], М. Новакович [108]) та у етномузикознавстві на матеріалі східних культур (Б. Аюб [2], С. Галицька та Г. Плахова [23], Ю. Плахов [114]), канон досліджується як ієрархічно вибудована система, що торкається світоглядного, функціонального, композиційного рівнів.

В деяких традиційних культурах дослідження канону співвідноситься з розглядом його базових властивостей у зв'язку із феноменом *діалектичної єдності* канону та імпровізації. Саволіна Галицька переконливо доводить, що у монодійних безписьмових культурах традиційного типу канон реалізується лише у процесі імпровізації [23]. Цікаво, що у відомих автору дисертації наукових джерелах відносно джазової музики подібної проблематики не

віднайдено взагалі, хоча джаз, на наш погляд, є найбільш яскравою формою імпровізаційного мистецтва з канонічним типом музичного мислення.

Проблематика канону²⁷ у контексті *композиторської творчості* (в авторському типі музичного мислення) майже не досліджена. Існує декілька авторитетних дисертаційних робіт, що виконані у другій половині XX ст. Зазначимо їх авторів та напрям проблематики, це: О. Івашкін, який у 1978 році захистив дисертацію, присвячену розгляду естетичних принципів канону у музиці [59].

Існує численна кількість робіт меншого наукового значення, але можна підбити певний підсумок щодо їх загального наукового дискурсу. Мистецькій канон у зазначених роботах означається у відповідності до наукової позиції Олексія Лосева, і трактується як «сукупність законів і правил, які є нормою і зразком для усіх художніх творів даного роду» [94, с. 141].

Слід також вказати, що концепція художнього канону в роботах на конкретному музичному матеріалі набуває остаточної завершеності під впливом теорії Михайла Бахтіна, який інтерпретує дане явище в контексті жанру в «якості певної системи стійких і твердих жанрових ознак» [3, с. 152]. Необхідно вказати, що наслідуючи здобутки теорії Бахтіна, у термінологічний апарат музикознавців входить поняття «жанровий канон», і у дослідженнях зазначеного аспекту спостерігається ствердження важливої тези щодо системності та ієрархічності власне канону мистецької композиції. А саме: жанровий канон тлумачиться як єдина система, що об'єднує різні параметри або рівні музичного опусу (змістовий, драматургічний, композиційний).

Кожен з зазначених параметрів має жорстку обумовленість ознак (або «канон канону»), тобто – чітко означений комплекс константних закономірностей. Так, О. Івашкін означає канон як «тип світосприйняття, що

²⁷ Нагадаємо, що канон розглядається у значенні «зразок, модель, правило» і аж ніяк не у сенсі поліфонічної форми.

сягає універсальних принципів упорядкованості, що панують у світі» [59, с. 89]. Він формулює характер художнього, мистецького канону як типу мислення у сфері культури та творчості, як «конструктивний принцип художнього мислення, що заснований на виведенні всього цілого з єдиної, попередньо наданої системи умов (правил)» [там само].

Ці твердження набувають для нас методологічного значення при дослідженні зазначеної теми, оскільки вони легко імплементуються у коло джазової проблематики і канонічні структури також мають чітку жанрову обумовленість. У царині різних жанрів та стилів джазової музики деякі дослідники звернули увагу на канонічний принцип їх побудови та спрямованість при відтворенні у композиційних побудовах, або у виконавстві на репродуктивність основних жанрово-стильових елементів музичної мови. Наприклад, О. Воропаєва як робочий інструмент аналізу джазових явищ застосовує близьке поняття *стильова синтагма* джазу, яка означає «сукупність стійких мовних норм, характерних для певного класу мовленнєвих парадигм і реалізованих засобами інноваційної комбінаторики на рівні індивідуального стилю або твору. Якщо парадигми джазу відображають його теоретико-текстовий [структурний] аспект, то синтагми джазу є його історико-мовними виразами» [20, с. 10].

Своєрідним джазовим аналогом феномена канону є термін «паттерн / патерн». Патерн (*pattern*, або *pattern formation*) у перекладі з англійської означає «модель». Термін означає стабільне функціонально-структурне утворення різних елементів музичної мови: ритмічна фігура, мелодійний зворот, метричний акцентний цикл, акордова послідовність, фактурна особливість. Означений базис патерну при його повторенні принципово не втрачає яскравих музичних якостей, спрямованих на впізнавання, але допускає різноманітне їх перетворення. Варіантне проведення патернів може бути пов'язано із видозміною і варіюванням базису за рахунок зміщення у часі мелодико-ритмічного ланцюгу, переакцентування, транспозиції, секвенційного методу розвитку. Саме таким

музичним шляхом розгортаються імпровізаційні принципи у фольклорі, у джазі.

Дослідники відзначають: «Патерн ([музична] модель) – це своєрідний будівельний матеріал розгортання тематизму в джазі, важливий засіб динамізації музичного формотворення. Нерідко ритмічна структура такої моделі не збігається з внутрішньотактовими долями (наприклад, група з трьох восьмих тривалостей при дводольному розмірі 2/4). Повторення даної моделі створює своєрідну послідовність акцентів, що суперечить нормативному тактовою угрупованню. При цьому виникає “ефект розхитування” первинного метру, що підсилює внутрішню конфліктність і динамічність музичного розвитку. Прийом багаторазового остиглого повторення патерну як засіб нагнітання динаміки називається в джазі *стоп* або *стоппінг*. Особливий різновид стоппінга, дуже характерний для оркестрового свінгу, – т. зв. техніка рифів» [112, с. 140].

Важливою науковою константою видається для нас твердження дослідників проблематики монодійної культури східної професійної музики усної традиції про спосіб побутування канону в культурах подібного типу. Канон (як тип мислення), за переконанням вчених С. Галицької [23], Ю. Плахова [114] реалізує свої властивості та конкретні канонічні моделі фактури, ладу, метроритму лише у *процесі імпровізації*: відповідний розділ монографії С. Галицької має промовисту назву та надає теоретичне підґрунтя для розв’язання проблематики [23, с. 36].

Взагалі, методологія вивчення традиційних типів культур – професійних безписьмових та фольклорної музики усної традиції, жорстко орієнтованих на канон, обов’язково включає у свій пізнавальний апарат розгляд корелятивних пар: канон та протилежної йому ментальної категорії, яка номінується різними дослідниками під різними кутами погляду. За визначенням С. Головащенко, канону протиставлені категорії оригінального у музичній творчості, а амбівалентні відносини цих протилежностей отримують різні назви: «типізоване та індивідуалізоване» (М. Арановський),

«нормативне та індивідуально-вільне» (І. Еолян), «сталий розвиток і змінне» (Г. Головинський), «константне і мобільне» (Л. Карагічева), «стабільне і нестабільне» (Т. Джані-заде), «регламентоване і вільне» (Н. Шахназарова)» «канон та оригінальність» (М. Карпичев) [26, с. 267].

Джаз, безумовно, є типом усної культури з канонічно-орієнтованим способом музичного мислення. Також він є яскравою формою імпровізаційного мистецтва. Вивчення проблем імпровізації в академічній музиці сьогодні відрізняється особливою інтенсивністю. Іще Г. Риман задав напрями дослідження цього феномену, відзначаючи у академічній музиці поступове підключення різних функцій цього явища: від імпровізації як необхідного виконавського прийому в епоху бароко – і до визначення імпровізації як самоцінного явища західноєвропейської музики, яку, зокрема, доволі досконало дослідив М. Сапонов [124].

Методологія вивчення *імпровізаційних аспектів джазу* знаходиться сьогодні в стадії становлення. Тому вважаємо за доцільне розглянути два напрями її формування – практичний та теоретичний. Труди О. Степурка [146], Т. Полянського [117], В. Саржента [191] та інших надають практичне підґрунтя та дидактичний матеріал для опанування композиційних прийомів цієї природної для джазу стихії. Але осмислення теоретичних основ джазової імпровізації особливо в аспекті канону повною мірою іще не відбулося. Ю. Кінус зазначає, що найбільш перспективними представляються ті положення теорії імпровізації, які зближують джаз з іншими мистецькими традиціями. Зазначені аспекти дозволяють говорити про основи джазової імпровізації як про окремий прояв культурної універсальії вищого порядку [67]. Культурологічною основою його власної дисертаційної роботи є концепція В. Конен про афроамериканські жанри [83].

Окрім того, у дослідженні імпровізації видається необхідним спиратися на ті аналітичні принципи музикознавства, які передбачають цілісний розгляд будь-якого музичного феномену як єдиної, внутрішньо органічної звукової системи. Центральне місце тут займають положення О. Маркової

щодо інтонаційності музичного мистецтва [98], окремі тези інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, факти функціональної теорії В. Бобровського, а також у нагоді стає гіпотеза Вяч. Медушевського про психічну обумовленість творчих процесів та їх взаємозв'язок з принципами нейропсихічної роботи півкуль головного мозку.

Теоретичне вивчення імпровізації в джазовій музиці відбулося у низці спеціальних праць другої половини XX ст. та у роботах останнього часу. Зазначений аспект дослідження вперше вказаний у західноєвропейському музикознавстві. Так, у 1956 році француз А. Одер визначив імпровізацію як різноманітне ритмічне, темброве, гармонійне та варіантно-варіаційне наповнення початкової мелодії-теми у джазовому дусі (цит. за: [105, с. 130]). Ю. Кінус вказує, що науковий контекст розширюється наприкінці 60-х років XX ст., коли Й. Берендт віднайшов близькість джазу та старовинної європейської музики в імпровізаційному аспекті [67, с. 4]. У той самий час в американському музикознавстві було доведено тезу про генетичну спорідненість джазової імпровізації із африканською музикою [105].

У галузі академічного музикознавства наукові дослідження різних аспектів взаємодії канону та імпровізації на сьогодні є доволі скромними. Найбільш плідними є здобутки знаного теоретика Валентини Миколаївни Холопової, яка звернула увагу на зазначений феномен. Дослідниця влучно зазначає: «Мистецтво виростає на ґрунті канону та всотує сонячну енергію евристики» [166, с. 78]. Тотожні поняття імпровізації та евристики в контексті діалектичної єдності канону та імпровізації – або «евристики», за визначенням В. Холопової, знаходять розгляд у фундаментальних рукописах, досі не надрукованих роботах, наприклад В. Коршунова «Проблема евристики у радянській музиці 60-х років» [166, с. 78].

Провідна ідея також є дотичною до проблематики, що досліджується в цій дисертації: «У музиці, завдячуючи її мобільності, як способу її існування (необхідності повторних відтворювань, зазвичай видозмінених), діє інше, аніж у стабільних різновидах художнього мистецтва, співвідношення між

полюсами канонічності та евристичності. У площині “твір – виконання” воно не зможе сягнути такого абсолюту канонічності, як у мистецтвах стабільних, оскільки канон, за замовчуванням, буде піддаватися варіюванню» [166, с. 78].

Дослідниця систематизує канонічні явища у музиці, типізуючи канонічні моделі різних структурних рівнів музичного мистецтва. Найзначущими для нас є мелодійні, ладомелодійні, ладові та метроритмічні канонічні моделі. Саме на цьому рівні В. Холопова стверджує близькість норм музичного мислення безписьмових типів культури.

Імпровізація є основою та культурною сутністю джазової музики, але при наявності великої кількості наукових досліджень різних аспектів імпровізації у джазі (див., наприклад, Ю. Василевич [15], Дж. Гілбо [181], В. Журба [197; 198], О. Золкін [58], Ю. Кінус [76], Дж. Коллієр [82], В. Москаленко [104], Є. Мошак [105], Г. Рассел [190], О. Степурко [146]) зазначена проблематика іще не знайшла свого розгляду. Вона потребує вирішення як *загального* плану, тобто у контексті розгляду діалектичної єдності канону та імпровізації, так і *локального*, – на прикладі джазової обробки народної мелодії.

Провідним об’єктом та наскрізним жанром нашої дослідницької роботи є обробка народної пісні у джазовій стилістиці. Зазначимо, що стильові норми кожного народнопісенного жанрового шару в контексті традиційної культури є канонічними моделями. Саме вони потрапляють у нову канонічну систему джазового жанру, в якому, власне, і презентована ця обробка. Таким чином, виявляється важливим утримати певний баланс, витримати «сполучення канону й імпровізації, новаторських спрямувань і консервативно-захисних чинників творчого процесу як відбиття природного поступу традиційного мистецтва у просторі та часі» [67, с. 7].

Торкнемося двох питань, методологічно важливих для розкриття теми дисертаційного дослідження: по-перше, діалектичної єдності корелятивної пари «канон – імпровізація»; по-друге, - історичних причин та культурної обумовленості вказаної єдності.

У діалектичній єдності двох протилежних елементів одномірної (рівнозначної) опозиції «канон – імпровізація» реалізується особливий принцип взаємодії різних культур. Прототип обробки (традиційний фольклорний зразок) співвідноситься з реципієнтом – новим (джазовим) середовищем, у стильових координатах якого здійснюється джазова обробка. Цей принцип метафорично означений нами як метод мистецької трансплантації (термін Токумару Йосіхіко та Ямагуті Осаму [195]), змістова сутність якого полягає у перенесенні жанрово-стильових моделей однієї системи в умови іншої.

Зазначене «перенесення» фольклорного народнопісенного матеріалу в жанрі джазової обробки української народної пісні реалізується з максимальним залученням творчого компоненту, але зі збереженням онтологічних якостей прототипу. При цьому канонічними моделями фольклорного прототипу джазової обробки є відмінні (індивідуальні для різних жанрів) складові тематичного «екстракту» наспіву: фактурні, темброві, ладові, мелодійні, метроритмічні, формотворчі та етнофонічні його якості. Тип зазначеного співвідношення, зазначеного нами метафорично як метод мистецької трансплантації, переносить іманентні особливості жанрово-стильових моделей однієї системи в умови іншої, з максимальним збереженням онтологічних якостей прототипу²⁸. При цьому канонічними є фактурні, метроритмічні, формотворчі, етнофонічні, темброві, ладові та мелодійні риси наспівів певних жанрів. У творчому механізмі обробки відбувається їх актуалізація на новому стильовому ґрунті засобами імпровізації. Таким чином, в іншому стильовому шарі відтворюються національна характерність фольклорних моделей канонічними засобами вже нової системи джазової стилістики. Канони жанрово-стильових параметрів відтворюються засобами імпровізації.

²⁸

При подібному означенні ми використовували термінологію А. Максимової, яка досліджувала проблематику співвідношення традиційного та композиторського текстів у симфонічних творах японських авторів (цит за [195, с. 162]).

Більшість теоретичних означень мистецької імпровізації ґрунтується на її двох сутнісних ознаках та невід'ємності творчих дій: по-перше, на *миттєвому створенні* (процес спонтанності) і, по-друге, на одночасному / одномоментному зі створенням, *показу створеного* (процес виконання). В рамках художнього твору (театральна вистава, музичне виконання) імпровізація трактується як специфічний різновид, в якому синкретично об'єднані два різнорідних процеси (створення і відтворення), які поєднуються у креативну цілісність одночасного створення-відтворення художнього матеріалу. Щодо музичного мистецтва взагалі, то відмітимо що імпровізація це не тільки важливий спосіб «втілення звучання» у процесі організації музичної тканини твору, вона є фактором стильової ідентифікації цілісних музичних традицій, в тому числі, джазу. В джазі вона виступає головним носієм семантики і синтаксичної структури, охоплюючи усі формотворчі та звукові параметри, а її стилеутворювальне значення, на наш погляд, буде зберігатися протягом усього часу джазової історії.

У музичній культурі імпровізація тлумачиться як окремий вид творчості або як значна частина творчого процесу. Індивідуальна або колективна імпровізація на базі попередньо наданих ладових, мелодійних, ритмічних моделей є найдавнішим типом музикування – основним для музичного фольклору і професійної музики усної традиції практично усіх цивілізацій світу.

У традиції джазових музикантів визначення імпровізації можливо з двох позицій. По-перше, як сольної «вставки» у заздалегідь визначеному місці, зміст якої повністю залежить від смаку і майстерності виконавця, по-друге, імпровізація є відображенням особливої форми культури. Для сучасної мистецької культури важливим є творчий аспект гри для особливого персонажу суспільства – *Homo ludens* [25]²⁹. У багатьох жанрових напрямках елемент гри є домінуючим. Фактично, імпровізаційна творчість – та ж гра, з

²⁹ *Homo ludens* («Людина, що грає») – це трактат про сутність гри як феномена культури та цивілізації, що дослідів Й.Гейзінґи. Про *Homo ludens* автор у 1938 році написав однойменне дослідження [25].

акцентом на *процесі* гри, з її *перевагою процесуальності* над підсумком, де на перший план висувається *співучасть у процесі* створення твору.

Виходячи із зазначеного, можна сформулювати наступне комплексне визначення: імпровізація в усіх основних формах культурної діяльності – це процес та, водночас, – творчий метод одночасного створення-відтворення художнього продукту. Феномен імпровізації регламентований культурами у відповідності із певними естетичними нормами. *Зміст імпровізації визначається законами стилю, жанру і заданою формою.*

Для найповнішого визначення *музичної імпровізації* необхідно надати класифікацію її форм. У царині академічного мистецтва сутнісні характеристики імпровізації зазвичай надаються за допомогою антитез: письмове – усне, професійне – самодіяльне, імпровізація – варіантність, імпровізація – імпровізаційність, композиція – імпровізація.

У синкретичних формах неписьмового (безписьмового) професійного мистецтва імпровізація є основною формою існування традиції, тож, наступні категорії:

- «письмове / усне»,
- «професійне / самодіяльне»,
- «імпровізація / імпровізаційність»,
- «композиція / імпровізація»

– є дифузними та невід’ємними.

По відношенню до сучасної музичної практики можна зустріти синонімічне тлумачення імпровізації та імпровізаційності. Зазначимо, що імпровізація – спосіб творчості, а імпровізаційність – якість мистецького матеріалу. Категорії «імпровізація» та «імпровізаційність» естетично споріднені, витoki імпровізаційності містяться в самій імпровізації. Імпровізаційність в академічних формах мистецтва є відгомонам безпосередності та індивідуальності музичного висловлювання, символом свободи музичного виконавства, що раніше була властива імпровізаційним

формам різних історичних стилів, зокрема, бароко, романтизму, алеаторичним нормам авангарду.

За допомогою імпровізації, таким чином, класифікується музичне мистецтво, його творчі ознаки розподіляються відповідно до двох протилежних якостей. Зокрема, В. Сиров відзначає: «Перед нами – два протилежних підходи, дві різні творчі стратегії: європейська музика, як мистецтво інтерпретованого [нотованого] шедевр, і джаз, як мистецтво перефразованого стандарту» [147]. Таким чином, постає питання доцільності застосування при аналізі цієї музики понять «твір», «виконання», «інтерпретація», які мають передбачають існування нотного тексту.

До того ж, основною творчо-креативною номінацією джазу є поєднання осіб композитора і виконавця в особі імпровізатора. Відносно феномену джазової музики дослідники порушують цілком закономірні питання: «Наскільки доречно саме поняття виконавської інтерпретації? Як інтерпретувати ті композиції, що не зафіксовані в нотах (а якщо і зафіксовані, то спрощено, схематично), але кожного разу цей шедевр народжується заново, як підсумок імпровізації?» [147].

Дійсно, джазова творчість має власний напрям траєкторії. На відміну від європейської системи з її дбайливим ставленням до «букви авторського тексту», в джазі утвердився вільний дух «перефразування». Замість нотних партитур музикант має в своєму розпорядженні так звані «стандарти», зібрання відомих мелодій, які стають темами для творчості. Авторитетними дослідниками джазу джазові стандарти розглядаються як відображення фундаментального принципу канону, який має системоутворювальне значення в однакових типах культур, традиційних, зокрема: «європейського фольклору, музики Сходу, стародавніх ритуальних форм. Тобто, важливим принципом джазу є “перефразування стандарту”. Для джазового музиканта це – творча норма, образ артистичної поведінки. У процеси перефразування, або “імпровізації на...” залучаються не тільки джазові “євергріни”, а й мелодії класики, фольклору, естради – всі вони проходять переплавку,

створюючи ефект художнього відкриття» [147]. Тобто процес імпровізації пов'язаний із методами перефразування.

Методологічно значущими для нашого дослідження також видаються погляди Е. Денисова³⁰. Композитор-практик та музикознавець-теоретик знаходить принципи *утворення стабільних та мобільних локусів музичного твору*, особливо звертаючи увагу на «різні типи *мобілів* в імпровізаційному джазі: «від *basso continuo* до техніки груп», які видаються автору суттєвими так само, як і у контексті безписьмових та різних культово-канонічних форм музичних культур [41, с. 135]. Е. Денисов проводить знак рівності між принципами музичного мислення у джазі – як у формі усної культури, так у монодії – феноменах культового та канонічного музичного мистецтва.

Таким чином, автора дисертації його висновки наштовхують на ідею визначення стабільних елементів. Найбільш канонічним елементом є рівень формотворення (форма квадрату), але й він є дуалістичним у принципах музичного мислення, оскільки його реалізація можлива лише у імпровізаційному процесі. Основні елементи джазової мови діалектичні за своєю суттю. Кожен з них існує в просторі між спланованим, вивченим, тим, що повторюється в різних імпровізаціях, і спонтанним, миттєвим, інтуїтивно знайденим (див.: Додаток I «Аналітичні схеми», Схема 1).

Відтак, зазначимо, що у культурних системах безписемних культур, зокрема, – у фольклорі та джазі, визначну роль грають специфічні норми музичного мислення, які спираються на музичні категорії мелосу, архітектоніки, ладу та метроритму, що є відмінними від європейської системи. Ці музичні категорії утворюють системні структури взаємозв'язку стабільних елементів, які відповідають жанрово-стильовим особливостям різних зразків традиційної (фольклору) та сучасної імпровізаційної культури (джазу). Певні жанри цих усних традицій орієнтовані на стабільні елементи ладу, метро-ритму, формотворення, які й означають їх риси. Вони

³⁰ Аналітичні міркування Едісона Денисова базуються на матеріалі Дармштадської наукової школи. Але стабільні елементи традиційного канону, на наш погляд, можуть бути співставлені з принципом відтворення теми-серії авангардної музики.

закарбовані у принципах мислення джазових музикантів, фольклорних виконавців. Вказане ми означимо як канонічні моделі. Але музичне мистецтво представляє собою живу традицію, яка у виконавському процесі завжди мобільна, активно змінюється, реалізуючи ці канонічні моделі в імпровізаційному процесі.

Науковою аксіомою є твердження, що творча реалізація канону можлива лише у процесі імпровізації. Співвідношення канону і імпровізації вченими зазвичай тлумачаться як парадигматичні та синтаксичні аспекти художнього тексту та ментальної цілісності. Звідси витікає амбівалентність відносин стабільного і мобільного, яка існує в системі «канон – імпровізація».

Відмітимо, що у дихотомії *канон – імпровізація*, що суголосна корелятивній парі *стабільне – мобільне*, у царині джазу власне, переважає другий елемент кожної зазначеної пари. Безумовно, джаз – це напрям імпровізаційного мистецтва, де категорія «мобільного» є основоположною. Цей факт є природнім для таких норм музичного мислення особливих різновидів музичного мистецтва, в яких рух, розвиток, одержують перевагу над сталістю викладення. Якщо розглянути логіку формотворення у музичній композиції з позицій нормативного мислення академічного композитора, то універсальна формула $I-M-T^{31}$, яка була запропонована Б. Асаф'євим у монографії «Музична форма як процес», у джазі буде подана трансформовано з явним переважанням *m* – *motus*.

Д. Лівшиць пояснює, що специфіка «універсальних процесуальних закономірностей, що діють в джазі поряд з розмовними, полягає в тому, що асаф'євська тріада трансформується, основним елементом стає *M*, а *I* і *T* – редуцируються. Так реалізується рухово-процесуальна сторона джазової імпровізації. Функціональна змінність елементів тріади виражається в тому, що кожне соло в ряду імпровізаційних висловлювань (*m*) дає імпульс

³¹ Тобто, *i-m-t* означає послідовність: initio – motus – terminus (початок-імпульс– рух-розвиток – межа-замикання).

наступному соло (*i*). При цьому відхід від теми і свінг в імпровізації є виявом відцентрової сили в становленні форми, а *дія* стабілізуючих елементів (граунд-біта, квадрата) – доцентровою» [90, с. 16].

Таким чином, стабільними у джазовому імпровізаційному процесі є етнофонія та канонічні елементи форми (формотворчого рівня прототипу), мобільними – ладові та метроритмічні ознаки наспіву. Тобто, опорними моментами для імпровізаційного процесу в джазовій обробці є саме канонічні моделі жанру народнопісенного прототипу.

Якщо поєднати категорії «стабільного» та «мобільного» у суголоссі з категоріями «канон» та «імпровізація» в одному семантичному просторі, то можна перейти на більш високий та глибинний рівень їх розуміння. Він може бути означений антитезою «репродуктивного» та «варіативного», що набуває резонансу в розумінні категорій «жанр» та «стиль» у музиці. У зазначеному аспекті ми погоджуємось із Л. Сергійчук, яка зауважує: «Значення “репродуктивне” знаходить своє втілення у категорії “жанр”, тоді як “варіативне” – у категорії “стиль”» (цит за [87, с. 188]).

Розглядаючи період давніх епох та етапів виникнення культур, зазначимо, що джаз та фольклорна музика з тих пір існують, зазвичай, поза нотною фіксацією. З огляду на те, що традиційна методика аналізу «музичних текстів», тобто – музичних творів, складається у просторі європейської нотованої музики, а основні аналітичні засади дослідника джазової музики спираються на аудіальне сприйняття, а також враховуючи той факт, що нотні розшифрування джазу відповідають справжньому звучанню лише приблизно, то у нашому дисертаційному дослідженні використані методи лінгвістичного аналізу. Вони традиційно звернені до усного мовлення та мають апробований науковий апарат.

Подібні знакові (безписемні) системи досліджуються у мовознавстві. Саме там вченими розмежовуються поняття «усний» і «розмовний», «письмовий» і «книжковий». На певну стилістичну оригінальність різних зразків усної вербальної традиції вказують вчені-мовознавці. Також існує

синтетичний термін певної стилістичної відповідності як «усно-розмовного різновиду літературної мови» (про це пишуть дослідники знаменних співів). Основним ракурсом дослідження у даному випадку є норми творчого мислення у подібних типах культури. Норми музичного мислення у фольклорі та джазі – усних типах культури є суголосними, що й зазначено нами у відповідних підрозділах Першого розділу дисертації. Плідним для пошуків методології аналізу нашого предмету дослідження є розгляд *усного звукового* (музичного або вербального) текстів у письмовій фіксації. Вважаємо, що саме канонічні норми організації таких усних текстів й знаходять відображення у письмовому запису.

Досвід лінгвістів може виявитися корисним і при розгляді впливу розмовної інтонації на вибудовування логіки джазової імпровізації. У даному типі культури, на відміну від європейських принципів музичного розвитку, власне музичний компонент у мисленні креатора аж ніяк не домінує. Інтонаційні принципи джазової композиції розкриваються при усвідомленні принципів взаємодії імпровізації з розмовним компонентом. Д. Лівшиць вказує: «Коріння цієї єдності – в африканській традиції, що не відокремлює музичну інтонацію від розмовної. Варто припустити, що хід і вигляд джазової імпровізації визначаються не тільки музичними, а й лінгвістичними законами» [90, с. 16].

Логіка підґрунтя для наступних висновків стосується рівнозначності процесів розмовності розмови та музичної імпровізації. Як мова, так і музична імпровізація складаються з подібних між собою елементарних синтаксичних одиниць, тобто – слова і інтонаційного звороту. Співпадають і способи їх поєднання у вербальні або музичні синтагми. Внаслідок виникають три типи: питальні, стверджувальні та заперечувальні.

Дослідники проблем імпровізації вказують, що великі побудови композиційно утворюються за допомогою паралельного і ланцюгового

з'єднання елементів³². При паралельному типі зв'язувань частин цілого визначається першим реченням, з яким безпосередньо пов'язані усі наступні (аналог – тема та варіації у музиці). Ланцюговий тип зв'язку має на меті послідовно з'єднати речення. Він реалізується у повторі частин у подальшому розгортанні. Сила змістового зчеплення сусідніх речень і визначає цей вид зв'язку. Саме ланцюговий зв'язок переважає в усних жанрах, що змушує шукати аналогічні принципи побудови в області усного мовлення, тобто саме так можна викрити логічний принцип організації у процесі джазової імпровізації.

Дослідники зазвичай також порівнюють джаз з розмовними формами усного емоційно-наповненого висловлювання, особливо – з його спонтанністю, нелогічністю та безпосередністю. Подібні прийоми порушення упорядкованих норм висловлювання та логіки (європейської культури), виконують у джазі комунікативну функцію. Зазвичай, функцію активізації уваги слухачів, посилення евристичності та запрошення до комунікації із виконавцем, запрошення до солювання, виконує брейк³³. Таким чином, посилюється спонтанна якість імпровізації, а музична думка розгортається в іншому дусі.

Подібно усному, не зафіксованому у тексті, мовленню, в джазі велике значення надається ситуативним паузам, обумовлених диханням (особливо у процесі гри на духових та у співі). Крім формотворчого значення, паузи допомагають впорядкувати фразу, внести деяке хвилювання та підкреслити емоцію у безпосередніх, спонтанних та імпровізаційних типах висловлювання. В імпровізаціях виконавців інтровертного складу, наприклад, у Джона Льюїса, Телоніуса Монка паузи сприяють процесу зміни ходу імпровізації [175].

³² Великими вважаються побудови закінченого рівня, рівня цілісності. Зазвичай, це складне синтаксичне ціле в мові, у музиці – цілісна, завершена імпровізація.

³³ Цей термін означає перебив звучання, походить з популярної музики. Технічно, у джазі, брейк – це останні декілька фраз (тактів) наприкінці секції (наприклад, блюзового квадрату). Під час брейку ансамбль замовкає, а один соліст грає мелодійну фразу, що базується на збереженні інтонаційних особливостей попереднього музичного фрагменту.

Музикознавці різних країн та дослідницьких шкіл звертаються до пошуків аналогій між усними та письмовими типами текстів у музиці та літературі, що відображають питання творчого мислення. Окремою проблематикою є вивчення взаємовпливів двох типів мислення та напрямів трансформації усного тексту (джазової музики, спонтанної імпровізації) при його письмовій фіксації. Для нас найбільш корисним виявився підхід японських музикологів Токумару Йосіхіко та Ямагуті Осаму, які розглядають межові процеси міжпластової трансформації різних текстів, що належать до різних знакових систем – усної та фіксованої. Подібні процеси відбуваються у зафіксованому нотному тексті такого твору, що довгий час існував саме у традиції неписьмової – усної фіксації [195]. Лише з появою певних технічних засобів запису звуків відбуваються процеси аудіофіксації аутентичних зразків, а з виникненням відповідних наук (джазології, фольклористики) – випускаються *нотовані збірки* джазових стандартів, фольклорних текстів та мелодій.

В ході дослідження автором було розглянуто не тільки зразки імпровізаційної музики в аудіо-фіксації (в яких переважав метод слухового аналізу), а й проаналізовано тексти, тобто – нотні збірки джазових обробок українських народних пісень (інструментальні клавіри, хорові партитури, збірки джазових стандартів для ансамблів малих та великих складів). Тож можна відзначити, що на початку третього тисячоліття багато авторів джазових обробок народних українських мелодій фіксують їх у вигляді нотних партитур. Цей етап є оригінальним та показовим процесом трансформації культурних артефактів усної культури в епоху постмодернізму, коли твори *opus-posth* (за означенням В. Мартинова) знов потрапляють у лакуну «авторських» [126].

На цьому рівні *феномен музичного тексту* записаної (зафіксованої нотами) джазової обробки народної пісні не може бути однозначно інтерпретований лише як єдиний адекватний шлях відображення канону. Стабільні елементи канонічної моделі жанру складаються у широку палітру

його імпровізаційних варіантів. У цьому аспекті варто пригадати відому дихотомію «письмова мова / усне висловлювання» Ф. де Соссюра, на яку спирається Т. Гуменюк, розмірковуючи про співставлення естетики та принципів формотворення онтологічно різних текстів – композиторських та усних традиційних [33, с. 39].

Таким чином, діалектика канону та імпровізації виявляє себе на різних рівнях організації творчого меседжу: від ментального – до практично-висловленого у музичному або вербальному текстах.

Висновки до розділу 2.

1. Констатовано, що мелос українського фолку інтегрується у сферу джазової розважальної музики України на початку ХХ століття. В дослідженні відзначені шляхи такої інтеграції. Встановлено, що на Західній Україні у 1920-х роках виникає феномен «галицького танго», жанрова генеза якого базується на спільному стильовому підґрунті українського фольклору та джазу. У східній Україні у 1930-х роках та у повоєнний період у центральній Україні поширюється традиція джазового аранжування української народної пісні.

Зазначено, що методи роботи з українською музичною етнікою, які походять від традицій джазового імпровізаційного мистецтва, активно запозичує рок-течія 1960-х років. Відкритість системи джазу, генетична схильність джазової стилістики до синтезу призводить до органічної дифузії фольклорного та джазового звучання в українських композиціях імпровізаційного мистецтва другої половини ХХ ст. та межі ХХ - ХХІ ст.

Доведено, що численні гурти та виконавці, творчість яких належить напрямкам *world music*, *fusion*, фолк-джаз, розвивають провідну творчу ідею українського етноджазу. Зокрема вказано, що їх імпровізаційні композиції творчо втілюють метроритмічні та ладові канонічні моделі фолкових композицій різних жанрів, конкретні засоби імпровізації визначаються

іманентними рисами українського фолку, що додатково аргументує тезу про глибинну спорідненість вітчизняного джазу та українського фольклору.

Проаналізовано творчий контент напрямів *етноджаз* (фолк-джаз), *world music* та *fusion* в українському контексті, констатовано його репрезентацію видатними джазменами світового рівня, творчі досягнення яких втілюють канони фольклорних прототипів в імпровізаційному процесі. Вказано, що для розуміння композиційних принципів джазової обробки народної пісні в їх творчості можливо спирається на напрацювання дослідників традиційних культур світу. Зазначено, що аналіз особливостей канону фольклорного прототипу та його імпровізаційного розгортання у джазовому просторі необхідно вести з урахуванням підсумків дослідження канону.

2. Відзначено, що канон як базова світоглядна категорія певних історичних епох є багатозначним поняттям, складною ієрархічною системою. Отже, він знаходить трактування у різній площині: як середньовічний ментальний принцип та культурна парадигма; як світоглядні настанови східної та давньої культури; як втілення традиціоналізму в сфері художньої творчості; як музично-художня категорія.

У контексті трьох типів музичного мислення (авторський, традиційний та канонічний) саме традиційний та канонічний типи поєднують фольклор та джаз. Констатовано, що реалізація канонічних моделей різних елементів музичної мови у зазначених типах найбільш жорстко підпорядкована жанровому канону традиції, а суттєві риси канонічного прототипу розкриваються у процесі імпровізації (або у феномені евристики). Так, жанровий канон тлумачиться як єдина система, що об'єднує різні параметри музичного твору (змістовий, драматургічний, композиційний), кожен з яких має жорстку обумовленість ознак (або «канон канону»).

Порівняння критеріїв відбору канонічних моделей елементів музичної мови для імпровізації у фольклорі та у джазі виявляє пріоритет ладового та етнофонічного параметрів для фольклору і комплекс усіх інших параметрів –

для джазу. Виявлено, що задля розгортання імпровізаційного процесу у фольклорній композиції саме ладовий канон жанрового прототипу композиції є основним. Підтверджено, що у джазі присутній більш складний синтез, який надає більше підстав для імпровізаційного прочитання музичного матеріалу (експозиційного квадрату).

Розкрито взаємозв'язок прийомів імпровізації у різних стилях та жанрах з вибором канонічних моделей різних елементів музичної мови у джазовому напрямі. Висвітлено панораму канонічних моделей у відповідності до імпровізаційних принципів відповідно жанрів / стилів. Зазначено, що квадрат (або тема) є канонічною моделлю для імпровізації у бі-бопі; лад та принципи гармонізації є канонічними моделями для імпровізації у модальному джазі; у фрі-джазі відсутній завершений ритмо-мелодико-тематичний екстракт у темі (квадраті), відповідно, використовуються принципи вільної імпровізації, що усвідомлюється автором дисертації теж як канонічна модель. Вказано, що синтетичні напрями на джазовій основі – джаз-рок, ф'южн мають складну канонічну модель для імпровізації – стиль, як найвищий рівень узагальнення.

Зазначено, що у джазових обробках як матеріал для імпровізації задіяні усі канонічні моделі музичної мови фольклорного прототипу, окрім формотворчого, структурного канону. При тому, спостереження автора дисертації доводять, що канонічними є фактурні, метроритмічні, формотворчі, етнофонічні, темброві, ладові та мелодійні особливості наспівів певних жанрів. У творчому механізмі обробки відбувається їх актуалізація на новому стильовому ґрунті засобами імпровізації. Таким чином, визначено, що в іншому стильовому шарі відтворюються національна характерність фольклорних моделей канонічними засобами вже нової системи джазової стилістики, а канони жанрово-стильових параметрів відтворюються засобами імпровізації.

Виявлено, що на початку третього тисячоліття багато авторів джазових обробок народних українських мелодій фіксують власні композиції у вигляді

нотних партитур. Надано тлумачення подібному феномену як показовому в напрямі трансформації культурних артефактів усної культури в епоху постмодернізму, коли твори *opus-posth* знов потрапляють у лакуну «авторських».

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [137; 138; 140; 141].

РОЗДІЛ 3

КАНОН ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ У ДЖАЗОВИХ ОБРОБКАХ НАРОДНОЇ ПІСНІ МИТЦІВ УКРАЇНИ

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття усталені принципи обробки української народної пісні збагачується складнішими композиційними принципами. Так, у джазовому напрямку формується генерація молодих українських композиторів і композиторів-виконавців, які працюють зі скарбами вітчизняного фольклору. Серед багатьох творчих індивідуальностей вирізняються постаті Ігоря Закуса, Олександра Саратського, Вероніки Тормахової та Антона Пивоварова. Їх твори звучать з естради концертних залів престижних академічних установ, наприклад, Національної філармонії України, Великого залу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З авторськими циклами джазових обробок народних пісень зазначені композитори-виконавці виступають як учасники відомих фестивалів академічної музики, зокрема, *Kyiv Music Fest*, *Bouquet Kyiv Stage* та ін.

Джазові обробки фольклорної музики привертають увагу слухачів і дослідників, фіксуються у нотному запису. Зокрема, на українському народнопісенному матеріалі видані партитури джазових обробок та аранжувань для джазових ансамблів різного складу: «Українські джазові стандарти» І. Закуса (2021) [155]; «Цвіте терен» О. Саратського (1917 – 2020) [127; 128]; Хрестоматія під редакцією В. Тормахової (2020) [167] та ін. Ці джазові обробки українських пісень є доволі популярними та затребуваними різними виконавцями, у тому числі у країнах Європи та Америці. Отже, на початку ХХІ ст. зазначена тенденція набуває активного поширення. Кожен митець презентує власну індивідуалізовану творчу стратегію розвитку жанру та авторську модель існування фольклору у царині української джазової музики.

3.1. Моноінструментальні та поліінструментальні сюїти джазових обробок народних пісень України у творчості О. Саратського та А. Пивоварова

Джазові сюїти у творчому доробку О. Саратського та А. Пивоварова репрезентують обробки у джазовій стилістиці українських народних пісень різних регіонів. Метою даного аналітичного підрозділу є розгляд музичних особливостей джазових обробок українських народних пісень, що складають багаточастинні циклічні форми. Важливим видається розгляд та констатація їх канонічних фольклорних матриць, реалізованих в джазовій імпровізації в кожній композиції, що складають сюїту, – як на рівні циклічної побудови, так і на рівні окремих частин. Матеріалами для дослідження обрано дві джазові сюїти з фортепіанної збірки обробок народних українських пісень «Цвіте терен» композитора Олександра Саратського, що впорядкована за сюїтним принципом, та музику «Лемківської сюїти» Антона Пивоварова для голосу та інструментального ансамблю.

Творчість Олександра Саратського (1961 р. н.) на сьогодні залишається *terra incognita* для українського музикознавства. Анастасія Бачук стверджує: «Ще за часів Середньовіччя композитором, точніше – теоретиком музики вважався той, у особі якого поєднувалось три іпостасі: виконавець, теоретик і власне творець нової музики. Усі ці види діяльності і навіть більше охоплює особистість сучасного відомого українського митця Олександра Саратського. Піаніст, композитор академічного, джазового та фольклорного спрямування, аранжувальник, творець авторських альбомів, керівник проекту “Два плюс...” – далеко не повний перелік багатогранності митця» [129].

Сфера джазово-фольклорної творчості О. Саратського стала помітним та яскравим явищем національної культури іще з восьмидесятих років минулого століття. Унікальною рисою та свідомою творчою метою цього композитора та музикознавця є органічне поєднання академічної традиції та джазу на ґрунті українського фольклору. Але ще й досі вона не знайшла

наукового осмислення. Між тим композиційні та світоглядні принципи дозволяють О. Саратському майстерно поєднувати жанровий канон певних автентичних фольклорних зразків зі стихією джазової імпровізації. Саме цей параметр заслуговує на особливу увагу не тільки музикознавців, але й виконавців-практиків.

Сам митець надає особливого значення вивченню фольклорних джерел, усвідомлюючи їх як базове підґрунтя своєї популярної імпровізаційної творчості. Автор джазових обробок зазначає, що розкриття композиційних особливостей прототипів (або джерел) джазових обробок відбувається не тільки у безпосередньому творчому процесі імпровізації, а й при ретельному вивченні нотованої української пісенності та аналітичних розвідок знаних фольклористів. Не останнє місце мають для композитора й дослідження теоретиків та практиків джазу стосовно принципів імпровізації. Взагалі музикознавча професія виявилася доволі спорідненою для композитора, виконавця, провідного викладача Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, оскільки особливості професійного становлення сприяли його всебічному зануренню у музичний всесвіт.

Киянин Олександр Саратський народився 28 січня 1961 року, у чотирнадцятирічному віці закінчив музичну школу № 3 імені В. С. Косенка як скрипаль. Відмітимо визначний вплив музикознавиці Алли Саратської на музичне формування сина. Але, поряд із зацікавленістю академічною музикою, вже з часів навчання Олександрові було притаманно захоплення і джазовою стилістикою. У 1975 році О. Саратський вступив до Київського музичного училища імені Р. М. Глієра на теоретичний факультет. Саме тоді у майбутнього композитора виникли власні експериментальні композиції у «третьому музичному пласті» на перетині різних стилів [129].

Під час навчання майбутній митець «відвідує перший, престижний на нинішній день джаз-фестиваль у Тбілісі. У майбутній столиці джазу композитору вдалося значно розширити свій слуховий багаж різними етнічними джазовими новинками, відомими лише у вузьких кругах. Тоді цей

фестиваль зібрав більшість найкращих джазових музикантів країн південного Кавказу, Балтії, Центральної Азії, а також України, та Молдови» [12]. Майбутнього композитора навчали видатні вчителі: в Київському музичному училищі – Л. С. Хейфець-Поляковський, блискучий учень Л. Ревуцького та Б. Лятошинського; у Ленінградській консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова – Л. Г. Ковнацька, видатна науковиця, спеціаліст по музиці ХХ століття, зокрема, історії англійської музики.

О. Саратський закінчив консерваторію як теоретик у 1988, успішно захистив диплом на досить інноваційну для тих часів тему про стиль ф'южн як явище сучасної музики. Професійні навички набувалися ним і під час військової служби: у полковому духовому оркестрі в Чернігові він оркестрував та аранжував близько двохсот партитур. Також великого значення для професійного становлення мала праця у філармонічних вокально-інструментальних ансамблях та досвід музичного керівника різних успішних та популярних гуртів.

Академічний доробок О. Саратського органічно зрощений із джазом, і за виразом автора, утворює особливий «стильовий не формат» [129]. Між тим, цей доробок вражає барвистою різножанровістю масштабних творів, серед яких: дві симфонії (№ 1 F-dur та № 2 g-moll); шість концертів для фортепіано з оркестром (№ 1 F-dur, № 2 G-dur, № 3 C-dur, № 4 g-moll, № 5 Es-dur із програмною назвою «Beat Heaven», № 6 c-moll); джазова кантата «РУХ» для хору, солістів, оркестру і фортепіано на вірші поетів XVII–XXI століть (серед яких: С. Почаський, Л. Українка, І. Франко, Р. Кіплінг, О. Олесь, В. Симоненко, Л. Долик, П. Мага).

Композитор зацікавлений і концертним жанром: відомі його Подвійний концерт для скрипки, альту та струнних та Концерт для скрипки з оркестром (*d-moll*). Дитяча музика О. Саратського для театральних постановок представлена у виставах «Лев у зимку» та «Котячий дім». Доволі вишуканим є вокальний цикл композитора на вірші українських поетів для сопрано, баритону та оркестру. Значне місце у творчому доробку О. Саратського

відведено жанру обробці народної пісні, серед народнопісенних джерел його особливу увагу привертає фольклор різних країн (грузинських, єврейських, китайських, індійських та ін.).

Олександр Саратський – автор численних обробок українських народних пісень у джазовому стилі. З 2006 року митець створює оригінальні обробки улюблених та популярних народних пісень та фіксує їх у нотних записах. Ці обробки існують у вигляді партитур для біг-бенду або призначені для віртуозного фортепіанного (сольного) виконання. Серед найпопулярніших: «Ой, чий то кінь стоїть», «Од Києва до Лубен», «Несе Галя воду», «Розпрягайте, хлопці, коні» та багато інших, що входять до двох частин збірки «Цвіте терен», надрукованих видавництвом «Музична Україна» протягом 2012 – 2020 років. Саме ці нотні збірки є аналітичним матеріалом підрозділу.

Композитор послідовно втілює власну творчу концепцію про органічність існування українського фольклорного та національного композиторського мелосу у вітчизняному джазі. Так, наприклад, Олександр Саратський вважає колискову «Вечірня пісня» Кирила Стеценка на слова Володимира Самійленка за джазовий стандарт України і блискуче доводить цю тезу у творчій аргументації, з успіхом виконуючи колискову в аранжуванні для скрипки та фортепіано саме в естрадно-джазовому стилі. Так само О. Саратський вдається до джазових інтерпретацій як прадавніх автентичних наспівів, так і популярних ліричних зразків народної музики. Особливу увагу у своїх обробках митець приділяє мелодіям пісень так званої *пізньої формації* (за висловом Ф. Колеси [81, с. 261]), що мають широкий діапазон, регулярну ритміку та сформовану ладотональну систему.

На початку XXI століття О. Саратський декларує власну патріотичну та творчу позицію: «Я народився і живу в Україні. Тому у своїй творчості намагаюсь поєднати українській фольклор, джаз та академічну музику» [129]. Зазначене творче *credo* композитора базується на трьох важливих складових його стильової системи. Дійсно, ці джазові обробки народних

пісень яскраво втілюють риси народнопісенного мелосу та звучать у джазовому дусі.

У формотворенні обробок та їх фактурному втіленні спостерігаються традиції романтичного концертного віртуозно трактованого стилю фортепіанної гри. Крім того, наявна доволі стала тенденція циклізації сольних концертних програм Саратського-піаніста, яка зазвичай складена з контрастних між собою джазових обробок народних пісень його авторства. За подібним – сюїтним принципом, – впорядкована послідовність нотних збірок обробок «Цвіте терен», де витримується концепція сюїт нового типу, що існує в інструментальній музиці Європи з XIX століття, – об'єднання невеличких п'єс у збірку за тематичним принципом.

Перша збірка «Цвіте терен» складається з семи джазових обробок, прототипи яких належать до різних пісенних формацій, жанрів та регіонів України. Серед них: «Розпрягайте, хлопці, коні» (Наддніпрянина), «Коломийка» (Гуцульщина), «По садочку ходжу» (лемківська), «Од Києва до Лубен», «Ой, у вишневому саду», «Чорнії брови, карії очі» та «Цвіте терен».

Перша композиція сюїти «Розпрягайте, хлопці, коні» у якості прототипу використовує ліричну пісню з Наддніпрянини, яка належить до пізньої пісенної формації. В джазовій обробці, вирішеній у синтетичному стилі з використанням елементів *blues* та *soul*, наявна емоційна виразність, яка поєднується із пульсом фанкового ритму (відгомін козацького маршу, наявного у музиці прототипу). Джазова обробка написана для фортепіанно, у повільному темпі *Andante*, з використанням *rubato*, тональність *g-moll*. Тематичні елементи використовують свінгування, вдало передане форшлагами у мелодійному голосі та синкопуванням акомпанементу (нотний додаток В, приклад 1). Наявні еліптичні звороти $Bb^7 \ b5$ низхідного руху, що посилюють напрям блюзового прочитання народнопісенного першоджерела (нотний додаток В, приклад 2).

У якості канонічної моделі для джазової імпровізації обрано мелос прототипу, джазовим каноном, у параметрах якого здійснюється

імпровізація, є ліричні стилі *blues* та *soul*. Стабільні елементи пов'язані із формою джазового квадрату та непорушністю *патерну*. Мобільні елементи зосереджено у *брейках* (між проведенням квадрату теми). Імпровізація торкається рівня нетематичних мелодій-ліків³⁴ та типу гармонійного варіювання теми. При цьому реалізується тип стильового варіювання (від джазової гармонії – до пізньоромантичної), що нами трактується як форма міжпластового діалогу академічної та джазової імпровізаційної музики.

Друга композиція сюїти «Коломийка» (звучить у темпі *Vivace*, у тональності *c-moll*) у якості народнопісенного прототипу джазової обробки використовує жанрову форму коломийки, яка має архаїчне походження. В джазовій обробці, вирішеній у стилі *Fusion*, з додаванням елементів *Rhythm & blues* присутній драйв танцювальної енергії. Окремий аналіз цієї композиції, поданий нижче, виявляє вказані музичні особливості обробки у параметрах «канон – імпровізація».

Третя композиція сюїти фортепіанна джазова обробка «По садочку ходжу» (у темпі *andante*, у тональності *g-moll*). У якості прототипу обробки використовується ліричну тужливу лемківську пісню, яка належить до пізньої пісенної формації. В джазовій обробці, вирішеній у жанрі блюзової балади, культивується лірична стихія мелосу, неймовірна емоційна виразність, імпровізаційний тип висловлювання, що має своїм стильовим прототипом романтичну фортепіанну мініатюру. В розробкових розділах обробки (в її віртуозних імпровізаційних побудовах) наявні алюзії тематизму та фактури Мазурки Ф. Шопена № 13 (ор. 17 № 4).

Мелос лемківської пісні (західноукраїнський регіон) вдало відтворює «польські» мелодико-ритмічні звороти, що подані у джазовому форматі (дод. В, прикл. 5). Наявні еліптичні звороти низхідного руху, барвисті *нон-* та *ундецим-* акорди, імпровізаційне «ковзання» прохідних альтерованих щаблів

³⁴ Лікі – це розмовне слово, запозичене з джазового жаргону. Олег Степурко систематизує побудови розробкового типу викладення, використовуючи певну «бібліотеку» з репертуару видатних виконавців-імпровізаторів Чарлі Паркета та Діззі Гіллеспі [146, с. 17]. Саме такими типом розвитку в імпровізаціях бреках користується О. Саратський: заповнює простір хроматизованими прохідними між звуками тризвука у горизонтальному викладенні акорду.

у гамоподібних ланках мелодії, що посилюють риси напряму «блюзового прочитання народнопісенного першоджерела. У якості канонічної моделі для побудови джазової імпровізації автором обрано параметр *мелосу прототипу*. Джазовими канонами для розгортання імпровізації стали ліричні стилі *blues* та *soul*.

Тож мелос прототипу та стильові канони *blues* та *soul* є стабільними елементами побудови джазової обробки, які пов'язані із формою джазового квадрату (тема першоджерела зберігає свою форму) та непорушністю патерну. Мобільні елементи зосереджено у брейках (між проведенням квадрату теми). Імпровізація торкається позатематичного рівня. Мелодії обробки, інтонаційно похідні, але нетотожні темі, складають інтонаційну сутність ліків.

У деяких проведеннях теми (другій та третій квадрат) автор вдається до гармонійного варіювання. При цьому знов актуалізується тип стильового варіювання: від принципів джазової гармонії – до пізньоромантичної, що нами трактується як міжпластовий діалог академічної та джазової імпровізаційної музики. Вказаний параметр вже визначався відносно першої композиції, тож констатуємо тенденцію багатовимірного діалогу в обробках О. Саратського.

Четверта композиція сюїти «Од Києва до Лубен» у якості народнопісенного прототипу джазової обробки використовує жанр «жартівлива гумористична пісня», яка має танцювальну основу та за питально-відповідальною будовою теми, за специфічними метроритмом та інтонаційними зворотами походить від гопака. Фортепіанна джазова обробка записана у темпі *Allegretto* у тональності *F-dur*. В джазовій обробці, вирішеній у стилі *Funk*, з додаванням елементів *Rhythm & blues*, бі-боп, присутній драйв танцювальної енергії.

Згідно канону джазового стилю *funk* в джазовій обробці першоджерела спостерігаємо використання принципу бі-бопового фразування, а також синкопований, жорсткіший ритм. Фортепіано, як інструмент, трактовано у

дусі бартоківського *Allegro Barbaro*, усе його звучання подається як одна велика ритм-секція, в ударно-безпедальному стилі (дод. В, прикл. 6). Будова розробкового розділу композиції засновується на двох рифах «квадратної побудови» у басу: перший риф – від цифри 4, мелодія: *f-a-d-c*, другий - з 9-го такту від цифри 4: *g-h⁺-c-e* (дод. В, прикл. 7).

П'ята, шоста та сьома композиції сюїти «Цвіте терен» утворюють окремий блок. Його вирізняє певна стильова єдність прототипів обробки. Народнопісенними джерелами слугують відомі пісні-романси «Ой, у вишневому саду» (п'ята композиція), «Чорнії брови, карії очі» (шоста композиція), «Цвіте терен» (сьома композиція). Канонічною моделлю джазових обробок О. Саратський обирає мелос. Цей параметр першоджерел прямо впливає на стиль його обробок, тобто: мелодійні *лікі* (лік у даному контексті трактується як ланка імпровізаційних розділів) є похідними від мелосу ліричних пісень. Тож імпровізації мають побудови широкого діапазону, насичені інтонаційно.

Все це є наслідком вищезазначеного: канон засновується на мелосі пізньої формації зі сформованими ладовими принципами мисленням, що у свою чергу спираються на ладову перемінність мінору-мажору, з вальсовою жанровою основою. Прототипом обробки виступає лірична пісня пізнього походження. Коротко окреслимо особливості кожної. В обробці пісні «Ой, у вишневому саду», вирішеній у синтетичному джазовому стилі з використанням елементів *blues* та *soul*, превалює емоційна виразність, що допомагає розкрити романтичну пейзажну лірику поетичного тексту, його прихований драматизм та лірико-психологічний характер мелосу народнопісенного прототипу.

Фортепіанна джазова обробка звучить у темпі *Andante*, у тональності *d-moll*. Тема потрактована як джазовий стандарт. Її мелос не змінюється. Тематичні елементи використовують тип блюзового викладення з використанням свінгування, що вдало передано форшлагами у мелодійному голосі. Найяскравішим елементом є джазова гармонія: альтеровані *септ*– та

нонакорди на усіх шаблях діатонічного мінору, використані у барвистій еліптичній послідовності. Констатуємо наявність елементів кул-джазу (дод. В, прикл. 8).

Аналогічні моменти втілення канонічної моделі мелосу (першоджерела) спостерігаємо у принципах побудови шостої композиції сюїти «Цвіте терен» «Чорнії брови, карії очі», де тему потрактовано як джазовий стандарт та гармонізовано відповідно у джазовій стилістиці (дод. В, прикл. 9). Мобільними елементами, що розкриваються в імпровізаційних ліках трьох брейків є тематичні фрази, що представляють собою мотиви основної мелодії у ракохідному русі (див.: дод. В, прикл. № 10 від цифри 3, тема у верхньому голосі). Таким чином, за рахунок розростання брейкових побудов обробка набуває рис блюзової балади, а її тематизм набуває масштабності.

Канонічною моделлю останньої, сьомої композиції сюїти «Цвіте терен» є мелос ліричної пісні-романсу. Фортепіанна джазова обробка написана у тональності *e-moll* та помірному темпі *Moderato*. В обробці відтворено джазовий стиль *Fusion*, для якого властивим є мелодійне викладення кожного акорду акомпанементу, широке використання інтонації зменшеної квінти, швидкі темпи, більш рівномірний розподіл ритмічних долей у такті, стримана манера фортепіанної гри.

Наявними є еліптичні звороти $Bb^7 \ b5$ у низхідному русі, що посилює напрям блюзового прочитання народнопісенного першоджерела (дод. В, прикл. 2). У якості канонічної моделі для джазової імпровізації обрано параметр мелосу прототипу, який розкривається у канонах ліричних стилів *blues* та *soul*. Саме у цих параметрах і здійснюється джазова імпровізація. Стабільні елементи пов'язані із формою джазового квадрату, непорушністю патерну. Мобільні елементи зосереджено у брейках (між проведенням квадрату теми). Імпровізація торкається рівня нетематичних мелодій-ліків та типу гармонійного варіювання теми. При цьому в гармонії присутній тип стильового варіювання, що торкається широкого спектру виражальних

засобів: від акордики джазової гармонії – до пізньоромантичної, що автором дисертації трактується як міжпластовий діалог академічної та джазової імпровізаційної музики.

Яскравим підтвердженням вищевикладеного слугує детальніший аналіз джазової обробки «Коломийка» – другого номеру першої частини збірки «Цвіте терен». У колі родинно-побутових, жартівливих та ліричних пісень збірки ця джазова композиція вирізняється реалізацією стрімкої енергії, що закладена народним жанровим каноном у ритмоформулу пісні-награвання. Згідно нього, коломийка, – як вказує дослідник Анатолій Іваницький, – «особливий мобільний жанр, де текст найчастіше вкладається у два рядки. В них уміло відтворюється незліченна гама почуттів: лірика, гумор, епічні картинки, побутові спостереження і багато ін. Це монострофічна форма, що має стабільну складочислову структуру (4+4+6). Коломийкова форма трапляється майже в усіх слов'ян. Поширилася вона по слов'янщині з регіону її виключної концентрації – з Гуцульщини» [164, с. 71].

Цікавою видається особлива яскрава форма існування коломийки у традиційній культурі: «Під час співів на традиційних святах, бесідах, молодіжних розвагах широко застосовується діалогізм, коли співаки по черзі співають різні коломийкові строфи гумористичного змісту – “короткі заспіванки”. Коломийки існують у двох різновидах: до співу (де є характерні агогічно-темпові зрушення, виконання у стилі *parlando-rubato*), та до танцю (моторно-акцентна ритмомелодика). Коломийка-танець не лише танцюється, але й одночасно співається виконавцями» [165, с. 371].

Відзначені принципи слушно враховані О. Саратським у композиції джазової обробки. Вступний розділ у розмірі 4/4 побудовано на тонічній бурдонній квінті у тональності *c-moll* у дуже швидкому темпі та у драйвовому ритмі, де восьмі тривалості п'ятидольника чергуються з паузами, що нерівномірно припадають на сильну долю (дод. В, прикл. 3: такти 1 – 8, вступний період). Коломийкова ритмоформула у подібній метроритмічній гостроті набуває рис *r'n'b (rhythm & blues)*.

В основному розділі авторської обробки коломийкова мелодія викладається у високому регістрі, з урахуванням варіантності у складочисловій структурі 4+4+3/4+4+6 [77, с. 87]. Мелодія представляє собою одноопорний пентахорд, що окреслює мінорний лад з тональним центром «до» (див.: дод. В, прикл. 3, цифра 1, такти 9 – 18, основний розділ). Усі джазові ресурси, що розфарбовують народну коломийку у джазові барви, пов'язані з характерною гармонією.

Крім ритмічної гостроти, мелодія супроводжується септакордами із замінними тонами з альтерованими щаблями. Особливо це стосується кадансових зон, які навмисно підкреслені динамікою та більшими тривалостями. В цьому випадку утворюється наступний прохідний зворот між двома септакордами: домінантовим та субдомінантовим (при чому, у якості прохідного звороту використовується неklasичний принцип «пом'якшення функції» та септакорд квартової будови на п'ятому альтерованому щаблі (див.: дод. В, прикл. 3, такти 12 та 16, кадансові зони теми коломийки).

Таким чином, з'єднано два канони: фольклорні жанрові ознаки коломийки та джазові прийоми розвитку. Ці канони реалізуються в імпровізації, яка найповніше виявляється у квадратах (варіаціях) на тему коломийки. Оскільки мелодію подано як джазовий стандарт, то й імпровізація відбувається за тими ж канонами. Перша – награвання у низькому регістрі та щільній акордовій фактурі з використанням акордики субдомінантової сфери з примхливою метроритмікою.

Проведення теми (стандарту) у третій цифрі побудовано за усіма канонами джазової фортепіанної імпровізації: тут переважають віртуозні пасажі, загальні форми руху, акордова фактура із своєрідним метроритмом та виразні мелодійні соло, що складені з *ліків*. За термінологією Олега Степурка «лік – це бібліотека мелодійних ходів. Їх відкрили та впровадили у джазову практику саксофоніст Чарлі Паркер з трубачем Діззі Гіллеспі. Зі своїми однодумцями вони змогли створити мову імпровізації, яка складається з боп-

ліків. Вони немов “розгорнули” гармонійну вертикаль у мелодійну горизонталь» [146, с. 73].

У квадратах-варіаціях мелодію зосереджено в амбітусі пентахорду, і найбільш активне розхитування тонічного тризвуку відбувається за рахунок прохідних тонів, прийомів «відскок мелодії» (за О. Степурком) та «заповнення інтервалу». На відміну від експозиційного, розробковий розділ активно відходить від мелодійного контуру, зберігаючи лише коломийкову ритмоформулу (див.: дод. В, прикл. 4, цифра 3). Після проведення віддалених ладотональних зсувів тема-стандарт повертається у початковому звучанні і в експозиційній тональності *c-moll*. Таким чином, будується арка, що надає композиції стрункості формо побудови та стильової довершеності.

Друга збірка джазових обробок фольклорних мелодій «Цвіте терен» складається з шести композицій: «Несе Галя воду», «Ой у гаю при Дунаю», «Чом ти не прийшов», «Сидить млада», «Ой, у полі три криниченьки», «Ой, ходила дівчина бережком». Для більшої наочності вважаємо за доцільне подати інформацію щодо побудови сюїти другої збірки у вигляді таблиці:

Назва	Фольклорний жанр прототипу	Жанр або стиль джазової обробки	Темп	Тональність
Несе Галя воду	Лірична жартівлива (пізня пісенна формація)	Bebop, swing	Andante, rubato/Vivo Assai	a-moll – c-moll
Ой у гаю при Дунаю	Побутова лірична пісня	Fusion, елементи Rhythm & blues	Andante	d-moll
Чом ти не прийшов	Лірична пісня (пізня пісенна формація)	swing змінюється на bebop, у великій	Andante, rubato	g-moll

		кількості наявна орнаментика.		
Сидить млада ³⁵	Журлива лірична пісня	Fusion. Цитується jazz standard «Take five»	Allegro	d-moll
Ой, у полі три криниченьки	Лірична пісня пізнього походження	Блюзова балада	Andante, rubato	e-moll
Ой, ходила дівчина бережком	Гумористична пісня	Fusion	Allegretto	D-dur

Зазначена структура номерів сюїти відтворюється О. Саратським у побудові композиції нотних збірок і зберігається у послідовності номерів концертних програм з джазових обробок народних пісень, зокрема, у концерті з обробок народних пісень 2015 року «Джазово налаштований клавір»³⁶.

Загальна композиційна побудова сюїти базується на принципах контрасту окремих її синтагм³⁷ за темповим, ладо-тональним, стильовим параметрами. Чинником, що об'єднує номери сюїти, слугують композиційний та сюжетно-тематичний принципи: переважно усі народнопісенні прототипи – ліричного змісту. Окремі «стильові ряди» у парадигматичному пласті утворюють жартівливі пісні, схожі за стилістикою та музично-виражальними засобами.

Вдамося до цілісного аналізу композиції «Несе Галя воду». Лірична жартівлива пісня в інтерпретації композитора представляє собою розгорнуту джазову фантазію. Викладенню теми передують вступний розділ, який розкриває гармонійні та акордові барви *a-moll*. Основна тема народної пісні,

³⁵ Відома джазова обробка цієї пісні Elena Lupalo «Ukrainian Roots in Jazz» для солістки та джазового квартету [https://slukh.media/texts/kogan-on-ukrainian-jazz/\[iii\]](https://slukh.media/texts/kogan-on-ukrainian-jazz/[iii]).

³⁶ Олександр Саратський, концерт «Джазово налаштований клавір». URL: https://www.youtube.com/channel/UCyqQJcJv_AxTOuaNZlvQIbw/videos

³⁷ Ланкою або синтагмою сюїти слугує кожна джазова обробка.

що належить до фольклорних творів пізньої пісенної формації, демонструє сформовану мажоро-мінорну систему з функціонально-гармонічною основою і централізованою тонікою, закріпленою ввіднотоновими кадансами.

Мелодія пісні «Несе Галя воду» побудована за питально-відповідальним принципом. Він підкріплений ладотональною базою: від основної тональності *a-moll* відбувається відхилення у паралельний мажор з поверненням в основну. Також народний прототип демонструє принципи розвиненого ладового мислення, і при середньому об'ємі звукоряду (мінорному пентахорді) у пісні виявляються усі ознаки ладового мислення, наближеного до європейської мажоро-мінорної системи.

Під час експозиційного проведення теми О. Саратський одразу вдається до стильової «перебудови» прототипу обробки, викладаючи мелодію цієї популярної пісні у дусі джазового стандарту з відповідною гармонією та метроритмом. У кожному такті спостерігається явище перемінного метру (5/4, 4/4). Альтеровані септакорди джазової гармонії прикрашають та загострюють мелодію. Органний пункт на тоніці стримує першу побудову, згодом лінія баса набуває самостійності, рухається по низхідним хроматизмам, надаючи гармонії надзвичайної вишуканості та джазової терпкості.

Перша ланка імпровізації тематично наближена до теми, за суттю це – фактурні класичні варіації. У цифрі 3 звучить відоме награвання (інструментальний програш танцювального характеру), що проводиться між куплетами пісні. У джазовій інтерпретації О. Саратського цей дивний «хімерний вальс» у розмірі 4/4 починається в простому викладі у гомофонно-гармонійній фактурі, але з відповідною вальсовою тридольністю (явище геміоли). У розвитку мелодія програшу розгортається за рахунок «ліків», гамоподібних пасажів і згодом знов набуває дводольності.

Цікаве тональне співставлення однойменно-паралельного ладу (*a-moll* – *c-moll*) готує наступний джазовий епізод з назвою «Swing» (дод. В, прикл. 12). Тут, нарешті, лінія баса набуває самостійності, а примхлива

мелодія, що віддалено нагадує мелодію прототипу, розгортається у звукорядному просторі декількох октав, маючи типовий пунктирний свінгуючий ритм. Згодом виникає вільно побудований епізод, у мелодійному контурі якого впізнаваний відомий мотив награвання. Композиція завершується ремінісценцією теми пісні у тональності *c-moll*.

Отже, тему пісні потрактовано як джазовий стандарт. Джазовими канонами для розгортання імпровізації є стилі *bebop*, *swing*. Стабільні елементи джазової обробки пов'язані із формою джазового квадрату (непорушністю патерну). Мобільні елементи зосереджено у брейках (епізоди між проведенням квадрату теми). Імпровізація торкається тематичних мелодій приспіву за рахунок різних *ліків*, темпового та тонально-гармонійного варіювання теми; використовуються принципи джазової гармонії. Але при тому *канонічні моделі* прототипу завжди спрямовують *стилістику імпровізаційних* побудов (в яких, зазвичай, відтворюється «коломийкова ритмоформула» або специфічні ладові чи складочислові побудови формул прототипу).

У послідовності номерів першої та другої сюїт джазових обробок українських народних пісень «Цвіте терен» композитором О. Саратським віднайдено особливі засоби створення композиційної цілісності в циклічних творах сюїтного типу початку ХХІ століття. Вони стосуються змістово-вербального, композиційно-стильового та концептуального рівнів.

Щодо *змістово-вербального* параметру зазначимо, що, по-перше, народнопісенними джерелами (прототипами обробок) є доволі популярні, переважно ліричні пісні пізньої пісенної формації. Особливістю прототипів є те, що мелодія та текст кожної доволі відомі і при їх сприйнятті реципієнтами виникає ефект синергії. По-друге, майже кожна з пісень презентує любовно-ліричну історію, їх послідовність вибудовує певну сюжетну колізію і тематично, змістовно об'єднує джазову сюїту.

Щодо принципів *композиційної та стильової єдності* частин джазової сюїти, зазначимо єдиний алгоритм побудови джазових обробок. У якості

канонічної моделі прототипів обробок О. Саратський спирається на той тип мелосу, що притаманний ліричним пісням пізньої пісенної формації, народним пісням-романсам або танцювально-жартівливим. Провідну позицію займає мелодія широкого діапазону, вона гармонізована автором специфічними джазовими ресурсами, які органічно поєднуються з використанням принципів пізньоромантичної гармонії (засоби перемінного ладу, однойменно-паралельного мажоро-мінору). Тип формотворення у джазових баладах – вільні варіації романтичного типу.

Відносно *концептуального параметру* єдності частин сюїти джазових обробок, зазначимо наступне. Обробки для сольного фортепіано звучать як концертні віртуозні п'єси. Поряд з романтичними особливостями стилю музичного висловлювання, визначне місце займають джазові імпровізаційні принципи розвитку та відповідна стилістика. Академічний підхід до жанру обробки у творчості композитора доволі органічно поєднується з принципами джазового музикування та імпровізаційного розвитку.

У той самий час в авторському варіанті джазової обробки О. Саратського наявна опора на глибинні традиції жанру обробки народної пісні та усталені традиції репрезентації українського народнопісенного мелосу, закладені вітчизняними композиторами XIX століття. Тож органічне поєднання фольклору із академічними композиційними прийомами та джазовим імпровізаційним мистецтвом є плідним шляхом викриття художнього потенціалу народної пісні. Сюїти джазових обробок зосереджено виключно на різних жанрах української етнічної музики. Подібний принцип жанрової централізації яскраво демонструє різні аспекти мистецької привабливості аутентичного музичного фольклору.

У підсумку відмітимо, що народнопісенні прототипи розгортаються у просторі джазових обробок композитора з неймовірною майстерністю. О. Саратський глибоко відчуває та аналізує жанровий канон фольклорної пісні (ладозвукорядні особливості, метроритмічні, формотворчі тощо). Митець також дотримується стильових канонів джазу і творчо втілює їх в

особливих прийомах імпровізації на тему української народної пісні. Розглянуті джазові обробки є *моноінструментальними*, тобто призначені О. Саратським виключно для фортепіано або – «джазово налаштованого клавіру».

Іншим цікавим прикладом джазової сюїти обробок українських народних пісень є *мультиінструментальний* твір Антона Пивоварова «Лемківська сюїта» (2007). Антон Пивоваров (1987 р. н.) – український музикант, композитор, джазовий саксофоніст, викладач, який зараз живе та працює в Австрії. Композитор-інструменталіст, майстер імпровізації активно пише джазову музику для біг-бендів та різних ансамблевих складів, з 2007 року знаходячись у «серці» світової джазової культури. Саме в цьому році А. Пивоваров виграв грант на навчання у Сполучених Штатах Америки, де закінчив джазовий факультет *New School for Jazz and Contemporary Music* у Нью-Йорку, після чого отримав стипендії до вступу на факультет джазової композиції в Університет у місті Грац (Австрія). У 2014 році посів Друге місце на Міжнародному конкурсі композиторів *Komeda jazz* у Польщі.

У знаковому для нього 2007 році А. Пивоваров створює «Лемківську сюїту», в якій у своєрідній формі відтворено яскраві локальні особливості українського музичного фольклору етнічної групи. Лемки – особливий український субетнос Карпатського геокультурного простору, що відрізняється колоритом давньої локальної традиції – як народнопісенної, так і розмовно-діалектної. Попри численні нашарування, лемківський музичний фольклор зберіг власну неповторність до наших часів, навіть і сьогодні його характеризує мовно-музичний консерватизм. Водночас він відкритий до новацій: розмовні звороти та музична інтонаційність словацького та польського походження є доволі органічною складовою культурної спадщини лемків.

Лемківська співанка представляє локальний самобутній стиль музичної культури та характеризується неповторним колоритом мелодики, архаїкою ладового комплексу, метроритмічною особливістю формул наспівів. Зокрема,

пісням лемків притаманні синкоповані мелодії зі змінним розміром. Пружного моторного метроритму та неймовірної рухливості мелодіям додавала практика текстових вставок додаткових складів закличного характеру, типу: «ей», «е-гей», «та». Це утворювало ефект «ритмічної подрібненості» мелосу, приводило до варіаційної зміни складочислової структури наспіву. Цей ефект виникав спонтанно, виконавцем заздалегідь не планувався і приводив до пришвидшення темпу звучання та руху танцюристів на тлі незвичайної емоційності.

Обрядова пісенність становить значну частину збереженої традиції народної музики лемків, яка має самобутній локальний колорит. Жанри лемківського архаїчного обрядового фольклору, що мали магічну функцію (замовляння, ладканки, заклинання), виконувалися речитативним способом: напівспівом-напівговорінням. Взагалі основні сюжети, образи апокрифічних колядок мають загальнослов'янське коріння – повідомляє науковиця О. Фабрика-Процька [178, с. 72].

Позаобрядовий фольклор лемків презентований такими жанрами: духовні пісні, балади й романси, патріотичні пісні, колискові, дитячі, парубоцькі, дівочькі, любовні, пісні про втрату вінка, про подружнє життя, сирітські, вояцькі, пісні про еміграцію, жартівливі, соціально-побутові, історичні спомини, новотвори тощо. Цей пласт має в собі ряд регіональних особливостей: «за генезою, змістом і функціональністю ці пісні залежні від загальних і спільних міжрегіональних у просторовому та повторюваних у часовому плані певних обрядових канонів, зокрема від місцевих конкретних умов і явищ життя, побуту, історичних подій, ситуацій, культурно-географічного середовища і природного оточення; у них часто виливаються людські переживання, настрої» [178, с. 71]. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. лемківський фольклор набуває значного поширення, звучить з концертної естради різних фестивалів як у первісному своєму вигляді, так і у жанрі обробки.

У наші дні на хвилі загострення політичної ситуації у світі виростає зацікавленість «репресованим фольклором», наприклад, кримсько-татарського етносу, а пісні лемків постають майже трагічним символом культурного та етнічного геноциду, заподіяного тоталітарною державою – СРСР. Зокрема, лемківська тужлива пісня «Пливе кача по тисині» у 2014 році стала піснею-реквіємом за загиблими Героями Небесної сотні. Велика кількість яскравих академічних творів написана у меморіальній традиції, торкається глибинних шарів пам'яті культури етносу. До трагічних роковин масової депортації створений, зокрема, «Лемківський реквієм» Олександра Козаренка, і якому композитор використовує аутентичні інструменти, інструментальні награвання та співанки лемків, та інші твори.

Джазова «Лемківська сюїта» написана А. Пивоваровим в пам'ять про трагічні події історії України, зокрема, про примусову депортацію цієї етнічної групи радянською владою у ході спеціальної операції 1947 року «Вісла». Сюїту було презентовано у концертних програмах 2008-2016 років та у рамках міжнародного джазового фестивалю «Альфа-джаз фест» у 2017 році (див.: дод. А, джерела, III-а). Вона написана для джазового квінтету (тенор-саксофон, клавішні, ударні, бас-гітара та вокал) та має численні версії з меншою кількістю частин (7 або 9), а також виконавську версію для тенор-саксофону соло.

В одинадцятичастинному творі А. Пивоваров використовує у якості прототипів для джазової обробки лемківські пісні різних жанрів. В результаті сюїта включає джазові обробки лемківських пісень для солістки-вокалістки та джазові інструментальні інтерлюдії з назвами «Бердо, Бердовичко / Berdo, Berdovychko»; «Інтерлюдія I / Interlude I», «Не лій дойджик / Ne liy doidzhyk»; «Горіла липка / Gorila lypka»; «До Львова доріжечка / Do Lvova dorozhechka»; «Мама, я косу, косічку / Mam ya kosu, kosichku»; «Світ місячку / Svit misyachku»; «Ходить дівча по садочку / Hodyt divcha po sadochku»; «Інтерлюдія II / Interlude II»; «Чія ж то роличка / Chiya zh to rolychka»; «Епілог / Epilogue».

Кожна джазова композиція у процесі імпровізації спирається на яскраві жанрові канони народнопісних прототипів. *Гаївка* «Бердо, бердо, бердовичко / *Berdo, berdo, berdovychko*» відноситься до архаїчної пісенної формації та спирається на доволі міцно закарбовані у культурі принципи канонічної побудови наспіву. Побудова формульного наспіву спирається на чотири рядкову строфу наступної складочислової будови за формулою: $(4^3+5+7)*2$, яка постійно витримується за ритмічним малюнком за складочисловою кількістю (дод. В, прикл. 13).

Це стабільний момент не тільки у характеристиці прототипу, а й у розгортанні джазової імпровізації. При тому метроритмічна формула наспіву залишається незмінною та реалізується у перемінному розмірі: 5/8 // 3/8. Ладова формула складається з двоопорного квінтового ладу: *a, h|b, cis, d, e*, з субсекундою *g*. У кадансовій зоні нижній приставний тон *g* розширює свою вагу, набуває функції ладового устою. Таким чином, ладова структура набуває ознак модальності, ладові опори наспіву утворюють певну динамічну систему.

Суттєвою ознакою жанру є вільний, імпровізаційний спосіб виконання як солістки, так і інструменталістів, при якому зазвичай використовуються різні прийоми розфарбовування окремих довгих звуків та їх поєднань. Переважає вільне інтонування з нетемперованою звуковисотністю, рафіновані прийоми глісандування та інтенсивного вібрато при артикуляції кожного звуку довгої тривалості, прикрашання вишуканою мелізматикою. Для музичного звукоідеалу при виконанні гаївок типовим є використання гучного «кричущого» звуку, чого й дотримується солістка Лаура Марті (дод. А, І-с).

У джазовому розгортанні обробки для імпровізації обираються метроритмічний, етнофонічний та ладовий параметри прототипу. Тобто, стабільними елементами у кожній імпровізаційній побудові є:

- складочисловий параметр прототипу (метроритмічний канон);

- тип звуковидобування (етнофонічний канон), де переважають глісандування, вібрато голосу, фрулато саксофону;
- ладові особливості наспіву (модальний принцип та загальна гармонічна послідовність), зазначені нами.

Мобільними елементами джазової обробки є:

- вільно побудовані гамоподібні пасажі (джазові ліки) у горизонтальних мелодійних пластах фактури ансамблевого складу;
- септакорди за розширеними рамками однойменно-паралельних тональностей у партії фортепіано. Але й усі імпровізаційні побудови звучать у рамках ритмоформули: - - - —‘ - - - —¶, - - - —‘ - - - —¶, - —‘ - —¶, - - - —‘ - - - —¶ та притримуються принципу тонового сполучення акордів сусідніх щаблів (саме цей принцип покладено у гармонізації мелосу теми, що виявлено у чергуванні тризвуків *G-dur* та *A-dur*).

Формотворчий параметр витримує класичні джазові принципи побудови композиції: квадрату та колоподібної імпровізації. Імпровізація використовує похідні мотиви, доволі віддалені, але канонічні моделі цементують інтонаційну цілісність композиції. Додатковим ускладнюючим параметром форми другого плану є проведення у партії солюючої вокалістки незмінного у вербальному та мелодійному параметрах наспіву лемківської пісні, що надає необхідного балансу між джазовою та фольклорною стихіями та закріплює відчуття онтологічної цілісності народнопісенного прототипу.

«Інтерлюдія I (Interlude I)» представляє собою інструментальну експозицію теми лемківської пісні «Не лій дойджик / *Ne liy doidzhyk*», а *attacca* наступна частина сюїти представляє Прототип обробки, відноситься до шару середньої пісенної формації і має виражену лінеарно-монодичну природу висловлювання, що базується на сукупності та інтеграції різних ладових систем. У процесі інтонаційного розгортання «формованих ладів» виникає ефект ладової перемінності, внаслідок чого мінорний пентахорд з малою секстою в обробці гармонізується за тональністю *a-moll* з відхиленням у паралельний *C-dur* (дод. В, прикл. 14).

Обробка представляє зразок джазової балади з мелодією лемківської пісні, що потрактована як джазовий стандарт. Стилїстика композиції наближена до принципів інструментального аранжування та джазової гармонізації народної мелодії. Канонічними моделями є мелос (специфічні особливості кантиленного мелосу) та ладовий параметр прототипу (принцип ладової перемінності) – вони залишаються стабільними та стилеутворювальними елементами джазової обробки. Тож у підсумку зазначимо максимальне співпадіння структурно-функціональних особливостей лемківської пісні та жанру джазової балади.

Веснянка «Горіла липка / Gorila lypka» (дод. В, прикл. 15) – жартівлива, рухлива, танцювальна пісня-гра, присвячена парубковому залицянню. Її особливість – тридольний метр, неквадратність побудови. Сформована тонально-гармонічна система дозволяє класифікувати лемківську пісню «Горіла Липка» як ту, що належить до пізньої пісенної формації. Як і у попередній композиції сюїти джазова обробка цієї частини повністю відтворює структурно-функціональні особливості лемківської жартівливої пісні.

Третій, шостий та четвертий, сьомий номери сюїти – джазові обробки пісень № 3 «Не лій дойджик» (дод. В, прикл. 14), № 6 «Мама, я косу, косічку» (дод. В, прикл. 16) та № 4 «Горіла липка» (дод. В, прикл. 15), № 7 «Світ місячку» (дод. В, прикл. 17) – утворюють стильові ряди у парадигматичній будові сюїти. Зазначені утворення радикально контрастують між собою за характером, настроєм, музичною емоційністю: весела - сумна, повільна - швидка, пісенна - танцювальна, відповідно – за темпами, парними та непарними метроритмами.

Однак є і спільні моменти парадигматичних рядів, що торкаються формотворчих принципів зазначених джазових обробок. Експозиційне викладення презентує мелодії прототипів у джазовому аранжуванні. Між повторенням пісні у джазовому аранжуванні звучать імпровізаційні побудови (брейки та рифи), які складаються з мотивів, похідних від теми, розробкового

характеру. Пісенну тему «розгалужено» на декілька побудов, у викладі яких застосовуються принципи джазової імпровізації (лікі, остинато партії бас-гітари, виразні рифи тощо).

Метро-ритмічний комплекс в імпровізаційному викладенні збережено: це – та сама складочислова формула лемківського наспіву, що звучить у прототипі обробки. Так само мелодико-тематичний екстракт означений ладовими особливостями наспіву прототипу. Відтворена автором джазова стилістика імпровізаційних побудов походить від ладового та метро-ритмічного канонів жанру прототипу.

Весільна лемківська пісня «До Львова доріжечка / Do Lvova dorozhechka»³⁸ належить до зразків середньої пісенної формації і має розвинутий октавний звукоряд мінорного ладу із субквартою. Ладові процеси є доволі інтенсивними, зокрема, наявне відхилення у паралельний мажор. Як і у попередніх номерах сюїти (№3, № 4), у № 5 «До Львова дорожечка» формотворення підпорядковано наступній схемі: вокальне викладення по черзі усіх строф народної пісні у делікатному джазовому аранжуванні (гармонізація, відповідна інструментовка), потім квадрат імпровізації. В імпровізаційних інструментальних побудовах зберігаються: ритмоформула (складочислова структура наспіву), ладовий колорит (дорійський лідійській лади) та окремі гармонічні звороти. Тобто – канонами для джазової імпровізації є лад та метроритм народного наспіву.

³⁸ Ой до Львова доріженька, до Львова,
Обсаджена виноградом довкола. | (2)

Ой до Львова доріженька, до Львова,
Обсаджена виноградом довкола. | (2)

Там молодий парубочок мандрував,
Молодую дівчиноньку підмовляв. | (2)

Йди зо мною, дівчинонько, зо мною,
Будеш мені молодому жінкою, | (3)
Будеш моїй матіночці невісткою. | (2)

Ой до Львова доріженька, до Львова,
Обсаджена виноградом довкола. | (3)

Ще одна весільна тужлива пісня «Світ місячку / Svit misyachku» (дод. Б, прикл. 17) є прототипом джазової обробки А. Пивоварова, а у сюїті – справжньою драматичною кульмінацією сюїти. «Світ місячку» – зразок пізньої пісенної формації зі сформованою ладовою системою (гармонічний *d-moll*). Обробка в імпровізації сягає справжньої джазової балади. Особлива, виразна барва торкається рівня етнофонії. Імпровізація у двоголоссі солюючого тенор-саксофону та жіночого голосу звучить у високому регістрі, у доволі напруженому тонусі.

За інтонаційною характерністю обробка тематично близька до прототипу, але сповнена глісандувань в інструментальній партії, у вокальній – швидких перемикань співацьких регістрів (від низького грудного – до високого фальцетного). Цей тембровий акцент у співі та інструментальній грі надає звучанню весільної лемківської пісні нового жанрового забарвлення – голосіння. Тож від початкового жанру народного прототипу (весільна тужлива пісня) в обробці відтворені риси драматичної пісні-романсу, а в імпровізаційному шарі джазової обробки в канонічному параметрі етнофонії відбувається жанрова модуляція (пісня-романс → **ГОЛОСІННЯ**), що розкриває трагічний підтекст змісту твору. Таким чином, джазова обробка народної пісні виявляється здатною до глибинного розкриття змістового компоненту та символів вербального пласту (насамперед за рахунок вдумливого прочитання поетичного тексту прототипу).

Джазовими барвами обробки прототипу «Ходить дівча по садочку / Hodyt divcha po sadochku» є *остинатні форми* специфічного фортепіанного супроводу, що побудовані на гармонійній схемі теми; *поліритмії* (зіставлення дво- та тридольності). У бриджі спостерігається відхід від усталеної ладо-гармонійної схеми та використання прийомів модального джазу.

«Інтерлюдія II / Interlude II» виконується солюючим тенор-саксофоном, який демонструє нетрадиційні прийоми звуковидобування. Вони за стилем наближені до народної інструментальної традиції лемків і, водночас, містять

яскраві темброво-артикуляційні барви, що належать до джазової інструментальної культури.

Наступна частина сюїти «Чія ж то роличка / Chiya zh to rolychka» – джазова обробка родинно-побутової пісні веселого жартівливого змісту, що вирішена у традиціях ф'южну, фанку. Активні форми музикування, віртуозність, легкість стверджують настрій фінального «Епілогу».

Усі частини сюїти між собою мають аналогічну структурну побудову: початок кожної композиції представляє собою експозицію народної пісні, тобто вокальну цитату в джазовому аранжуванні, причому в подальшому звучанні неквадратність метроритму і тактової структури, що відображає складочислову формулу прототипу обробки (народнопісенного джерела), не втрачає своєрідності, залишаючись незмінною і впізнаваною слухачем.

Розробковий розділ кожної частини – це джазове імпровізування за всіма правилами його побудови. Виражає органіку «стопп-патернів», поліритміки непарних фраз, які накладаються на парний ґрув. Крім того, безтекстові імпровізації вокалістки, яка у творі солює, зливаються тембрально зі звучанням соло сопранового саксофона, за рахунок чого утворюється двоголосся. Репризний розділ повертає тематичний матеріал та поетичний текст народної пісні, причому всі поліакцентні метроритмічні фігури викладені тут у суто джазовому плані.

На рівні слухацького сприйняття процес чергування фолку (в експозиційному викладі) та джазової імпровізації (у розробковому епізоді) синтезується в єдине ціле саме в репризному розділі кожної композиції. Завдяки цьому музика тримає паритетний баланс між фольклорним інтонуванням та основними ідіомами джазу, вона по-європейськи вишукана і має неповторну власну мову. За загальним композиційним задумом такий тип сюїти наближений до циклічності, по-перше, за рахунок парадигматичних рядів, а по-друге, - за загальною драматургічною побудовою (див.: дод. Б «Аналітичні схеми», композиційна схема 4).

На відміну від монотембрових сюїт джазових обробок О. Саратського, в сюїті А. Пивоварова спостерігається більш інтенсивне темброве та фактурне перетворення теми в імпровізаційних побудовах. Тематичний екстракт (перший мотив теми, інципіт) знаходить активну розробку і стає мелосом рифу. У брейках (в інструментальному шарі вокально-ансамблевої партитури) використовуються прийоми варіантно-варіаційного розгортання окремих мотивів, що є похідними від теми.

Сьогодні лемківські співанки впевнено завойовують царину сучасної української музики та концертну естраду. Серед виконавців України, які популяризують лемківську пісенну культуру на естраді, вкажемо на пісенний доробок Анички (Ганни Чеберенчик), Оксани Мухи, Софії Федини, Галини Баранкевич, Лесі Мацьків-Горлицької, Христини Соловій. До лемківського фольклору звертаються гурти «Пікардійська Терція», «Kozak System», «Плач Єремії», які роблять обробки народних мелодій лемків. Популяризується лемківський фольклор і за межами України. Дослідники вказують, що «у Словаччині народні співанки русинів-українців протягом останніх десятиліть виконують Марія Мачошкова, Ганна Сервіцька, Моніка Кондрачова та ін. На території Польщі відомою є лемківська співачка Юлія Дошна та ін.» [178, с. 78].

3.2. Вокально-інструментальні обробки: специфіка прочитання фольклору у творчості джазмена І. Закуса

Заслужений артист України Ігор Миронович Закус (1966 р. н.) – провідний майстер українського інструментального джазу. Митець має доволі широкий спектр творчої реалізації: є концертуючим музикантом (бас-гітарист), композитором, аранжувальником, викладачем та науковцем, дослідником українського фольклору. Унікальною є його редакторська діяльність та популяризаторська праця, навіть у колі ентузіастів джазової культури.

Професійний шлях Маестро розпочався з фахової спеціалізації виконавця-гобоїста. У 1986 році І. Закус закінчив Львівське музичне училище (клас М. Закопець), а у 1991 році – Львівську музичну академію (клас В. Цайтца). Паралельно з навчанням на духовому відділі, займався вдосконаленням мистецтва гри на бас-гітарі. Починаючи з 1987 року, співпрацював із різними зірками української поп-музики, з 1997 року заснував власний джазовий гурт «*Fest*». Заснований пізніше І. Закусом у 2003 році гурт «*Z-Bend*» довершує формування стильових пріоритетів видатного майстра українського джазу.

Музикантський універсалізм дозволив І. Закусу віднайти та ствердити неповторну виконавську манеру та власний композиторський стиль. За визнанням авторитетних критиків, митець вільно працює у різних стильових просторах, таких як *jazz*, *funk*, *fusion*, *pop*. Крім того, у власній творчості музикант послідовно звертається до українського фольклору.

Активна закордонна гастрольна діяльність, участь у фестивалях на провідних майданчиках світу дозволили майстру звернути увагу на незадовільний стан умов концертної діяльності талановитих українських джазових музикантів. Ігор Закус стверджує, що складнощі формування вітчизняної школи джазового виконавства обумовлені об'єктивними причинами, і «розуміння позитивних та негативних тенденцій розвитку джазового мистецтва в Україні допоможе швидше інтегруватись українським джазменам в Європейський джазовий простір та отримати своє обличчя в ньому» [57, с. 555]. Саме тому у 2007 році Ігор Закус ініціює створення творчого проєкту *Jazz Kolo*, що яскраво втілює ідею підтримки українського джазу. У проєкті *Jazz Kolo* І. Закус стає співзасновником, продюсером та музичним директором, а сам проєкт спрямовується ним задля об'єднання музикантів та розвиток української імпровізаційної музики.

Практичною метою проєкту *Jazz Kolo* є *консолідація* потужних джазових виконавців, музичної еліти країни, створення оригінального музичного контенту. Обов'язковим результатом проєкту є фіксація

проведених концертів на аудіо- та відео- носії, що у підсумку, на думку І. Закуса, складе зміст потужного архіву вітчизняної джазової музики, його «золотих сторінок», що пов'язані із практикою втілення українського мелосу у джазовий простір.

Ігор Закус є продюсером 25-ти релізів *Jazz Kolo*, як на CD, так і перших в Україні DVD-продуктів із записами кращих українських джазових музикантів. Перший сезон *Jazz Kolo* був проведений у 2007–2010 роках в «Українському домі». Це була серія із двадцяти концертів, що дало змогу створити першу серію архіву авторської джазової музики (15 DVD та 16 CD дисків), впорядкувати антологію з 5 CD збірників українських джазових інструменталістів.

У наступній сесії у 2013–2014 роках *Jazz Kolo* презентує щомісячні тематичні концертні програми джазової музики, презентуючи різні джазові стилі та напрямки: від блюзу, свінгу та фанку до регі та етно. У цій частині проєкту створено десять концертних програм у різних жанрах імпровізаційної музики. Згодом за жанрово-стильовим принципом було спродюсовано двадцять оригінальних музичних телепрограм: *Blues Kolo*, *Swing Kolo*, *Ballad Kolo*. В основі кожної переважає напрям прочитання української етніки у джазових барвах. З вересня 2014 року проєкт *Jazz Kolo* проводить концерти в малому залі Палацу «Україна».

Вражаючою є статистика творчих досягнень організатора цього масштабного проєкта. З осені 2017 по червень 2018 років під творчим гаслом *Jazz Kolo* І. Закусом проведено п'ять міжнародних музичних проєктів та одинадцять джазових всеукраїнських конкурсів молодих виконавців. Останніми роками (2019–2020) І. Закус репрезентує цикли концертів «Співанки», в композиціях яких голоси українських етноспівачок Іванки Червинської, Сусанни Карпенко поєднуються із інструментальним джазовим звучанням.

Зацікавленість творчим напрямом та механізмами інтеграції українського фолку та академічної музики у коло джазової культури виникло

у І. Закуса ще у період ствердження Незалежності. Згодом ці творчі плани реалізувалися, набули масштабності, системно охопили окремі лакуни джазової культури, що привело до створення оригінального джазового репертуару на національній основі. Таким чином, сформувався шлях безпосередньої популяризації доробку вітчизняних митців, їх різноманітної реклами та підтримки.

Наприклад, у 2017 році І. Закус випустив збірку джазових п'єс з промовистою назвою «Українські джазові стандарти» [155].³⁹ Ця нотна збірка містить декілька джазових творів сучасних українських композиторів, серед яких: сам Ігор Закус, Ілля Єресько, Родіон Іванов, Олександр Павлов. Всі твори аранжовані Іллею Єресько для інструментального ансамблю великого складу. «Ідея збірки – популяризація української джазової музики, представлення українських авторів. Збірник складається з шести композицій, що представляють основні джазові стилі (свінг, фанк, ф'южн, афро-кубу та сучасну джазову баладу)» [155, с. 3]. Доволі яскравою є джазова обробка гопака Ігоря Закуса, що втілена у стилі фанк та відповідним чином аранжована І. Єресько зі збереженням типової мелодії та пружної ритмоформули гопака.

Яскраво виявлена і патріотична позиція українського музиканта у творчій практиці. Вона спрямувала діяльність митця на підтримку проєктів, пов'язаних із втіленням у джазових обробках українських музичних творів академічних композиторів XIX–XX століть. У 2021 році яскравою мистецькою подією у рамках концертів проєкту «*Jazz Kolo*» стали джазові обробки різножанрової української музики. Зокрема, суспільного резонансу набув концерт «Джазове прочитання української класики»⁴⁰, який 30 вересня

³⁹ Українські джазові стандарти [Ноти] = Ukrainian jazz standards : збірник джазових п'єс : [для великого складу інструментального ансамблю] / упоряд., ред. І. М. Закус. Київ : Ліра-К, 2017. 98 с.

⁴⁰ У концерті прозвучали: М. Колачевський - Ноктюрн (автор обробки, джазовий піаніст Роман Болатов), Є. Станкович - Українська поема (автор обробки, джазовий піаніст Ілля Єресько), Л. Ревуцький - Пісня автор обробки, джазовий піаніст Олександр Малишев), Б. Лятошинський - Мелодія (автор обробки, джазовий піаніст Олексій Боголюбов), І. Карабиць - Елегія (автор обробки, джазовий піаніст Наталія Лебедева), М. Лисенко - Сумний спів (автор обробки, джазовий піаніст Андрій Показ), С. Людкевич - Пісня без слів (автор обробки, джазовий піаніст Родіон Іванов).

2021 року був презентований у рамках авторитетного фестивалю сучасної української музики «КиївМюзікФест». У концерті прозвучали джазові обробки українських творів тих авторів-виконавців, що за фахом є джазовими піаністами: Роман Болатов, Ілля Єресько, Олександр Малишев, Олексій Боголюбов, Наталія Лебедева, Андрій Показ, Родіон Іванов (дод. А (посилання): IV).

Наспівні або динамічні композиції вітчизняних композиторів (Миколи Лисенка, Євгена Станковича, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського та ін.), що мають яскравий тематизм, мелос, характерну ритмоформулу, беруться І. Закусом та його творчими однодумцями за основу нових джазових стандартів. У нових українських джазових стандартах тема-квадрат відчутно спирається на етнічний мелос. Саме ці параметри активно спрямовують композиційні прийоми імпровізаційного мистецтва на створення джазових композицій, що яскраво виокремлюють народнопісенні ладові та метроритмічні елементи у якості матеріалу для імпровізацій. Тож на першій план таких композицій виходить мелос народної пісні, що надихав українських авторів академічної традиції.

Між тим, захоплення українським фольклором у Ігоря Закуса поступово охоплює різні напрями діяльності: митець відчутно модулює від простого емпіричного запозичення мелосу та принципів роботи з ним у жанрі обробки. Зацікавленість фольклором у І. Закуса набуває рис справжнього наукового статусу. В цьому сенсі еволюція його світоглядних позицій влучно ілюструються твердженням Софії Грици про всеохоплюючу сутність фольклору. У зв'язку з чим науковиця відзначає, що фольклор – *напрочуд багатозначний феномен, оскільки він є і мовою, і мисленням, і знанням, і мистецтвом водночас* [30, с. 4].

Цей вислів спрямовує цікавий, на наш погляд, напрям підходу до творчої особистості Ігоря Закуса, дискурси якого є похідними з означеного синкрезису: фольклор – це і знання, і мистецтво водночас. З цієї точки зору доцільним видається розгляд світоглядних та наукових позицій деяких

дослідників українського фольклору і, водночас, – композиторів-практиків, видатних майстрів джазового виконавства, авторів джазових обробок народних пісень, прихильників напрямів фолк-джаз та World Music в Україні, а саме: Вероніки Тормахової та Ігоря Закуса.

Світоглядні та творчі позиції Ігоря Закуса якнайкраще презентують його концертні проекти: «*Ukrainian musical colors*», «*Jazz Kolo*», «Українські музичні барви», «*New Ukrainian jazz standards*» та багато інших. Джазові обробки композицій, що в них звучать, представляють переважно особливості народних наспівів семи основних регіонів України. Подібне поєднання конструктивного (наукового) та імпульсивного (творчого) підходів до інтерпретації фольклорних джерел у жанрі джазової обробки потребує серйозного осмислення та застосування усіх можливих сучасних прийомів композиторської техніки. Отже, інтелектуальне підґрунтя творчої діяльності є сутністю джазової творчості І. М. Закуса.

Чільне місце у репертуарній політиці українського джазмена займає український фольклор, а джазові обробки українських народних пісень є перлиною проекту *Jazz Kolo* у всі роки існування. Значною мірою композиторська робота І. Закуса спирається на його наукові здобутки дослідження фольклору, на підсумки співпраці з сучасними фольклорними виконавцями (наприклад, з Сусанною Карпенко).

Здобутки наукової діяльності джазового митця є доволі плідними і знаходять яскраву реалізацію у вказаному напрямі. Джазові обробки аутентичних пісень різних жанрів – один з векторів у процедурі «подвійного аналізу». Цей напрям передбачає єдність наукового та творчого аспектів. Творчий – це виявлення напряму імпровізаційного прочитання прототипу обробки у виконавській практиці Ігоря Закуса, науковий – узгоджує творчий доробок із дослідницькими позиціями, висловленими у ході семінару-практикуму «Музичний мелос регіонів України: його особливості, характерні риси та поєднання з сучасною імпровізаційною музикою» [106] та у науковій публікації [107].

Видатний музикант, джазмен, нещодавно взяв участь у Другому науково-творчому проєкті Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, де на семінарі-практикумі 20 листопада 2020 року представив наукову доповідь. І. Закус розглянув особливості музичного мелосу різних етнічних регіонів України та композиційні прийоми його поєднання із сучасною джазовою імпровізаційною практикою [106]. Аналіз наукових позицій митця-дослідника дозволяє викрити авторський процес роботи над обробками, звернути увагу на ті параметри, які композитор вважає канонічними та відтворює у джазовому просторі обробок народної пісні.

Свій теоретичний підхід Ігор Закус поєднав із практичними результатами, надаючи коментарі щодо прийомів створення джазових обробок пісень різних жанрів, що склали програму тематичного концерту «*Jazz Kolo. Українські музичні барви*» (дод. А (посилання): V). По-перше, музикант звертає увагу на діалектну та локальну карту автентичної музики України та зазначає особливості етнофонії. Саме цей параметр народнопісенного звучання для І. Закуса є канонічним, і саме етнофонія у найпершу чергу відображається у його власних обробках.

Як вважає дослідник, загальні канони звуковидобування у народнопісенній манері зводяться до існування двох традиції співу. Ці принципи зазвичай відповідно стилю народного співу відтворюються виконавцями його джазових обробок. Перший тип етнофонії – відкритий звук або резонансний спів, другий – так званий «хатній» (І. Закус використовує етнічний термін, самоназву стилю співу). Резонансний спів розрахований на звучання у відкритому просторі, він голосний, тембрально насичений, має назву «горловий», виконується сольо або гуртом, динамічно напружений. Хатній спів, навпаки, акустично розрахований на невеличкий простір, потребує тихого звучання, напівголосно, «з зануренням у внутрішній світ виконавця» – зазначає І. Закус [106]. Тож, в обробках композитора, цей параметр стає провідним.

У джазових концертах творчого проекту «*Jazz Kolo*», зокрема *Jazz Brass Kolo Part 2* (див.: дод. А (посилання): VI), партія бас-гітари Ігорем Закусом тлумачиться, саме виходячи з позицій етнофонії. У імпровізаційних побудовах навіть під час гри авторської музики виконавець вдається до імітування параметрів виконання народної пісні. Його інструментальна партія збагачена такими прийомами, як-от: мікротонове інтонування на безладовому басі, синтез з електронним звучанням та розширення внутрішньої зони довгого звуку за рахунок інтенсивного вібрато, поєднаного з глісандуванням. Подібна манера виконання підносить звучання тембру-бас-гітари на новий рівень, дозволяє висуватися на перші сходинки ансамблевої партитури, навіть у брас-ансамблі, із залученням активного звучання таких акустично «сильних інструментів», як труба, тромбон, саксофон, як у програмі концерту *Jazz Brass Kolo*, частина друга.⁴¹

В іншому концерті проекту «*Jazz Kolo*» – *Jazz Bass Kolo* (див.: дод. А (посилання): VII) джазове звучання басових, опорних інструментів (бас-гітари, контрабасу) також підкорено принципу народнопісенної етнофонії. Щодо принципів імпровізаційних побудов І. Закуса у вказаному концерті проекту, зазначимо що його партія бас-гітари (безладовий шестиструнний бас) орієнтується на вокальні принципи виконавців народної пісні, які він успішно відтворює в інструментальному звучанні: мікротонове інтонування, ладові імпровізації (принципи модального джазу). Тобто партія бас-гітари у джазовій імпровізації І. Закуса відтворює звукові ландшафти етнофонії саме української пісні.

Зазначимо, що хоча програма складалася з джазових композицій вітчизняних, європейських та американських авторів, серед яких: М. Кістенюв, Ю. Толстолуцький, Б. Голсон, С. Вандер, Жако Пасторіус (B. Golson, S. Wonder, J. Pastorius), виконавці орієнтувалися на поєднання української етніки зі світовими тенденціями джазової культури. Концерт

⁴¹ *Jazz Brass Kolo. Part 2*. Олександр Каспров – труба; Віктор Павелко – саксофон; Артем Менделенко – саксофон; Ростислав Войтко – саксофон; Олександр Чаркін – тромбон; Станіслав Чумаков – клавішні; Ігор Закус – бас; Ярослав Борис – барабани.

відкрився джазовою обробкою пісні «Ой, лежав Бервін» і подальше розгортання програми «*Jazz Bass Kolo*» поєднувало семпли української народної пісні із звучанням інструментів джазової бас-групи.

«Перегукування» тем українських народних пісень в електронній обробці з відтворенням принципів їх мікротонового інтонування та ладової барвистості як на звичайних, так і на безладових бас-гітарах, формульних наспівів та метроритмічних сталих зворотів на різних басових інструментах, зокрема, на таких, як: шестиструнний безладовий бас (Ігор Закус), контрабас (Максим Гладецький), восьмиструнний бас (Юрій Толстолуцький), п'ятиструнний бас (Микола Кістенюв), чотирьохструнний безладовий бас (Єгор Гавриленко) склало зміст справжнього діалогу культур. Автор дисертаційного дослідження трактує це полівекторно: по-перше, - як діалог джазової та народнопісенної культури, по-друге, - як діалог вокальної та інструментальної традицій, а по-третє, - як характерний приклад взаємодії канону та імпровізації, що й виводить стильові принципи цього концерту проєкту «*Jazz Kolo*» у площину сучасної тенденції складних філософських та композиційних принципів *World Music* в Україні.

Зазначаючи деякі підсумки вивчення Ігорем Закусом українського фольклору вкажемо, що дослідник вдається до диференціації двох зазначених вище типів етнофонії у залежності від конкретного регіонального параметру. Автор композицій у якості прототипів джазової обробки використовує мелос семи регіонів України з обов'язковою диференціацією на особливості пісень Полісся, Волині, Поділля, Слобожанщини, Півдня України, Карпат та Закарпаття, Криму та регіонів Центральної України. Саме у діалектно-локальних особливостях різних мелоареалів, мовні (вербальні) позиції для джазового композитора, автора обробки, виходять на перший план розуміння та відтворення, а особливості природного ландшафту розглядаються ним як тембральні (системні) принципи при відтворенні музичних звуків, що означають напрями створення колориту синестизійного характеру,

відчутного майже як пейзажна замальовка у композиції. Ці параметри враховуються митцем при створенні джазових обробок як найважливіші.

Найзначнішим результатом наукових позицій доповіді І. Закуса [106] є розуміння напряму та аналіз прийомів джазової обробки українських народних мелодій із зазначенням особливостей прототипів на прикладі окремих обробок студентів його класу, що склали програму концерту «*Jazz Kolo. Українські музичні барви*» (дод. А (посилання): V). Саме тут, у діалозі з означеними у доповіді науково-творчими позиціями Ігоря Закуса, видається можливим підбити підсумок досліджень та творчих експериментів композитора, джазмена, узагальнюючи його висновки щодо джазових обробок в аспекті канону та імпровізації.

Одна з провідних композицій концертної програми «*Jazz Kolo. Українські музичні барви*» – джазова обробка «Ой, не літай, перепілко» (див.: дод. А (посилання): V, 36 хвилина 25 секунда запису)⁴². Її прототипом є традиційна колискова з Поділля. Експозиція теми відбувається у вступі, вона не має усталеного характеру, подається одразу в напруженому розвитку. Романтична гармонія (домінансептакорд із секстою), що використовується у кадансових зонах вступного розділу, дещо згладжує емоційну напруженість викладення теми.

У вступному розділі у партії фортепіано експонується мелодико-тематичний екстракт народної пісні: гамоподібна структура основного наспіву окреслює певну стабільну лінію тонального плану та повторюється у партії басу. Канonom тут є рельєф мелодії (поступовий висхідний), імпровізація відбувається у стильовому полі модального джазу. У подальшому розгортанні імпровізації Ігор Закус зазначає, що «пронизлива вокальна партія Сусанни Карпенко та соло труби Дениса Аду» максимально зберігають характер народнопісенного оригіналу.

⁴² У концерті «*Jazz Kolo. Українські музичні барви*» приймала участь вокалістка народної традиції співу Сусанна Карпенко та інструменталісти: Деніс Аду – труба; клавішники Юрій Середін, Усеїн Бекіров, Юрій Шепета; Ігор Закус – бас-гітара; Микола Зінченко – гітара; Олег Марков – барабани. Організатори: Jazz-kolo та РМНУВ Звук: Слава Шевченко; відео: Роман Барабан. Музичний продюсер: Ігор Закус [<https://www.youtube.com/watch?v=WljDeQhJE38&t=44s>].

Мелізми вокальної лінії розкриваються в імпровізаційному розділі, оскільки нетемперований стрій вокальної мелодії є канонічним параметром обробки, а у імпровізаційному її розділі він реалізується у дрібній мелізматичі (групето, форшлагі, трелі) у партії труби та у побудовах імпровізацій-ліків окремих інструментів. Цікавим є звукозображальний момент: звучання металевих щіточок у повітрі з одномоментним – «делікатним звучанням» бубну, що сприймаються неначе шаркотіння крил перепілоньки, яке утаємничує звуковий фон цієї магічної колискової.

Отже, автор джазової обробки виходить з канонічних принципів побудови родинно-побутових наспівів Поділля, які відрізняються простотою мелодики та рівномірністю ритміки, фактурної побудови: «Всі наспіви виконуються в унісон, вокальні прикраси є простими, гетерофонія не розвинена, епізодична. Для них характерний прийом, коли мелізми виконуються не за допомогою вібрації чи мікродинаміки, а виспівуються голосом, тобто проспівані», – зазначає Ігор Закус [130]. Тож, зазначені позиції приводять, на наш погляд, до висування горизонтального параметру прототипу на перші позиції, що і було продемонстровано у композиції та принципах джазової обробки народної пісні «Ой, не літай, перепілко», яку було теоретично проаналізовано у ході семінару-практикуму І. Закуса.

Колядка «Святий Юрій камні рубає»⁴³ є прототипом джазової обробки композиції Юрія Середіна, композиційні принципи побудови якої аналізує Ігор Закус (див.: дод. А (посилання): V, 6 хвилина 49 секунда запису). Колядка відноситься до космогонічних, її текст, окрім традиційного приспіву, має на меті відтворити картину створення світу, де на перше місце в акті творіння висувається духовна твердиня (церква), друге місце займають об'єкти українського космосу (сонечко, зіроньки, божії люди – «дітоньки»):

*Святий Юрій камні рубає.
Святий вечір, камні рубає!*

⁴³ У запису тексту і у назві використовується орфографія, що притаманна народній вимові «Св^атий Юрій камні рубає».

*Камні рубає, церкву будує.
Святий вечір, церкву будує!*

*Церкву будує з трома вікнами.
Святий вечір, з трома вікнами!*

*В першому вікні – ясне сонечко.
Святий вечір, ясне сонечко!*

*В другому вікні – ясні зіроньки.
Святий вечір, ясні зіроньки!*

*Ясні зірки – мої дітоїки.
Святий вечір, мої дітоїки!⁴⁴*

Прототип обробки – типова формульна колядка, побудована як *авсв*¹, де мотив *в* двічі повторений з варіантною зміною мелодії. Наспів колядки спирається на гексахорд, його складочислова формула: 5+5 (десятискладник) з характерним магічним дев'ятискладовим рефреном (5+5/ r4+5). Ладова формула цієї колядки становить гексахорд мажорного нахилу з трихордовою опорністю на I, V та VI щаблях звукоряду. Особливість прототипу, що походить від жанрової функції: ефект гіпнотичної сугестії, властивий обрядовим магічним наспівам.

Цікавим напрямом імпровізації є використання дзеркальної модифікації мелодійного руху в партії фортепіано (мобільний елемент обробки) та відповідних кантиленних побудов у партії труби, що поєднується з остинатним принципом проведення метроритмічної формули. Ефект гіпнотичної сугестії у повторному магічному «заклинальному» принципі прототипу реалізовано в імпровізаційному інструментальному епізоді обробки, де «закольцоване» звучання фрагменту запису (мотив *в*) поєднується із гетерофонним викладенням цього ж мотиву унісоном труби, фортепіано та безладового басу. Відзначимо: сталими елементами є мелос та ритмоформула. Тож, проведення перемінного п'яти/чотирьохдольника

⁴⁴ Текст наведено за матеріалами сайту: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060798,

(десяти-дев'яти складова формульного наспіву прототипу) відбувається у партії безладового басу і виконавець, бас-гітарист Ігор Закус виокремлює цю метроритмічну формулу як стабільний елемент обробки.

Наше спостереження за практичним втіленням метроритмічного канону з прототипу обробки варто поєднати з аналітичним спостереженням самого І. Закуса щодо композиційних принципів складання обробки колядки «Святий Юрій» – Юрієм Шепетою.⁴⁵ І. Закус зауважує: «Автор вдало використовує прийоми поліфонічного розвитку, колористично-тембральних та структурних перетворень. Колядка починається з автентичного сольного заспіву (запис). Далі пісня звучить у виконанні сучасної фольклористки – Сусанни Карпенко, а на кульмінації аранжувальник вдало використовує прийом остинато – на автентичне виконання пісні накладається сучасна вокальна імпровізація солістки та інструментальні імпровізації, що створює об'єм фактури, поліритміку та надає композиції яскравий драматургічний контекст» [106].

Джазова обробка колискової «Люлі, люлі, люлечки, шовкові вервечки» – ще один об'єкт розгляду в процедурі «подвійного аналізу», який передбачає аналіз імпровізаційного мистецтва виконавця та автора обробок Ігоря Закуса у поєднанні із розглядом його наукових позицій, висловлених на семінарі-практикумі. Прототип обробки презентує архаїчний тип колискової, що характеризується простотою мелодії та ритму, базується на принципі повторності та реалізує стабілізовану ритмоструктуру 7 (8) +7+6+7, в основі якої двоскладова стопа ямбічного нахилу. Ладова будова колискової: терцієвий лад із субквартою, здебільше мінорного нахилу.

Перший мотив у сумі звуків окреслює абрис тонічного квартесекстакорду, друге проведення формує контури натуральної мінорної домінанти. Тож діатонічна ладова послідовність за типом: ***t-d***^{натуральна} закладає певний автентичний ладовий канон у структуру наспіву. Подібна модель стає каноном для імпровізації, усі імпульси розкриваються у

⁴⁵ Посилання на запис джазової обробки див. [Додаток А: VI, 7 хвилина].

принципах модального джазу, у яких розгортаються імпровізаційні розділи (див.: дод. А (посилання): VI, 17 хвилина). Канонічна модель метроритму – *ямбічна стопа* також породжує стабільний елемент в імпровізаційному розділі (див.: дод. А (посилання): VI, 18 хвилина 32 секунда). Як виконавець, І. Закус відворює ці параметри у партії безладового басу. Як дослідник, відносно принципів цієї джазової обробки він відзначає, що в імпровізаційному просторі можливо розширення прототипу – народного музичного матеріалу за рахунок розспіву складів, вставок.

Народний матеріал Слобожанщини, презентований у композиції джазової обробки, має свої власні регіональні ознаки, серед провідних – темброві особливості звукобудування. Щодо автора аранжування – Дениса Аду, дослідник вказує: «Розуміючи характерні ознаки регіонального мелосу, аранжувальник талановито додає до звучання партії фортепіано ніжні колористичні барви, створюючи прозорий звуковий фон. У діалог з голосом вступає труба із подальшою імпровізацією соло витриманою у стилістиці колискової, динамічно не перенасиченою, із відповідною культурою звуковедення. Пісня «Люлі, люлі, люлечки» з ритмічною пульсацією, притаманною колисковим стала ліричним центром концертної програми» (коментарі до обробок, усна промова І. Закуса, див на відео: [Додаток А: VI, 17 хвилина]).

Отже, автор зазначає напрям стильової трансформації у даній джазовій обробці: прототип в обробці проходить шлях від презентації в експозиційному розділі типу архаїчного магічного замовляння – до ліричної вільно побудованої тематичної цілісності в імпровізаційному розділі обробки. Цьому сприяє врахування звуку октавного форшлагу, яким дублюється фінальний звук мелорядка, як повноцінного складового звукоряду пісні. У підсумку цей звук гармонізується, чим розширюється амбітус, і враховується як стійкий. Тож, етнофонічні принципи, притаманні регіону, демонструють схильність до насиченості вокальних тембрів,

фактурного розшарування мелодії, що й сприяло стильовій трансформації прототипу.

Типологічну подібність має джазова обробка пісні родинно-побутового циклу «Циганка-ворожка», записана на Полтавщині у селі Крячківка, Пирятинського району (див.: дод. А (посилання): IX]). Але мелізматика та імпровізаційні побудови розширюють у імпровізаційному розділі не тільки діапазон прототипу, а й змінюють фактуру. У зв'язку з цим відзначається: «Вокальне багатоголосся, яке присутнє в автентичному виконанні пісні»⁴⁶, автором аранжування використовується у поліфонічному поєднанні голосів – труби, бас-гітари, гітари, а також вокалу і партії труби в унісон в заключному епізоді, що підсилює драматургію пісні»[130].

Також виразні ладові барви наспіву спрямовують ладовий канон, що обирається для імпровізації, у виразну площину, зокрема, вирізняється спрямованість до альтерацій та варіювання шаблів мелодії («фрігійська барва»). У підсумку, принципи модального джазу відіграють значну роль в імпровізаційних побудовах обробки. І. Закус виокремлює фактурні принципи регіональних наспівів як унікальні для даного регіону.

Родзинкою концертної програми «*Jazz Kolo. Українські музичні барви*» стала обробка «Коломийка лірична. Карпати» (дод. А (посилання): V, 41 хвилина 38 секунда). Першоджерелом обробки є лірична побутова пісня «Зажурилася й затужилася та бідненькая вдова», записана на Галичині (дод. В, прикл. 20]. У її основі – пісенний тип коломийки: специфічна ритмоформула, вузькооб'ємний звукоряд, пружний ритм. Ладове забарвлення пентахорду, в межах якого розгортаються терцієві поспівки, демонструє переважно мінорний нахил, особливо виразністю сповнений IV^+ , – своєрідна «барва» західноукраїнського регіону.

Ігор Закус є не тільки виконавцем, але також і автором обробки, й аранжувальником композиції. У вступному розділі використовуються тембри, що вдало імітують звуковий ідеал карпатських народних

⁴⁶ <https://folklore.kh.ua/site/track?id=497>

інструментів: безладовий бас звучить як трембіта. Основний розділ – спів коломийки та імпровізація, тричі проведене вокальне викладення теми (по два куплети). Імпровізаційні побудови стверджують пружну ритмоформулу коломийки та початкову терцієву інтонацію мотиву *a* з наспіву (див.: дод. Б, схема 5).

Наскрізним і улюбленим жанром для композитора та виконавця західноукраїнського походження є коломийка, інша назва – співанка. Починаючи з альбому «Коломийки *Live*» (2007), західноукраїнська коломийка стає надбудовою усіх музичних параметрів джазових композицій Ігоря Закуса. Тут закладені основні принципи роботи композитора з фольклором. Тема дворядкової коломийки із типовою ритмоформулою, як-от: 14 складів із обов'язковою цезурою після восьмого складу, пронизує своєрідною лейттемою всі концерти проектів «*Jazz Kolo*», складаючи цикл «Коломийки».

Зазвичай усі коломийки відтворюються «білим звуком» тими вокалістками, що мають спеціалізацію «народна виконавиця» (Іванка Червінська, Сусанна Карпенко). Вокальні теми співанок-коломийок викладено близько до оригіналу. Примхливі ритмоформули, що рівномірно чергуються у восьмискладовій темі, цезури-паузи та семискладовий мотив-відповідь задають тематичне зерно для імпровізації інструменталістів, у пасажах яких витримується особливий лад коломийки. Відбувається зближення типів інструментального та вокального інтонування: спільними є глісандо, вібрато довгого звука, численні форшлагги. Характерною є поліметрія та політональність різних шарів фактури, мікротонове інтонування.

Усі елементи обробки органічно поєднані. При експозиційному викладенні народної теми здійснюється її специфічна джазова гармонізація. У розробковому розділі ця джазова імпровізація ґрунтується на мелодійному «горизонтальному» розгортанні, інструментальному розспівуванні цих

акордів. Також відбувається метроритмічне варіювання, свінгування народної теми.

Вдається Ігор Закус до джазового прочитання народних інструментальних танцювальних мелодій. Наприклад, відомою є обробка «Гопак»⁴⁷ з серії концертів «*Jazz Kolo*. Коломийки». Танцювальна мелодія гопака репрезентована у стилістиці фанку, де *groove* (ритмічна складова) відіграє домінуючу роль. Оскільки фанк, окрім джазового розуміння, є стилем афроамериканської танцювальної музики, то цікавим видається стильове порівняння та тотожність вихідних стильових параметрів фанку та українського танцювального гопака. Загальними рисами є: нескладність мелодійних побудов, проста регулярна ритміка у дводольному метрі, витримана ритмоформула, домінуючу роль відіграють синкопи, пульсуючий пружний ритм, принцип повторності коротких мелодійних фраз, мінімальна мелодійна насиченість та домінуюча роль ритму.

Типовим прикладом такої композиції є джазова обробка «Гопак» Ігоря Закуса. У вступному розділі *Intro* формується басова та ритмічна основа: бас-гітара, ударні та рояль (акордова фактура, синтезатор) викладають перемінну 6/7-мискладову ритмічну побудову, що набуває остинатності. Ритмічна канонічна модель трискладового анапесту означає стабільний елемент для розгортання імпровізації. Сама народно-танцювальна тема гопака представляє собою класичний джазовий стандарт: чітка тричастинна структура, з повним гармонійним циклом: T-D-S-T. Вона потрактована як джазовий квадрат.

В експозиції в партії труби *in B* викладені тематичні побудови мелодії гопака, при цьому мелодійна формула кадансу є стабільним елементом добре відомої теми. Імпровізаційна побудова розвиває тематичні мотиви за допомогою ліків, альтерованих прохідних звуків (дод. В, прикл. 21). Доволі віртуозна партія труби потребує уважності до свого мелодійного наповнення: стабільні елементи основної теми зосереджено у кадансових зонах побудов.

⁴⁷ Гопак: <https://www.youtube.com/watch?v=6aSjxk3Vryw>

Для відтворення імпровізаційної стихії тематичного першоджерела, що розгортається в нестійких побудовах розробкового характеру, необхідно винайдення особливої тембрової та динамічної виразності.

Активний гармонічний план динамізує розвиток: септакорди, еліптичні звороти надають об'ємності та напруженості звукового та тембрального простору. Особливо інтенсивно цей процес виражений у партії фортепіано, де поруч із ланками септакордів у лінії басу звучать тематичні побудови теми гопака у відділених тональностях (дод. В, прикл. 22). Похідні варіантні поспівки основної мелодії стають стабільними тематичними ланками імпровізаційних побудов синтезатора, акустичного басу (дод. В, прикл. 23). Таким чином, канонічною моделлю джазової композиції слугує метроритмічний параметр прототипу обробки, він же стає і джерелом стабільних елементів імпровізаційних побудов.

Інтеграція української народної пісні у коло імпровізаційного джазового мистецтва у творчості Ігоря Закуса останнім часом набуває масштабних рис, що притаманно напряму *World Music*. Характерним прикладом такого типу інтерпретації є композиції етноджазового проєкту «Співаночки»: *Spivanky Live*», що отримав підтримку Українського культурного фонду у 2020 році (дод. А (посилання): X]. Концепція цього масштабного творчого заходу має на меті репрезентувати українські пісні у нових сучасних стильових параметрах. Автор ідеї зазначає: «До проєкту залучені відомі європейські та українські джазові музиканти *Szymon Mika* (Польща), *Andy Ninvalle* (Нідерланди), Родіон Іванов, Артур Фролов, Олександр Павлов (Україна), українська етноспівачка Іванка Червінська та Симфонічний оркестр “*GosOrchestra*”, диригент – Олександр Госачинський.

Реалізація проєкту «Співанки» за допомогою сучасного звуку, стилів та музичних прийомів по-новому розкриває красу та особливість української народної пісні, робить її більш цікавою та актуальною для молодого покоління, надає нового життя та дозволяє достойно представити за межами України. Особлива, надзвичайно красива мелодика, гуцульський лад

українських народних пісень оформлені в сучасних ритмах та гармоніях, забарвлені багатою звуковою палітрою симфонічного оркестру, виконані зірковими українськими та європейськими виконавцями якнайкраще розкривають неповторну красу і колорит української народної пісні та нашої культури» [88, с. 181].

До проєкту долучились музиканти різних стилів імпровізаційної культури: джазової, фанк та хіп-хоп культури (репер, співак у стилі фанк та скретчер Енді Нінвал); музика для симфонічного оркестру. Було презентовано українські народні пісні у сучасному естрадно-джазовому прочитанні: «Матінко моя», «Чотири жури», «Я молоденька», «Голубочки», «Ой, доле моя, доле», «Колисанка», «Галочки».

Результати структурно-тематичного та жанрового аналізу наведено у відповідній схемі (дод. Б, схема 6: Структурно-тематичні особливості обробок українських пісень, задіяних у рамках творчого проєкту Ігоря Закуса «Співанки»). Зауважимо, що проєкт використовує широкі виразні барви напряду *World Music*: електроакустичне звучання, тембри симфонічного оркестру, естрадно-джазові інструменти. Але справжньою родзинкою залишається спів: по черзі і у контрапункті, у народній манері і декламація репера та скретчера.

Таким чином, у сучасній джазовій творчості українська народнопісенна культура не втрачає свого первісного архаїчного імпульсу та своєрідності звучання. Разом з тим, як основа джазових обробок, вона набуває світового резонансу, виступаючи в них у тембровому та стильовому діалозі. Параметр етнофонії залишається для вітчизняних джазменів основним з багатьох канонічних моделей прототипів обробок народних пісень, і водночас – гідним стильовим шаром для джазових експериментів.

3.3. Розвиток ансамблевої акапельної традиції у джазових обробках В. Тормахової

Вероніка Тормахова (1974 р. н.) є представницею української музичної культури XXI століття, універсально обдарованою творчою особистістю. Вона є музикознавицею та композиторкою, відомою аранжувальницею, членкинею Спілки композиторів України та асоціації ASCAP (Американське об'єднання композиторів, аранжувальників та видавців).

В. Тормахова має ґрунтовну музикознавчу освіту, заняття композицією та композиторська праця в її творчому житті завжди поєднувались із музично-теоретичною діяльністю. Композиторка має науковий ступінь та вчене звання (кандидат мистецтвознавства, доцент), працює у провідних музичних ЗВО України. Викладає джазову гармонію, джазову імпровізацію та інструментознавство в своїй *Alma Mater* – Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра; джазове сольфеджіо, джазову гармонію, поліфонію, композицію, музичну інтерпретацію та аналіз музичних творів – на декількох кафедрах Київського національного університету культури і мистецтв.

У цьому підрозділі здійснено спроба аналізу авторських обробок фольклорного мелосу Вероніки Тормахової та зазначено їх жанрово-стильові особливості у провідному для композиторки *типі акапельних обробок народної пісні* для чоловічого ансамблю. Сама авторка розкриває власні музичні вподобання та жанрові пріоритети. На першому місці серед її захоплень: «Фольклор України, Африки, Азії, Шотландії. З академічної музики люблю слухати та аналізувати твори Б. Бартока, К. Дебюссі, М. Мусоргського, М. Равеля, В. Сильвестрова, М. Скорика, А. Шнітке. Захоплююся і розуміюся на джазовій, рок- і поп-музиці, особливо мене приваблює джаз-рок, босанова, фолк-джаз, ф'южн, соул, спірічуел і госпел, хіп-хоп, фолк-рок, фолк-поп. Мій стиль – це, з одного боку, синтез типу фолк-джаз, а з іншого боку, – це витриманий стиль поп-балади (у піснях і в

мюзиклі), у симфонічній і камерній музиці – це сучасний погляд на фольклор крізь призму сьогодення і під впливом творчості Б. Бартока (у ладовому мисленні). На мій погляд, сучасна музика розвиватиметься у напрямку полістилістики, під впливом фольклору народів світу і сучасного модерну» (цит. за авторською сторінкою композиторки, посилання: Додаток А [XI]).

На відміну від незначної кількості наукових робіт щодо творчості І. Закуса, А. Пивоварова, О. Саратського, творчість В. Тормахової й особливо її методи опрацювання фольклору останнім часом привертають достатню увагу музикознавців. Тож дослідниками доведено, що композиторка використовує широку палітру фольклорних народнопісенних жанрів, втілюючи їх сутнісні музичні характеристики мовою джазової та естрадної стилістики у хорових обробках, або у власних академічних творах.

У дослідженні естрадно-джазових параметрів хорових обробок народних пісень науковцями В. М. Сластьон та В. П. Горобець «Естрадно-джазові виміри хорових обробок народних пісень в творчості Вероніки Тормахової» розкривається широкий спектр мистецької вправності та творчої палітри української композиторки, за рахунок чого здійснюється синтез фольклорних засад з естрадними [134]. Окрему увагу музикознавці приділяють технології роботи В. Тормахової з першоджерелом.

Зокрема відзначається важливість фольклорного тексту прототипу обробки, що для композиторки є підґрунтям для втілення яскравого музичного образу: «Для хорових обробок народних пісень В. Тормахової притаманна увага до вербального тексту та прагнення переосмислити його. Специфікою індивідуального композиторського стилю виступає використання фольклору в якості першоджерела, яке, не втрачаючи свого “обличчя”, стає більш доступним для слухачів, завдяки своєму “осучасненню”, що здійснюється за рахунок поєднання з метроритмікою, гармонією, виконавськими прийомами естрадної музики» [134, с. 218].

В іншій статті науковців Н. В. Яговенко, В. С. Дріневської та С. А. Власової під назвою «Застосування народного вокалу в творах

Вероніки Тормахової» відмічають значущість народнопісенного мелосу та використання виконавської барви співу «білим звуком» як яскравої етнофонії – тембрової складової естрадно-джазових та академічних вокальних творів композиторки.

Вероніка Тормахова закінчила Київську консерваторію за двома спеціальностями. За фахом «Композиція» вона навчалася у Геннадія Ляшенка, як музикознавиця – у видатного українського теоретика Дмитра Терентьєва, під керівництвом якого у 2007 році закінчила аспірантуру та захистила дисертацію на тему «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» [150]. У 2017 році дослідниця випустила монографію (з однойменною назвою), на сторінках якої більш послідовно та ґрунтовно розвиваються ідеї її кандидатської дисертації [153]. Зокрема, у третьому розділі цієї монографії, присвяченому розгляду композиційних та виконавських принципів авторських естрадних та джазових творів на фольклорній основі, авторка звертається до особливих форм існування українського фольклору у світовому контексті *World Music*. Її концепція присвячена вивченню українського фольклору у творчості популярних *естрадних* та *рок-* музикантів у контексті вітчизняної музики кінця XX – початку XXI ст., «в українському контексті».

Англомовний термін та відповідний напрям популярної культури *World Music* в українському контексті має назву «Етнічна музика / Етномузика». Сутністю сучасного музичного феномена є активне використання «гармонійних і мелодійних особливостей народної музики, запозичення народних музичних інструментів або манери музичного виконання. Водночас, етнічна музика не є тотожним поняттям для народної музики; їх відрізняє творчий процес трансформації фольклорного мелосу, пов'язаний із моментом інтеграції фольклору сферою масової культури» - зазначає І. Федорова у статті 2018 року [158, с. 88]. Тож і В. Тормахова у власному дослідженні явища в статті 2014 року дійшла висновку, що у значному культурному просторі рок-, поп- музики та джазу особливої актуальності

набувають глибинні архаїчні шари української музичного фольклору, які перевтілюються у своєрідні обробки. У якості цікавих аналітичних етюдів В. Тормахова наводить свої спостереження над трансформацією українських фольклорних джерел в окремих композиціях гуртів «Dat» та «ДахаБраха» [151].

Дослідниця виявляє релевантні риси народних наспівів – прототипів обробки та розглядає напрями його трансформації у стилістиці поп-, рок – музики, та джазу. Так, композиція «Звільнилася» (гурт «Dat», текст Л. Орленко, музика гурту зкомпільована на основі народнопісенного мелосу) використовує складочислову формулу трансформованої коломийки у наспіві пісні. Її мелос ґрунтується на звукоряді мажорної пентатоніки *d - e - fis - a - h* з основним опорним звуком *d*.

В. Тормахова відмічає особливі моменти «відхилення» народнопісенного матеріалу у бік джазової стилістики. Особливо це торкається варіантно-варіаційних прийомів імпровізації при повторенні музичного матеріалу приспіву, де «присутні елементи імпровізації в рамках даної пентатоніки, яка використовується в різних стильових напрямках джазу для обігравання домінантової функції» [153, с. 55]. Музикознавця зазначає, що у контексті напрямку *World Music* особливістю інтеграції народнопісенного матеріалу та джазу є використання семплів вокального та інструментального фольклору.

Торкається Вероніка Тормахова і проблематики існування українського фольклору у джазових обробках. Дослідниця аналізує композиційні прийоми використання фольклору в обробках: прийом цитування та систематизує методи варіантно-варіаційного розгортання народнопісенного матеріалу в імпровізаційних розділах обробок. У монографії також визначаються окремі джазові стилі, напрямки та жанри, які найбільш органічно використовують мелос української пісні. Поряд з тим, виокремлюються «найзручніші» для джазових обробок жанри та наспіви української народнопісенної традиції.

Своєрідним «жанровим рекордсменом», лідером в цьому ряду, на погляд В. Тормахової, є коломийка. Влучним зауваженням щодо композиційних принципів творця джазових та рок-композицій є настанови, що розкривають критерії відбору прототипу: «Основний підхід до відбору фольклорного матеріалу для створення композиції в стильових напрямках джазу і року – це можливість імпровізації на дану тему, в той час як в поп-музиці основний критерій – це її танцювальність» [151, с. 103].

Взаємини академічного композитора з народним мелосом розкрити у теоретичних поглядах В. Тормахової [152, с. 58]. Перш за все, композиційні принципи пов'язуються авторкою із принципом *цитування різних складових* фольклорного джерела авторської музичної композиції, балансу цитованих текстів, музичного наспіву, інструментальної мелодії та авторського «голосу». Прийоми цитування, на думку дослідниці, мають багато різновидів і варіантів комбінування зазначених елементів і виявлені параметри використовуються доволі активно у творчості сучасних композиторів, зокрема, і самою В. Тормаховою.

Зокрема, цитування вербального (текстового) параметру використовується нею при створенні авторської мелодики на народний текст з метою подальшого аранжування. Такий метод вкорінений ще у практиці композиторів-шістдесятників, представників стильової течії *нової фольклорної хвилі*. Відомими є яскраві композиційні принципи творчості Володимира Зубицького, Лесі Дичко (хорові кантати якої «Червона калина» та «Пори року» написані, переважно на аутентичні *тексти* народних пісень, без використання прийомів цитування народних *мелодій*). При цьому вокальне виконання передбачає використання народної манери співу та звуковидобування.

Прийом цитування народної пісні у якості інструментальної теми передбачає розкриття певної творчої процедури, що поєднує прийоми транскрипції та аранжування у композиційних прийомах обробки народної пісні. В. Тормахова конкретизує, що це – «найбільш точне цитування, при

якому авторським матеріалом є аранжування і манера вокального виконання, однак може бути застосована автентична для відтворення справжнього фольклорного звучання» [152, с. 58].

Прийом цитування народної мелодії з текстом – найбільш простий у композиційних принципах жанру обробки та розповсюджений в академічній музиці українських композиторів кінця XIX – першої половини XX ст. А метод цитування народної мелодії, що поєднується з іншим, авторським текстом, – більш властивий естрадній культурі початку XXI ст., оскільки індивідуальний поетичний message у поєднанні із фольклорним мелосом надає можливість втілення найбільш вишуканій за композиційними прийомами моделі жанру обробки. У цьому випадку «у більшості випадків фольклорна тема цитується з гармонією, рідше гармонія авторська, аранжування може включати виконання в автентичній вокальній манері», – зазначає В. Тормахова [152, с. 58]. Нарешті, прийом цитування народного *інструментального матеріалу* передбачає «повне цитування, практично завжди з використанням народних інструментів чи їхніх тембрів, прийомів гри на них. Як правило, авторське аранжування підготовлює таке цитування» [152, с. 58].

Користуючись зазначеними методами та прийомами роботи з першоджерелом обробки народної пісні, авторка з 2007 і по 2017 роки (дані з офіційної сторінки композиторки із сайту music.adverman.com) створила «більше 50 обробок для чоловічих ансамблів *a cappella* (*ConCord, Duke Time*), аранжувань народної, класичної і поп-музики для хорів «Хрещатик», Akolada (Едмонтон) та ін.» [додаток А: XI].

Між тим, жанрово-стильовий діапазон творчості Вероніки Тормахової є доволі широким, він не обмежується лише втіленням фольклорного мелосу. Авторка зазначає: «У своїй творчості намагаюсь бути різноплановим митцем. З одного боку, в піснях і хорах висвітлюю різні сторони людських відносин і почуттів. З іншого боку, мене цікавить доля Сучасного Всесвіту і Людини у

ньому, особливо – яскравій та незахищеній особистості-митця». (цит за авторською сторінкою композиторки, посилання: Додаток А [XI]).

Серед творчого доробку В. Тормахової – твори академічних та популярних жанрів. Зокрема, на текст Пола Торсона написані мюзикл «Voices» (1995-2000) та естрадні пісні «Voices» (2002), «Time Stands Still» (2003). Для симфонічного оркестру створені: варіації «*Et sic in infinitum*» (для симфонічного оркестру та автентичного вокалу, 1998) та Симфонієта (1999). У 1999 році написані: обробка української народної пісні для джазового квінтету і автентичного вокалу «Що я в батька» та цикл «П'ять прелюдій для фортепіано». Поступово традиційний для української музичної культури хоровий жанр *a cappella* набуває послідовного втілення, знаковим для цієї жанрової лінії стає твір 2001 року «Сім експресій для мішаного хору *a cappella*» на вірші зі старовинної японської поезії.

У власній композиторській практиці В. Тормахова вперше масштабно втілила народнопісенний мелос у 1998 році, у дипломній роботі – варіаціях для симфонічного оркестру та народного вокалу «*Et sic in infinitum*» («І так далі, у нескінченність»). Форма твору вирізняється оригінальністю: спочатку звучать варіації, а тема варіацій, у традиціях сучасної музики, з'являється пізніше, у кульмінаційній зоні твору – точці «золотого перетину».

У цьому опусі в експозиційному та розробковому розділах інтонаційно розпорошені мотиви – мелодійні сегменти, які у єдиному комплексі цілісного звучання (цитування) згодом складаються в єдиний текст купальської пісні «Ой, яром вода». Отже, «народний вокал в даному творі є своєрідною родзинкою, адже на тлі звучання потрійного складу симфонічного оркестру три вокалісти, що співають народними голосами, дуже добре чутні без мікрофонів. За рахунок вираженості динамічного балансу їх поява є цілком обґрунтованою» [172, с. 700].

Крім творів академічної традиції, В. Тормахова використовує фольклорний мелос в естрадно-джазових опусах. Особливого значення в її творчості набуває жанр обробки народної пісні. Його родзинкою є

використання елементів джазової стилістики, які надзвичайно яскраво підсилюють фольклорний прототип.

Цікавим є виконавське спрямування таких обробок: багатоголосі композиції *a cappella* В. Тормахової виконують високопрофесійні академічні хорові колективи, серед яких камерний хор «Хрещатик» та вокальний ансамбль *ConCord*. Якщо народні пісні в обробці композиторки у виконанні хору «Хрещатик» вже набули наукової інтерпретації [153, с. 217–219], то оцінка творчої співпраці В. Тормахової з *ConCord*’ом у цьому жанрі – іще попереду.

Вокальний чоловічий секстет *ConCord* виник у 2006 році, постійний склад його вокальних амплуа його учасників наступний: контратенор, три тенори, баритон, бас. Усі вокалісти цього ансамблю – професійні музиканти, які поєднують здобутки академічної освіти випускників диригентсько-хорового відділу Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського з практикою православних півчих київського Свято-Троїцького Йонинського монастиря. Ансамбль «Конкорд» записав знаковий компакт-диск «Партесні мотети анонімних авторів», що презентував світові реконструкції рукописних музичних пам’яток XVII–XVIII століть, вперше у світі виконавши партесні мотети з київського нотного зібрання. Але у репертуарі ансамблю однаково вдало звучать твори різних епох, жанрів і стилів: від старовинної сакральної музики – до джазу; від духовних піснеспівів православної церкви, класичних хітів української естради, негритянських спірічуелів – до народних пісень у майстерній естрадно-джазовій обробці В. Тормахової.

Предметом аналізу у підрозділі 3.3. дисертації став нотний матеріал – вокальні партитури обробок народних пісень різних етносів, написаних В. Тормаховою спеціально для колективу *ConCord*, та аудіо- і відеозаписи виступів (посилання містяться у додатку А). Всі твори виконуються співаками *a capella*, без інструментального супроводу, з дотриманням стильової відповідності та концепції обробок композиторки.

Вдамося до розгляду обробки «Птичка» [167, с. 5-15]. Авторкою залишена оригінальна назва фольклорної пісні яка є основою канту. В основу прототипу композиції «Птичка» покладено мелодію та текст українського світського канту «Пташка невеличка». Цей твір означено авторкою як «обробка народної пісні». Музична композиція обробки підпорядкована тексту, у якому переважає дворядкова строфічність:

*«Я пташка-невеличка, я по полю літала.
йа по полю літала, йа травку прогортала.*

*Я травку прогортала, йа сокола шукала.
Ой ти сокіл мій ясний, як мій милий прекрасний.
Та гордуєш ти мною та як місяць горою.
Та як місяць зорою, а туман долиною.
[наведено фрагмент тексту].*

Кант, як жанр побутової пісні у XVII – XVIII століттях закріпив пошуки нових засобів пісенної виразності в українській народній культурі, що наблизило їх до професійних. Плинність руху, тяжіння до силабо-тоніки та розповідна структура тексту збережені у інтонаційності, у мелосі обробки (дод. В, прикл. 24). Це виявляється у нестійкій примхливій метричній структурі (чергування дво- та тридольності) при плинності ритмічного малюнку. Квадратність побудов (4+4), питально-відповідальна структура мелодії долаються у кадансовій зоні, яка розширює побудову за рахунок повторності. Вона набуває контрастного звучання, оскільки підголоскова фактура перетворюється на акордову, виникає пунктирний ритмічний зворот, а інтонація зітхання – розв’язання нестійкої домінанти у тоніку – повторюється двічі у різному тактовому метрі (2/4, 3/4, 5/4).

Увага до кадансових зон з їх цезуруванням, ритмізованими зворотами є типовим прийомом формотворення для кантів. Саме повторність кадансової зони після кожної текстової цезури рядка стає місцем варіативності та

стильових експериментів у цій обробці. Барвисті гармонійні побудови альтерованих нон- та ундецимакордів, запозичені із джазової акордики, органічно вписані у тканину канту, присвяченого любовній тематиці. Бітбокс у партії басу значно динамізує музичний шар, посилює сюжетність твору та надає сучасного «акценту» акапельному звучанню академізованого хорового ансамблю (дод. В, прикл. 25). Вільне поєднання стильових елементів фанку, регі, босанови та хіп-хопу незвичайно динамізує та індивідуалізує цю обробку, яка є видатною часткою української стильової течії *World Music*.

Ще однією перлиною української музики є обробка В. Тормахової «Щедрика». Оригінал народної пісні несе у собі магічний код, який збережений у незмінному вигляді практично у всіх існуючих інтерпретаційних версіях, від обробки Леонтовича – до гурту «*Pentatonix*». Як зазначає В. Кузик: «Первісний архетип із серії так званих “народних примітивів” – мотив з 4-х звуків у межах півтора тону, – з прадавніх часів сприймався нашими пращурами, ще язичниками, мов магічна формула, що заворожувала, гіпнотизувала людину. Головним психологічним фактором дії цієї “магії” була безперервність повторюваності мотиву – *ostinato-stabilitas*» [86, с. 43].

В обробці цієї щедрівки у творчому процесі В. Тормахової відбувається звернення до основ афроамериканського джазу (свінг, бітбокс, імітація голосом інструментальних партій, включення альтерованих септакордів із джазовим присмаком). Тему викладено паралельними тризвуками та неповними септ-, нон- та ундецимакордами. Також партія «безладового басу» вдало імітує звучання контрабасу і супроводжує перші 53 такти обробки (див.: дод. В, прикл. 26, партія баса). Крім того, застосовується принцип монтажу в застосуванні текстів різними мовами: послідовно з українським текстом «Щедрика», використовується оригінальний англomовний вірш, відповідний жанру колядок «*Carol of the Bells*», складений американським хормейстером П. Вільховським у 30-ті роки минулого століття (дод. В, прикл. 27).

Обробка В. Тормахової розгортає магічну повторність фольклорного джерела мотиву «Щедрика» (який потрактовано як стандарт) до масштабної композиції, де викладення теми чергується з її розвитком. Відзначимо суто джазовий принцип розвитку стандарту, коли звучання теми чергується з інструментальними імпровізаціями, звуки різних інструментів імітують по черзі три тенори, контратенор, баритон. Присутня і сольна лінія басу (окрім бітбоксу): з 73 такту [176, с. 43] у динаміці *f* виникає самостійна мелодійна лінія із глісандуванням, свінгуванням, що включає яскравий імпровізаційний контрапункт, мелодійно похідний від основної теми «Щедрика» (дод. В, прикл. 28).

Прем'єра обробки відбулася 31 грудня 2014 року і з того часу вона, без перебільшення, стала «мистецьким вибухом» в інтернет-просторі, відео набуло ознак миттєвого «вірусного» розповсюдження, що й принесло неабияку відомість її авторці і групі *ConCord*. Відмітимо, що й інші обробки народних пісень В. Тормахової з нотної збірки 2020 року побудовано за аналогічними принципами. Джазова стилістика вдало розкриває різні змістові акценти сюжетних ліній народного тексту, мелосу, і за рахунок яскравої альтерованої акордики, бітбоксу, імпровізацій, свінгування динамізує їх плинну статику, закладену каноном повторності у традицію народного співу.

Інша доволі популярна обробка української народної пісні для джазового квінтету і автентичного вокалу «Що я в батька» була написана у 1999 році. Прототипом обробки є весільна пісня Слобожанщини з однойменною назвою [119]. Авторкою використовується три строфи тексту пісні:

*Ой у батька та й на отході,
Посадила оріх на горо(ді).//
Рости, рости та й укоренися.
Ти, батенько, не в чьом не журишь.//*

*Кохай собі другу таку,
Як викохав мене, молоду(ю).*

Мелодія наспіву притримується традиції сольного-гуртового співу (додаток В, нотний приклад № 29). Вона викладена у вузькооб'ємному звукоряді – трихорд із субквартою. Заспів виконується сольний, закінчення фрази – гуртовий. У розгортанні сумної історії дівчини, яка прощається із батьківським домом, доволі виразну роль виконує лад. Зазначений процес розгортання звукоряду пов'язаний зі збільшенням діапазону «зойкання-голосіння» солістки: від трихорового, в амбітусі терції із субквартою – до октавного. Не менш виразним є параметр атаки звуку: ковзання-глісандування між звуками відбувається як у відносно вузькому, так і широкому діапазонах, що передає релікту синтетичного весільного жанру – голосіння нареченої.

Метрична схема спирається на контраст парних та непарних (складних) метрів, що є доволі органічним параметром для джазового прочитання. Серед численних композиційних прийомів джазової обробки, Вероніка Тормахова обирає прийом цитування, який трактується багаточислово. По-перше, використовується аутентичний спів народних виконавиць, по-друге, вище зазначений прийом інструментального цитування вокальної мелодії в обробці на часі. Тож, обробка складається із трьох розділів: 1) вокальної експозиції (аутентичний спів); 2) інструментальної розробкової частини (цитування вокальної мелодії – її сольного та ансамблевого виконання джазовим квінтетом; 3) вокально-інструментальної синтетичної репризи.

Спочатку тему проводить саксофон, сольний. Це варіант теми: з ракоходним типом викладення початкового мотиву народної пісні, згодом долучається супровід з фортепіано, ударної установки, бас-гітари та труби, які складають гармонійну підтримку партії саксофону. Використовується джазова гармонія та прийом метричного варіювання теми. Звертають увагу тісний зв'язок ладу та гармонії: головна тема інструментальної партії саксофона, що звучить мелодійним рельєфом із супроводом ансамблю,

побудована на звуках вузькооб'ємного ладу, з яких, власне і складається гармонія. В її основі – складні акордові комплекси із надбудовою, які ускладнюють фактуру, і є типовими для джазової музики.

Звертає увагу і ритмічне збільшення тривалостей провідної теми, кожен звук якої вміщує поліметричну палітру: ямбічне чергування акордів клавішного інструменту із ритмізованим басом та, на їх фоні – активна тридольна пульсація металевих щіток по тарілкам. Стабільним елементом обробки є початкова фраза основної теми, яка активно перегармонізовується та піддається метроритмічному варіюванню. Також, дещо тьмянний колорит інструментального ансамблю із особливими прийомами імітування вокальної етнофонії (назалізації звучання, «плачові» зойкання-форшлаги у високому регістрі солістки, активне глісандування із вибрато довгих звуків) вдало імітується у звучанні інструментального квінтету.

Отже, канонічною моделлю обробки є мелос та етнофонія. Композиторка використала принцип цитування народної мелодії у якості інструментальної теми в обробці пісні «Ой, що я в батька та й на й одході» для джазового квінтету. Як зазначає сама авторка, цей прийом поєднує прийоми обробки, транскрипції та аранжування, де певним каноном інструментального звучання є манера аутентичного вокального виконання для максимального відтворення в інструментальному шарі «справжнього фольклорного звучання» [152, с. 58].

У підсумку відмітимо, що українські композитори здавна зверталися до жанру обробки народної пісні, вбачаючи у рідному фольклорному мелосі значні ресурси для вияву власної індивідуальності. Особливо цінним є звернення до ансамблевої традиції, традицій гуртового співу, який має давнє коріння в українській музиці.

Обробки В. Тормахової демонструють безліч варіантів поєднання скарбів національної музики з елементами джазової стилістики. Такий симбіоз не є простим механічним додатком ознак класичного джазу з відомими народними мелодіями, це, скоріше, вияв джазового мислення в

органічному контексті фольклорного мелосу, якій вдало втілює майстерний колектив виконавців – акапельний вокальний гурт *ConCord*.

Висновки до розділу 3.

1. Констатовано, що з кінця XX ст. жанр джазової обробки української народної пісні дістає значного опрацювання у колі знаних українських композиторів та імпровізаторів, професійних виконавців-інструменталістів. Серед багатьох митців найбільш системно працюють зі скарбами вітчизняного фольклору в джазовому напрямку Олександр Саратський, Антон Пивоваров, Ігорь Закус, Вероніка Тормахова.

З'ясовано, що Олександр Саратський в обробках народних пісень звертається до прототипів, що належать як до пізньої пісенної формації, так і до архаїчних коломийок. Це зразки родинно-побутових, жартівливих та ліричних пісень пізньої формації, які мають широкий амбітус, октавний звукоряд, яскраво виражену жанрову основу (романс, марш, танок). Такі популярні українські пісні, як «Ой, чий то кінь стоїть», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Од Києва до Лубен», «Чорні брови, карі очі», «Несе Галя воду», «Цвіте терен», композитор вважає новими джазовими стандартами. Інструментальні джазові обробки митця видано у вигляді двох фортепіанних сюїт: першу - в 2012 році, другу – в 2017 році.

З'ясовано, що джазові обробки поділяються на дві групи у залежності від характеру музики, художнього образу, використаних канонічних моделей народнопісенного прототипу. Доведено, що обробки *першого типу* (наприклад «Коломийка») – енергійні, жартівливі, побудовані на розкритті складових синтетичного народного жанрового канону пісні-танцю-награвання. Відповідно прослідковано розшарування фактури на дві незалежні лінії, де бас ритмічно варіює коломийкову ритмоформулу, яка набуває рис r'n'b (*rhythm & blues*).

Доведено, що мелодійна лінія пов'язана із принципом варіації на квадрат, де ладовий та гармонічний параметри є мобільними, а стабільним є формотворчий канон. Виразні мелодійні соло складені з боб-ліків, звукоряд

яких представляє собою розгорнуту горизонталь альтерованого акорду. Обробки *другого типу* у якості фольклорного прототипу мають пісні більш пізнього походження із розвиненою мелодикою. У них спостерігається тенденція академізації обробки, пов'язана з особливими музичними якостями народнопісенного прототипу.

Пісні пізньої формації мають принципи розвиненого ладового мислення. Виявлено, що при середньому об'ємі звукоряду (у рамках мінорного пентахорду) наявні усі ознаки ладового мислення, наближеного до європейської мажоро-мінорної системи. Ладовий канон народнопісенного прототипу відображає принципи тонального мислення, імпровізація відбувається на ладо-гармонійні параметри, стабільними елементом є формотворчий, який надає імпульси до розгортання фантазійного фортепіанного жанру концертного типу.

З'ясовано, що Антон Пивоваров будує джазову «Лемківську сюїту» як складну поліпластову композицію. Її контрастно-складена форма має 11 частин з епілогом, дві інструментальні інтерлюдії та дев'ять джазових вокально-інструментальних обробок лемківських пісень. У якості прототипу обрано архаїчний регіональний шар карпатського фольклору: лемківські співанки характеризуються мовним та музичним консерватизмом. Фольклорні теми пісенних зразків трактуються як джазові стандарти, канонічними моделями для імпровізації є ладова та метро-ритмічна основа, стабільним елементом - формотворчий параметр (структура наспіву).

2. Виявлено, що найбільш системно до жанру джазової обробки звертається Ігор Закус. Особі цього композитора та виконавця властиве поєднання конструктивного (наукового) та імпульсивного (творчого) підходів до інтерпретації фольклорних джерел. Розкрито особливості творчого процесу створення етноджазових вокально-інструментальних композицій І. Закуса та вказано на значення попереднього ґрунтовного дослідження метроритмічних, ладових, фактурних особливостей тієї регіональної культури, мелос якої використано в обробці.

Виявлено зацікавленість цього автора проблематикою етнофонії культурних ландшафтів, що й реалізовано у його джазових обробках народних наспівів семи основних регіонів України у циклах тематичних концертів. Окреслено метод поєднання джазової обробки з аранжуванням у процесі зміни викладення теми: вокальна мелодія (або пісенна тема обробки) в експозиційному проведенні звучить у вокальній партії, а згодом у розробці викладається інструментальними тембрами. В обробках І. Закуса. відзначається найбільша кількість канонічних моделей музичної мови фольклорного першоджерела.

3. Розглянуто жанрово-стильові особливості авторських обробок Вероніки Тормахової. З'ясовано, що композиторка використовує широку палітру народнопісенних жанрів різних пісенних формації (від архаїки – до пізніх зразків, від колядок – до кантів), втілюючи їх сутнісні музичні характеристики мовою джазової стилістики. Авторка використовує темброво-фактурні барви акапельних обробок народної пісні для чоловічого вокального ансамблю. Зазначені особливості прочитання жанру обробки у творчості В. Тормахової пов'язані з увагою до вербального компоненту та змісту поетичного тексту, з його динамізацією за рахунок біт-боксу, вільним використанням стильових елементів фанку, регі, босанови та хіп-хопу. Каноном в обробках авторки слугують мелодико-тематичний «екстракт» та ритмоформула наспіву, стабільний елемент – формотворчий (структура); мобільний - етнофонія.

Таким чином, авторські моделі репрезентації українського фольклору в жанрі джазової обробки можуть бути систематизовані та осмислені у параметрах творчого імпровізаційного прочитання народнопісенних канонічних моделей у джазовій стилістиці і саме канонічні моделі іманентних характеристик музичних фолк-зразків означають стильові особливості джазових обробок українських митців.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [141; 142; 143; 144].

ВИСНОВКИ

Всебічний розгляд творчої діяльності вітчизняних джазменів завсвідчив надзвичайну популярність жанру джазової обробки народної пісні в Україні, і у світі. Навпаки, аналіз наукової літератури констатує відсутність досліджень з проблематики, зазначеної у темі дисертації. Зазначені вектори зумовили актуальність нашої дисертаційної праці.

Проведене дослідження дозволяє дістатися наступних висновків.

1) *При розгляді жанрової специфіки джазу та фольклору акцентовано категорії спільного та відмінного їх музично-теоретичних систем.*

Зазначено, що **категорія спільного** базується у *парадигматичний площині* джазового мистецтва та фольклору – саме тих культурних систем, які демонструють найбільш споріднені типи музичного мислення (канонічність та традиційність).

Вкажемо на п'ять позицій такої спільності. Першим параметром спільності є тотожність номінацій стилю та жанру. У відповідності до теоретичних досліджень, специфіка культурних систем фольклору та джазу підпорядкована особливостям історичної форми функціонування музичних жанрів – *синкретичному етапу*. Тому існує певна дифузність категорій жанру та стилю. Наприклад, блюз або коломийка, виявляють себе в рамках джазу та фольклору як стиль, як жанр та як форма. У синкретичній історичній формі музичного жанру міститься розуміння тієї ємності поняття жанру, що виступає, за висновком Є. Назайкінського «як канон, який забезпечує відтворення відповідної певної традиції» [107, с. 59]. Тож, орієнтація на координати діалектичної пари «канон-імпровізація» у процесі забезпечення життєдіяльності фольклору та джазу, двох означених культурних традицій, видається основоположною.

Другим параметром спільності фольклору та джазу є опора на традиційність та канонічність – безумовний базис типу безписьмових культур у панорамі культур світу.

Третім моментом спільності фольклору та джазу є відкритість жанрово-стильових комплексів, їх здатність до міжстильової інтеграції (наприклад, це яскраво демонструють коломийкові структури у різних фольклорних жанрах або блюзові – у джазі).

В-четвертих, зазначимо, що у різних типах взаємовідносин елементів базової тріади: композитор-виконавець-слухач, саме *фольклорний* та *імпровізаційний* типи культур мають найбільшу спільність та об'єднують особи композитора та виконавця в єдиний творчий синкретизм.

Нарешті, джазу та фольклору притаманні спільні риси музично-стильової організації, виявлені в орієнтованості на:

- позаєвропейські ладо-звукорядні системи та метро-ритмічні типи;
- специфічність мелодійної інтонації «з елементами екмеліки» (за виразом Ю. Холопова);
- спільні принципи архітекτονіки (формульність, повторність, жорстка обумовленість формотворчої структури);
- на індивідуалізацію вокального та інструментального тембрів, культ нетипових принципів звуко вибудовування.

Щодо особливостей *естетичної системи* зазначених типів культури, то відмітимо їх спільність. Вкажемо, що усі композиції джазової та фольклорної музики орієнтовані на відповідні їм жанрово-стильові канонічні моделі, які при їх відтворенні набувають рис імпровізаційності, незначно відходячи від формульності наспіву та його метроритмічних особливостей. Але, не дивлячись на індивідуальність музики, художнього образу та мистецьких завдань різних творів однієї жанрової групи кожної системи (наприклад, у жанрі веснянок у фольклорі, або у жанрі страйд у джазі), їх ладові, метро-ритмічні, формотворчі канонічні моделі репродукуються у кожному конкретному творі, виконуючи жанровоозначувальну функцію. Таким чином, *естетика тотожності* у музиці фольклору та джазу стає домінантною.

Категорія відмінного у координатах джазу та фольклору ґрунтується на синтагматичному параметрі кожної культурної системи, тож зазначимо значну ступінь індивідуальності музичної лексики як у фольклорі, так і у джазі. До того ж, стилістика джазових форм визначена радикальною епохою індустріалізації, тоді як фольклор залишається продуктом архаїчної епохи синкретизму. Інші відмінності містяться в аспектах наслідування традиції. Для фольклорного виконавця жанрово-стильовий канон кожного твору є обов'язковим: правила культури репродуктивного типу «співай/грай саме так, як це робили предки» – це основний заповіт для продовження традиції. Джазовий стандарт також трактується виконавцем як канон, певна музична структура, що втілюється в імпровізаційному процесі. Репродуктивне відтворення у джазі більше підпорядковано творчому параметру і схиляється до переваги процесу імпровізації. Значущим для джазу є відтворення старих, існуючих стандартів у творчому напрямі.

2) *Систематизовано науковий досвід дослідження канону та імпровізації у різних типах музичних культур, що дозволило імплементувати відповідні теоретико-методологічні принципи у евристичний простір джазу.*

У порівнянні критеріїв відбору канонічних моделей елементів музичної мови для імпровізації у фольклорі та у джазі **нами виявлений пріоритет ладового та етнофонічного параметрів** для фольклору, а комплексу усіх інших параметрів – для джазу.

Так, переважно ладовий канон жанрового прототипу композиції є основним для розгортання імпровізаційного процесу у фольклорній композиції. У джазі присутній більш складний синтез, що надає більше підстав для імпровізаційного прочитання музичного матеріалу (експозиційного квадрату). Тобто у плані *розвитку прийомів імпровізації* та обрання канонічних моделей джазовий напрям втілює більшу панораму канонічних моделей та нові імпровізаційні принципи відповідно наступних жанрів/стилів:

- *квадрат (тема)* як канонічна модель для імпровізації: *бі-боп*;
- *лад* як канонічна модель для імпровізації: *модальний джаз*;
- відсутність канонічної моделі для імпровізації – принципи вільної імпровізації: *фрі-джаз*;
- *стиль* як складна канонічна модель для імпровізації (синтетичні напрями на джазовій основі – *джаз-рок*, *ф'южн*).

Тож, у джазових обробках як матеріал для імпровізації задіяні усі канонічні моделі музичної мови фольклорного прототипу, окрім формотворчого, структурного канону.

3) Простежено особливості унікального культурного шару національної джазової музичної культури, зокрема, жанру обробки народної пісні з позицій його релевантних ознак. При вирішенні цього наукового завдання дисертації розкрито визначальну роль жанру обробки народної пісні для українських композиторів.

Зазначено, що жанр обробки народної пісні є органічним для вітчизняної ментальності та наскрізним для історії української музики. Починаючи з епохи класицизму, українські композитори інкрустували національний мелос у власні композиції, нехтуючи офіційними імперськими заборонами та вкоріненими стильовими канонами XVIII століття. Жанр обробки народної пісні розквітає в епоху романтизму і подальша еволюція цього жанру, починаючи з XIX століття, акумулює патріотичну свідомість та неймовірну майстерність вітчизняних композиторів, окреслює та формує композиційну вишуканість прийомів обробки в їх творчості.

Відзначено особливе ставлення до естрадно-джазових барв у царині вітчизняної академічної музики XX-XXI століть. Барви джазу надихали українських академічних композиторів XX-XXI століть на написання оригінальних творів у цій стилістиці. Відомими є джазові композиції Мирослава Скорика, Івана Карабиця, Геннадія Саська та інших. Також елементи естрадної та джазової стилістики використовуються в музиці

видатних митців української композиторської школи, що додає їх академічним опусам вишуканості та непересічної індивідуалізованості.

Жанр обробки народної пісні представлено в історичній тягlosti. Доведено, що еволюція жанру рухалася у напрямку від аматорської репрезентації фольклорного мелосу – у напрям яскравих концертних форм, які в українській музиці однаково успішно підкорювали й концертну естраду академічних сцен, так і охоплювали концертні норми музикування джазової імпровізаційної музики. Джазова обробка народної пісні набуває незвичного концептуального рівню, вона представлена як поодинокими зразками, так і крупномасштабними концертними програмами. Саме тип джазової обробки сучасного етапу дозволяє докорінно трансформувати музичну стилістику в імпровізаційному процесі при збереженні канонічних моделей ладу, метроритму, етнофонії фольклорного прототипу.

4) Розглянуто принципи обробки українських народних пісень у контексті напрямів етноджаз або фолк-джаз, world music та fusion.

Доведено, що джазові обробки народних пісень в українській музичній культурі сучасного етапу сприяють розвитку синтетичних напрямів концертного джазу. Значна панорама джазових виконавців (як сольних, так і груп), вдаються до синтезу фолку і джазу, фолку і рок-течії, чим сприяють становленню та розвитку стильових принципів «етноджаз/фолк-джаз», world music, fusion та, частково, етнорок. Явище українського джаз-фолку отримало світового резонансу завдяки творчості співачки Млади, гуртів Z-Band, ShockolaD, медійної популярності концептуальних джазових альбомів Коломийки live, Jazz Kolo, Voices JazzBez + Jazz Kolo. Live; Щедрий вечір з добрим jazzom. Унікальність композиційних технік, вишуканість прийомів поєднання джазових ідіом, лексики рок-музики та музичного фольклору вирізняють значущість української гілки світових течій етноджазу, етнороку. Типізовано значну палітру українських джазових обробок та виявлено два протилежних творчих підходів у жанрі обробки народної пісні, що репрезентують стилістику, відповідну напрямку джаз-фолк, world music and

fusion. Перший тип у всіх трьох напрямках обробки в імпровізаційному розгортанні наближений до першоджерела і пов'язаний з принципами точного цитування народної мелодії. Цей тип трактує народний наспів як джазовий стандарт; в основі принципів імпровізації – імпровізація на ладову та метроритмічну канонічні моделі жанрової формули фольклорного прототипу. Стабільними елементами зазначеного типу є прийоми джазового формотворення (джазовий квадрат, рифф, паттерн, брейк), мобільними – джазова гармонізація та відповідне інструментальне аранжування. За аналогією із технікою полістилістики в академічній музиці XX – XXI ст. цей тип наближений до колажного типу полістилістики.

Другий тип доволі віддалений від народнописанного оригіналу. У ньому відтворюються лише окремі елементи канонічної моделі прототипу (національного наспіву), які набувають варіантно-варіаційного перетворення у процесі імпровізації засобами джазової лексики. За зазначеною вище спробою порівняти з явищами академічної музики XX – XXI ст. та за аналогією із технікою полістилістики цей тип наближений до алюзивного типу. Основні елементи джазової мови діалектичні за своєю суттю. Кожен з них існує в просторі між спланованим, вивченим, - тим, що повторюється в різних імпровізаціях, і спонтанним, миттєвим, інтуїтивно знайденим.

Особливість інтонаційної мови таких композицій в аспекті імпровізаційного втілення фольклорних жанрово-стильових норм складає цікавий ракурс розгляду для науковця та виконавця-практика.

5) Визначено особливості джазового перетворення фольклорного первню (прототипу) у ладовій, метро-ритмічній, тембровій та формотворчій площині в індивідуальних творчих моделях жанру обробки народної пісні українських композиторів Олександра Саратського, Ігоря Закуса, Антона Пивоварова та Вероніки Тормахової.

На підставі цілісного аналізу джазових обробок українських народних пісень у творчості А. Пивоварова, О. Саратського, І. Закуса та В. Тормахової

виявлено та охарактеризовано стабільні та мобільні елементи зазначених композицій в аспекті «канон-імпровізація».

З'ясовано, що Олександр Саратський в обробках звертається до народнопісенних прототипів різної історичної доби (від архаїчних коломийок – до зразків пізньої пісенної формації). Вказано, що композитор вважає новими джазовими стандартами популярні українські пісні, які мають широкий амбітус, октавний звукоряд, яскраво виражену жанрову основу (романс, марш, танок). Констатовано, що джазові обробки поділяються на дві групи: обробки *першого типу* втілюють жанрово-стильовий канон коломийки, обробки *другого типу* у якості фольклорного прототипу мають пісні більш пізнього походження із розвиненою мелодикою. Обробки першого типу побудовані на розкритті складових синтетичного народного жанрового канону пісні-танцю-награвання. Доведено, що мелодійна лінія пов'язана із принципом варіації на квадрат, де ладовий та гармонійний параметри є мобільними, а стабільним є формотворчий канон, бас ритмічно варіює коломийкову ритмоформулу, яка набуває рис r'n'b (rhythm & blues), виразні мелодійні соло складені з боб-ліків, сумарний звукоряд яких представляє собою розгорнуту горизонталь альтерованого акорду. У джазових обробках другого типу констатовано тенденцію академізації обробки, її наближення до норм жанру фортепіанної фантазії концертного типу.

Розглянуто «Лемківську сюїту» Антона Пивоварова, з'ясовано, прототипом обрано лемківські співанки – найбільш архаїчний регіональний шар карпатського фольклору, який характеризується мовним та музичним консерватизмом. Фольклорні теми пісенних зразків трактуються як джазові стандарти, канонічні моделі для імпровізації: ладова та метро-ритмічна, стабільним елементом є формотворчий параметр – структура наспіву.

Виявлено, що найбільш системно до жанру джазової обробки звертається Ігор Закус. Розкрито особливості творчого процесу створення етноджазових вокально-інструментальних композицій І. Закуса та вказано на

зацікавленість автора проблематикою етнофонії наспівів різних культурних ландшафтів семи основних регіонів України. Окреслено метод поєднання джазової обробки з аранжуванням у процесі зміни викладення теми. Зазначено, що вокальна мелодія (або пісенна тема обробки) в експозиційному проведенні звучить у вокальній партії, а пізніше у розробці викладається інструментальними тембрами. Вказано, що композитором задіяно максимальну кількість канонічних моделей різних елементів музичної мови фольклорного першоджерела в обробках І. Закуса. Розкрита найбільша відповідність імпровізаційних моментів саме джазовому стилю.

Розглянуто особливості авторських естрадно-джазових обробок Вероніки Тормахової. Виявлено, що композиторка використовує широку палітру народнопісенних жанрів різних пісенних формації (від архаїки – до пізніх зразків, від колядок – до кантів), втілюючи їх сутнісні музичні характеристики мовою джазової стилістики. Авторка використовує темброво-фактурні барви акапельних обробок народної пісні для чоловічого ансамблю. Зазначені особливості прочитання жанру обробки у творчості В. Тормахової, які пов'язані з увагою до вербального компоненту та змісту поетичного тексту, з його динамізацією за рахунок біт-боксу, з вільним використанням різних стильових елементів фанку, регі, босанови та хіп-хопу. Канонами в обробках авторки слугують мелодико-тематичний «екстракт» та ритмоформула наспіву, стабільний елемент обробки – формотворчий (структура); мобільний – етнофонія.

Перспективи подальшого вивчення теми передбачають:

- 1) розгляд джазової творчості українських авторів наймолодшої генерації українських композиторів та розширення панорами джазових обробок народної пісні;
- 2) вивчення особливостей джазових обробок українських народних пісень західноєвропейського та американського авторства;
- 3) розкриття іманетних особливостей джазових обробок етнічної музики у контексті *world music*;

4) подальше дослідження джазових обробок народної пісні у синтезі з композиційними прийомами електронної музики.

Видатна етномузикознавиця Софія Йосипівна Гриця переконана, що сприймання й бачення фольклору є настільки ж різноманітним, наскільки різноманітним є й сам фольклор, бо він і мова, і мислення, і знання, і мистецтво водночас. Додамо до цього: національний фольклор нашої вітчизни є невичерпним джерелом натхнення джазових музикантів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексєєв Р. Типи функціонування українських біг-бендів в умовах світових тенденцій жанру. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 375–390.
2. Аюб Б. Н. Уд у сучасній арабській музичній культурі: виконавська та композиторська творчість: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ: НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2000. 18 с.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Москва: Языки славянской культуры, 2002. Том 6. С. 7–300. [комментарии: сс. 466—505].
4. Безпала С. С. Закономірності побутування джазу в обласних центрах України на межі ХХ–ХХІ ст. (на прикладі м. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2014. Вип. 26. С. 63–72.
5. Безпала С. С. Становлення джазового виконавства в обласних центрах України за часів СРСР (на прикладі м. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2014. Вип. 25. С.136–144.
6. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 339–346.
7. Берегова О. Культура сучасної доби: проект постмодернізму. *Посвіт*: наук. видання Українського центру культурних досліджень та Київського національного університету культури і мистецтв. Укл. Ківшар Т.І., Петрова І.В. Київ, 2000. С.14–19.
8. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.

9. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монограф. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
10. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.–метод. зб.*, 2001. С. 150–156.
11. Богданова О. Духовна пісня в лірницькому репертуарі. *Історія української музики: У 7 т.* Т. 1. Кн. 1, Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 325 – 339.
12. Богданова О. Методика аналізу фольклорних творів. Київ : Видавництво «Гроно», 2004. 116 с.
13. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 19 с.
14. Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії. *Музикознавчий універсум : зб. ст.* Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.
15. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр.* Київ, 2010. Вип. 91 (Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти), С. 290–299.
16. Виткалов С. В. «Art Jazz Cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурно-мистецький аспект. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. пр.* Маріуполь, 2014. Вип. 7. С. 60–65.
17. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу. *Джаз.* Київ, 2006. № 2. С. 5–6.

18. Войченко О. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. *Культура України*. Заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2013. Вип. 40. С. 257–266.
19. Воропаева Е. В. Межпластовые взаимодействия в джазе : Jazzing the Classics в контексте проблем переинтонирования. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. К., 2008. Вип. 72 (Музично-творчий процес: наукові рефлексії). С. 154–160.
20. Воропаева Е. В. Стилистика джаззинга: к проблеме межпластового перевода. *Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті* : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії.. Харків: Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв, 2007. Вип. 1/3. С. 7–11.
21. Воропаева Е. В. Явление джаззинга в контексте эстетико-коммуникационных парадигм джазового искусства. *Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту = Вестн. Междунар. Славян. ун-та*. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2007. Том 10, № 1. С. 26–30.
22. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 24 с.
23. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. Москва: Academia, 2013. 319 с.
24. Гамалія К. Інформативний потенціал архітектурно–урбаністичного канону в становленні культури міського простору : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. 32 с.
25. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Пер. з англ. О.Мокровольського. Київ: «Основи», 1994. 250 с.

26. Головащенко С. Канон. *Філософський енциклопедичний словник*. Гол. Ред В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 267.
27. Гончарук К. «“...З того буде фолк”»: як етно проникало в українську музику і підкорило її». Web. 15.10.2020 <<https://read.platfor.ma/ethnofusion>>
28. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
29. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Київ–Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
30. Грица С. Фольклор у просторі і часі. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
31. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 245 с.
32. Гуменюк Т. К. Нова чуттєвість «*commencement de siècle*» як феномен культури : світоглядні настанови й художньо–естетичні виміри. *Культуротворчі виміри людини у сучасному універсамі* : колект. монографія. Розділ 3. Київ : Видавництво Ліра–К, 2019. С. 43–74.
33. Гуменюк Т. К. Філософсько–методологічні засади музичної естетики. *Культурологічна думка*. 2010. № 1 (2). С. 36–43
34. Гуменюк Т. К. Фольклоризм в культурі нового тисячоліття: сутність, категорії, тенденції дослідження. *Музика в діалозі з сучасністю* : Матеріали міжнародної науково–практичної конференції. Київ: КНУКІМ, С. 15 – 18.
35. Данилець В. Жанри гуцульського фольклору в музиці українських композиторів. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2018. Вип. 4. С. 243– 247.
36. Данилець В. Карпатський фольклор як вагомий формотворчий фактор в українській музиці XX століття. *Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów*.

Instytucje i ludzie pogranicza. Red. naukowa R. Lipelt, PWSZ im. Jana Grodka, Republika Polska, Sanok, 2019. Tom XIV. С. 203–211.

37. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст поняття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Сер.: Мистецтвознавство. 2018. № 1 (Вип. 38). С. 87–95.

38. Данилець В. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2017. Вип. 3. С. 181–186.

39. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. *Наукова думка сучасності і майбутнього*. 2018. С. 11–14.

40. Дауэр А. М. Джаз: его происхождение и развитие: части 1 – 6 / Перевод с английского В. Феклистова; комментарии кандидат филос. наук Е. М. Черепанов. Воронеж: Самиздат, 1961 – 1962.
<https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=5156>

41. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. М., 1986. С. 112–136.

42. Джаз. Українська радянська енциклопедія. Київ, 1961. Т. 4. С. 131.

43. Дяченко Ю. В. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 17 с.

44. Етномузика : збірка статей та матеріалів. Пам'яті Олекси Ошуркевича. Число 12 (2015) / [редкол.: І. Пілатюк (голов. ред.) та ін.]. Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2016. 208 с. https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2018/02/Etnomuzyka_Lviv_12_2016.pdf

45. Єфремов Є. В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство: респ. міжвід. наук.-метод. зб.*, 1989. Вип. 24. С. 3–16.
46. Єфремов Є. Ритмокомпозиційна будова традиційних колядок та щедрівок – розмаїття і єдність. *Проблеми етномузикології : зб. наук. статей / ред.-упоряд. Євген Єфремов, Ірина Клименко. Вип. 11. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2016. С. 8–15.*
47. Єфремова Л. Наспиви українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2006. 191 с.
48. Єфремова Л. Оліготоніка. Українська музична енциклопедія. Т. 4: [Н – О]. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 410.
49. Журба В. В. Стиль bebor у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років. Автореферат дис. ... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури»/ Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ : КНУКіМ, 2021. 18 с.
50. Журба В. В. Характерні особливості гармонії музичного стилю bebor. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2017. Вип. 37. С. 196–205.*
51. Журба В. В. Характерні особливості мелодики музичного стилю bebor. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. Вип. 35. С. 108–117.*
52. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера в аспекті еволюційних процесів в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 39. С. 138–145.*
53. Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття. Автореферат дис. ... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ : КНУКіМ, 2021. 18 с.
54. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 39. С. 145–153.*

55. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. 2-ге вид. К.: Факт, 2009. 156 с.
56. Закус Ігор. Концепція «Spivanky. Співанки наживо». <http://jazz-kolo.com/spivanky/?lang=uk>
57. Закус І. М. «Джаз-коло» в українському культурному просторі. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 562–564.
58. Золкін С. А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта. *Молодий вчений* : науковий журнал. 2017. Вип. 11 (51). С. 571–574.
59. Ивашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип. Автореферат дис. 17.00.02. канд. искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория, 1978. 22 с.
60. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібн. для вищ. та сер. учб. закладів. К.: Музична Україна, 1990. 334 с.
61. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Вінниця: Нова Книга, 2008. 520 с.
62. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. 404 с.
63. Івановська О. Типи трансмісійних механізмів у фольклорі. <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/35/3.pdf> (дата звернення: 10.09.2019).
64. Історія української музики: У 7 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г.А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: *Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика* / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак, Є. В. Єфремов та ін.; Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. 440 с.
65. Кафедра музичної фольклористики. Національна музична Академія України ім. П. І. Чайковського. [Електронний ресурс].

http://knmau.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=98

66. Кизлова О. Как живет джаз в Украине. *Джаз*. 2006. № 1. С. 13–16.
67. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов н/Д, 2006. <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-i-kompozitsiya-v-dzhaze>.
68. Кириченко І. Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації. *Музикознавчі студії* : зб. наук. пр. Луцьк, 2010. Вип. 5. С.302–310.
69. Кириченко І. О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. Вип. 1. С. 80–84.
70. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
71. Коверза Е. Джазовое искусство в Украине (40-е гг. XX в.) и творческая деятельность Леонида Утесова. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2016. № 3/4. С. 17–19.
72. Коверза О. Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ століття: стиль «Бі-боп». *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 1. С. 116–120.
73. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогоб. держ. пед. ун-ту*. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 87–93.
74. Коверза О. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91 (Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти). С. 273–289.

75. Коган Л. Тема с вариациями. Live. *Jazz in Kiev* : вебсайт. Електронний ресурс. <http://jazzinkiev.com/tema-s-variatsiyami.html> (дата звернення : 20.09.2019).
76. Козаренко О. Феномен української національної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 2000. 285 с.
77. Козінчук В. Жанровий канон в іконографічному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2020. Вип. 32(1). С. 52–56. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_32\(1\)_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_32(1)_10)
78. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 2019. Вип. 30. С. 108–115. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2019_30_19
79. Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 2021. Вип. 38. С. 75–82. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2021_38_14
80. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка, 1996. 598 с.
81. Колесса Ф. *Музикознавчі праці*. Київ : Наук. думка, 1970. 592 с.
82. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 411 с.
83. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив]. Москва, 1973. Вып. 1. С. 32–81.
84. Коновалова І Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2007. 314 с.

85. Костюк Б. Млада : «Українська музика гідна поваги!». *Музика [Журнал]*, 2012, № 2. С. 28–29.
86. Кузик В. «Щедрик»: аналіз–stretta. *Народна творчість та етнологія*. 2013, N 1 (січень–лютий). С. 42–45.
87. Кукуруза Н. В. Жанр ревію в мистецтві української діаспори: витоки, канон, імена, тематика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 2020. Вип. 34. С. 186–192.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2020_34_31
88. Лензіон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*. 2017. № 3. С. 177–181.
89. Лесовиченко А. М. Канони в музикальній культурі Нового часу: Монографія. Новосибірськ : Типографія НГТУ, 2002. 116 с.
90. Лившиц Д. Р. Феномен імпровізації в джазі: Автореферат дисс. кандидат мистецтвознавства 17.00.02 «Музикальне мистецтво». Нижній Новгород: Нижегородська державна консерваторія імені М. І. Глінки, 2003. 24 с.
91. Лі Шуай, Лошков Ю. І. Джаз як системне явище. Харків : ХДАК, 2019. 183 с.
92. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: автореферат дис... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 23 с.
93. Лі Шуай. Фольклор та український джаз. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини* : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 черв. 2017 р. Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін. Харків, 2017. С. 161–163.

94. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. *Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Москва: Наука, 1973. С. 6–15.
95. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 314–321.
96. Лошков Ю. І. Інфраструктура джазового виконавства в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2019. № 3. С. 50–57.
97. Малинська Н. А. Героїчне в фольклорі та літературі. Дискурс канону : автореф.дис... на здобуття наук. ступеня доктора філ. наук: спец. 10.01.01. «Українська література». Київ : Київський національний університет імені Т. Шевченка, 2002. 35 с.
98. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 183 с.
99. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. АВ Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2008. С. 22–32.
100. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика XXI, 2008. 288 с.
101. Мацієвський І. Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій. *Проблеми етномузикології: Збірник наукових статей*. Вип. 4. Київ : НМАУ ім. Чайковського, 2009, с. 6 – 11.
102. Мельничук М. С. Релігієзнавчо–філософська транскрипція символу та канону в контексті релігійного мистецтва. *Гуманітарний часопис*, 2018. № 3. С. 72–77. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumc_2018_3_9

103. Москаленко В. Про виражальну функцію цитування народних мелодій у сучасному симфонізмі. *Сучасна музика: Зб. ст.* Вип. 1. К.: Муз. Україна, 1973. С. 25–59.
104. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
105. Мошак Є. Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського, 2011. Вип. 31. С. 129–141.
106. Музичний мелос регіонів України: його особливості, характерні риси та поєднання з сучасною імпровізаційною музикою. Семінар-практикум Ігоря Закуса у рамках III Науково-творчого проекту «Виконавська інтерпретація нотного тексту: від конструктивного до художнього». Онлайн подія, 20 листопада 2020 року. Київ: КМAM ім. Р. Глієра.
https://projekt.glieracademy.org/golovna/2-nauk-tv-pr_2020/seminarpraktik/
107. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
108. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Львів: Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка, 2008. 20 с.
109. Окара А. Юлія Рома – таємний стандарт українського джазу.
<https://www.unian.ua/common/503629-yuliya-roma-taemniy-standart-ukrajinskogo-djazu.html>.
110. Олендарев В. Н. Отечественный джаз и проблемы стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев : НМАУ, 1995. 191 с.
111. Панько Т. Взаємодія джазу та академічної музики як феномен стильової конвергенції. *Київське музикознавство : зб. ст.* Київ, 2009. Вип. 29 (Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі). С. 38–46.

112. Паттерн. *Музична естрада* : довідник : у 4-х т. Т. 1 : словник термінів. Автор-уклад. В. Откидач. Харків : Лідер, 2019. С.162.
113. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. Пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. Москва : Логос, 2000. 448 с.
114. Плахов Ю. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии : монографія. Ташкент : Фан, 1988. 160 с.
115. Полянський Т. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. Київ, 2016. С. 429–437.
116. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ : Муз. Україна, 2015. 336 с.
117. Полянський Т. Фортепіано у джазі. Виконавські та стильові тенденції в історичній перспективі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка* : зб. наук. пр. Львів, 2015. Вип. 35. С. 28–38.
118. Пошивайло І. Космосимволізм мистецького світобачення. *Артанія*. 1999, № 5. С.15–16.
119. Проект «Поліфонія» : Онлайн-архів музичного фольклору. <https://www.polyphonyproject.com/uk> (дата доступу 19.08.2021 р).
120. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці: навч. посібник. До 100-річчя Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. Чайковського, 2012. 272 с.
121. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 207 с.
122. Романюк Л. Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. *Науковий потенціал 2015 : матеріали наукової інтернет-конференції* (16–18.03.2015). Електронний ресурс. <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v->

muzichnomu-mistetstvi-ukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st

(дата

звернення : 21.09.2019).

123. Рось З. Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016, № 1 (34). С. 11–18.

124. Сапонов М. Искусство импровизации : Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М. : Музыка, 1982. 77 с.

125. Саранчин А. Культурный диалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней // *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37 : *Музикознавство у діалозі*. С. 183–197.

126. Саранчин А. Через тернии к джазу. Становление джазовой музыки в Киеве. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 39. С. 142–150.

127. Саратський О. Цвіте терен [Ноти]: джазові обробки українських народних пісень для фортепіано. Частина I. Київ : Муз. Україна, 2019. 28 с.

128. Саратський О. Цвіте терен [Ноти]: джазові обробки українських народних пісень для фортепіано. Частина II. Київ : Муз. Україна, 2018. 32 с.

129. Саратський Олександр: офіційний сайт. Електронний ресурс. <http://saratsky.com.ua/#rec82682985> (дата звернення 01.08.2020).

130. Симоненко В. Лексикон джаза. *Джаз*. 2006. № 2. С. 36–38.

131. Симоненко В. Мелодии джаза. Киев : Муз. Україна, 1984. 318 с.

132. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 230 с.

133. Скуратівський В. Святки. Київ : Вид-во «Українознавство», 1994. 120 с. (Бібліотека журналу «Пам'ятки України»; кн.15).

134. Сластьон В. М., Горобець В. П. Естрадно–джазові виміри хорових обробок народних пісень в творчості Вероніки Тормахової. Молодий вчений, № 9 (49), 2017. С. 216 – 219.
135. Соловйов А. Джаз та український мелос в історичній динаміці жанру обробки народної пісні. Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку: Міжнародна науково-практична конференція. Венеція, 2020. С. 63–67. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-16>
136. Соловйов А. Жанр обробки української народної пісні в українському джазі. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: Третя Міжнародна науково-практична конференція, 7-8 листопада 2019 р., Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. С. 157–159.
137. Соловйов А. Імпровізація в музичній практиці минулого та сьогодення. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: Друга Міжнародна науково-практична конференція, 1–2 листопада 2018 р. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018. С. 52–53.
138. Соловйов А. Інтерпретація музичного фольклору у джазових обробках української народної пісні Олександра Саратського. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020, № 33, Т. 2. С. 57–61. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215776>
139. Соловйов А. Мелос української народної пісні у стильовому контексті різних напрямів етноджазу та етно-рок-музики. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2020. Вип.1. С. 70–76.
140. Соловйов А. Розвиток імпровізації як теоретична проблема сучасної музичної практики. Молоді музикознавці: ХІХ Міжнародна науково-практична конференція у рамках міжнар. науково-творчого проекту

«Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», 9-11 січня 2019 р. Київ : КІМ імені Р.М. Глієра, 2019. С. 185–186.

141. Соловйов А. Синергія джазу та фольклору у жанрі обробки української народної пісні. Молоді музикознавці. XX Міжнародна науково-практична конференція, Київ: КІМ ім. Глієра, 2020. С.116–118.

142. Соловйов А. Становлення жанру джазової обробки народної пісні в музичній культурі України XX – початку XXI століть. Spheres of Culture. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (UMC'S). Lublin, 2019, Vol. VI с.349–356.

143. Соловйов А. Стилїстика джазу в авторських обробках народної пісні Вероніки Тормахової. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020, № 32, Т. 2. С. 22–26. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214521>

144. Соловйов А. Трактовка української народної пісні у джазових обробках Ігоря Закуса. Молоді музикознавці. XXI Міжнародна науково-практична конференція. Київ: КІМ ім. Р. Глієра, 2021. С. 92–94.

145. Станкевич М. Семіотика та семантика візуальної мови народного мистецтва. *Мистецтвознавство* : Зб. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 2. 9–20.

146. Степурко О. Блюз. Джаз. Рок. Искусство джазовой импровизации Москва : Камертон, 1994. 144 с.

147. Сыров В. Свинг в джазе. *Полный джаз*. 2003. № 34. <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>.

148. Сюта Б. Постмодернізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5: Пavana – «Ролікарп». С. 399 – 400.

149. Тормахова В. М. Особливості взаємодії рок–музики та фольклору (на прикладі творчості гурту «Брати Гадюкіни»). Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 56–63.
150. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. канд. мистецтв 17.00.02. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 17 с.
151. Тормахова В. М. Фольклорні музичні традиції у World music (на прикладі групи «DAT»). *Вісник НАКККиМ*. К., 2014. № 4, С. 102–107.
152. Тормахова В. Особливості інтерпретації в джазі. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 31. К.: Міленіум, 2017. С. 57–63.
153. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.
154. Традиційний спів: спільне та відмінне з іншими видами співу, регіональні особливості. Лекція Євгена Єфремова. Назва з екрану. <https://www.youtube.com/watch?v=QX1uGg6hNa8> (дата звернення: 22.12.2019).
155. Українські джазові стандарти [Ноти] = Ukrainian jazz standarts : збірник джазових п'єс : [для великого складу інструментального ансамблю] / упоряд., ред. І. М. Закус. Київ : Ліра-К, 2017. 98 с.
156. Українські народні пісні з Лемківщини. Упорядник Орест Гижа. Київ: Музична Україна, 1972. 404 с.
157. Федорова І. Ф. Роль експерименту у *world music* (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 42–43 : Музикознавчий універсум. Львів, 2018. С. 215–227.
158. Федорова І. Ф. Специфіка сприйняття цитати у *world music* (на прикладі творчості гуртів «Deer Forest» та «ДахаБраха»). Українське музикознавство. Вип. 44. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. С. 87– 97.

159. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2020. 235 с.
160. Фурдичко А. О. Пісенна народна культура як засіб збереження національної ідентичності. *Культура і мистецтво у сучасному світі*: наукові записки КНУКіМ, 2015. Вип. 16. С. 68–74.
161. Фурдичко А. О. Український фолк-рок кінця XX – початку XXI ст.: музичні етнопроекти Скрибіна й Тараса Чубая. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. № 35. С. 150–165.
162. Фурдичко А. О. Український мелос на зламі тисячоліть: динаміка фольклорної традиції : монографія. Чернівці : Родослав, 2018. 312 с.
163. Хай М. Епічна традиція України: від реалій до мітотворчості і кічу. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах*: матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2017 року) / упор. К. Черемський. Харків: видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 148–166.
164. Хай М. Музика Бойківщини. Київ: Родовід, 2002. 303 с.
165. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич, 2007. 538 с.
166. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.
167. Хрестоматія для чоловічого вокального ансамблю *а капела*: нотна збірка [упоряд. та заг. ред. В. М. Тормахова]. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 180 с.
168. Чернышов А. Джаз как вид музыки. *Обсерватория культуры* : сб. статей. Москва, 2006, № 3. С. 48-50.

169. Юдін О. Джазові виконавці України: історія XX століття.
<https://ofr.fm/dzhazovi-vikonavtsi-ukrayini-istoriya-hh-stolittya>
170. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1997. С. 281–297.
171. Юдкін І. Формування визначників української культури. *Культурологічні студії*. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. 192 с.
172. Яговенко Н. В., Дріневська В. С., Власова С. А. Застосування народного вокалу в творах Вероніки Тормахової. *Молодий вчений*. 2017. №11. С. 699–702.
173. Adorno Th.-W. Jazz. *Encyclopedia of the Arts*, ed. D.D. Runes and H.G. Schrickel. New York, 1946. P. 511–513.
174. Asirvatham S. *The history of jazz*. Philadelphia : Chelsea House, 2003. 120 p.
175. Asriel A. Jazz. *Analysen und Aspektre*. VEB Lied der Zeit Musikverlag Berlin, 1985. 350 p.
176. ConCord Vocal Group: офіційний сайт гурту. Web. <https://www.youtube.com/channel/UCGXaaKZ66w6UIbCEvqaXBYg> (дата звернення 01.07.2020).
177. Ekmelisch. *Riemann Musiklexikon*. 12-te Aufl. Sachteil. Mainz, 1967, P.239.
178. Fabryka-Protka O. Song folklore as an important element in the Lemkos cultural identity. *Na Pograniczach. O stosunkach społecznych i kulturowych*. Redakcja naukowa: Robert Lipelt. Sanok: Panstwowa Wyzsza Szkola Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku, 2018. S. 71–80.
179. Fedorova I. Ethnics adaptation techniques in world music. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2 (33). Chișinău : NOTOGRAF PRIM, 2018. P. 28–35
180. Gridley M. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey : Prentice Hall, 8th ed., 2002. 442 p.

181. Guilbault J. Interpreting world music: a challenge in theory and practice. *Popular Music*, 1997, Vol. 16, no. 1. P. 31–44.
182. Howard Rye. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Vol. 3 (2-nd ed., by Kernfeld Barry). New York: Grove's Dictionaries, 2002. pp. 281–282.
183. Jaffe A. *Jazz Harmony*. Brooklyn: Advance Music, 1996. 200 p.
184. Jazz map. <https://www.jazzmap.ru/genre/regtain.php> (дата звернення 01.07.2020).
185. Jocelyne Guilbault Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice Ed. H. Rye. *Popular Music*. Vol. 16, No. 1 (Jan., 1997), pp. 31–44.
186. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Retic of the Remake. *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Ed. Jennifer Forrest and Leonard R. Koos. Albany: State University at New York Press, 2002. Pp. 1 – 36.
187. Live Looping. *Clubber.by*. (2017). http://clubber.by/publ/music_style/live_looping/2-1-0-181 (дата звернення 12.07.2019).
188. Morton B. Plenty Plenty Rhythm. A New Introduction to Jazz. Oxford Univ. Pr, 2007. 176 p.
189. *Pioneers of Jazz: The Story of the Creole Band*, ed. Lawrence Gushee. Oxford: Oxford University Press, 2005. 400 p.
190. Russell G. The lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York : Da Capo Press, 1959. 368 p.
191. Sargent W. Jazz. Hot and Hybrid. New York : Da Capo Press, 3rd ed, 1975. 198 p.
192. Soloviov Andrii Mykhailovych. Folk song in the jazz rework of modern ukrainian composers in the aspect of canon and improvisation. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*, Vienna, 2020, № 5. С 47–50. <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-47-50>
193. Soloviov A. Formation of the Genre of Jazz Processing of Folk Song in the Musical Culture of Ukraine of the 20th – the Beginning of the 21th Centurie. *Spheres of Culture*, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (UMC'S) Lublin, 2019, Vol. VI P. 355–362.

194. Stearns M. The Story of Jazz. New York : Oxford University Press, Inc. third Print., 1963. 200 p.
195. Tokumaru Y. and Yamaguti O., eds. *The oral and the literate in music*. Tokyo: Academia Music Ltd., 1986. 484 pp.
196. Zemtsovsky I. An attempt at a synthetic paradigm. *Ethnomusicology*, 1997. № 41(2), pp. 185–205.
197. Zhurba V. V. Improvisation as The Main Feature of Transformation Processes in The Context of The Bebop Music Style. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 10–13.
198. Zhurba V. V. Improvisation in the context of the Bebop music style. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2019, № 5. P. 21–23.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А: ДЖЕРЕЛА

(аудиозаписи, відео, посилання на концерти)

- I. Антон Пивоваров «Лемківська сюїта».
 - a. Alfa Jazz Fest Lviv 2016: Lemkian Suite.
<https://www.youtube.com/watch?v=WyAnl7PC7Nw>
 - b. Студійний запис 2018 року:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLpbjX1UNpUDC0CukttSKlBbS1ujKjLMRm>
 - c. I частина, виконавиця Лаура Марті «Berdo, berdo», Anton Pyvovarov [Lemkian Suite]
<https://www.youtube.com/watch?v=XKrwnFZ0a2k&list=PLpbjX1UNpUDC0CukttSKlBbS1ujKjLMRm&index=1>
- II. Олександр Саратський концерт «Джазово налаштований клавір».
https://www.youtube.com/channel/UCyqQJciv_AxTOuaNZlvQlBw/videos
- III. Elena Lupalo «Ukrainian Roots in Jazz». <https://slukh.media/texts/kogan-on-ukrainian-jazz/>
- IV. Jazz Kolo. Джазове прочитання української класики
<https://www.youtube.com/watch?v=MgWS4AS0UK4>
- V. Jazz Kolo. Українські музичні барви (концерт):
<https://www.youtube.com/watch?v=WljDeQhJE38&t=44s>
- VI. Jazz Brass Kolo. Part 2: <https://www.youtube.com/watch?v=vA-LhvrX9KM>
- VII. Ігор Закус у концерті «Jazz Bass Kolo». Part 2:
<https://www.youtube.com/watch?v=tKln12jgULA&t=1097s>
- VIII. Проект «Поліфонія», прототип «Святий Юрій камні рубає»:
https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060798
- IX. Фонд етнографічних записів Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва (м. Харків), обробка «Циганка-ворожка», прототип: <https://folklore.kh.ua/site/track?id=497>
- X. Spivanky Live. Етно-джазовий проект «Співанки»:
<https://tydyvy.com/video/Dyk0Vy8>.
- XI. Veronika Tormahova: записи джазових обробок:
<https://music.adverman.com/11539/veronika-tormahova/>
 - a. Вероніка Томахова, обробка «Ой, що у батька на підході»
<https://www.youtube.com/watch?v=4CWS6M7PZIY>
 - b. c.

ДОДАТОК Б: АНАЛІТИЧНІ СХЕМИ

**Схема 1. Елементи джазової мови у координатах «Стабільне-мобільне»,
«Канон-імпрорвізація»:**

Тема у джазі: аналог наспів (у фольклорі)			
Стабільні елементи теми	Канонічні моделі	Імпрорвізація	Мобільні елементи
Мелодико-тематичний «екстракт»; Усна або записана мелодія (фолк збірка, Real Book)	<i>Від народної пісні:</i> Мелодійний контур, лад, метро-ритм (означаються фольклорним жанром); <i>У джазі:</i> Цифровка, Гармонія, (означаються джазовим стилем або жанром)		Усі, окрім форми
Квадрат - структурно-гармонічний план теми, що зберігається в подальшій імпрорвізації			
Стабільні елементи квадрату	Канонічні моделі	Імпрорвізація	Мобільні елементи
структурно-гармонічний план теми	Форма; Функціональність (гармонія, модальність)	Варіювання акордики; ритму	Мелос Лад Метр Ритм
Рифф – яскраво реалізований, короткий мотив			
Стабільні елементи риффу	Канонічні моделі	Імпрорвізація	Мобільні елементи
Яскравість інтоном Короткий мотив Ритмічна формула	Принцип повторності; (Повторний мотив); Формульність метро-ритму	Рух по звукорядній шкалі; Регістри; Ритм;	Психолого-емоційний стан імпрорвізатора: Спонтанність; Спонтанно знайдений мотив.
1. Паттерн – мелодико-ритмічний зворот (шаблон)			
Стабільні елементи	Канонічні моделі	імпрорвізація	Мобільні елементи
Мелодико-ритмічний зворот	Шаблон, кліше	-	-
Брейк – коротка сольна імпрорвізаційна вставка на межах квадратів			
Стабільні елементи брейку	Канонічні моделі	Імпрорвізація	Мобільні елементи
Форма; Фактура (соло); Віртуозність;	Мелос, брейк як похідна інтонація (варіант теми)	Ліки, Загальні форми руху	Ключові інтонації та ритми квадрату

**Схема 2. Перша збірка джазових обробок О. Саратського «Цвіте терен»,
структура сюїти:**

Назва	Фольклорний жанр прототипу	Жанр джазової обробки	Темп	Тональність
Розпрягайте, хлопці, коні	Лірична пісня з Наддніпрянщини (пізня пісенна формація)	Blues, елементи soul	Andante, rubato	g-moll
Коломийка	Коломийка	Fusion, елементи Rhythm & blues	Vivace	c-moll
По садочку ходжу	Лемківська лірична журлива пісня	Блюзова балада	Andante	a-moll
Од Києва до Лубен	Жартівлива гумористична пісня	Funk	Allegretto	F-dur
Ой, у вишневому саду	Лірична пісня пізнього походження	Blues, елементи soul	Andante	d-moll
Чорнії брови, карії очі	Пісня-романс	Блюзова балада	Andantino	a-moll
Цвіте терен	Пісня-романс	Fusion	Moderato	e-moll

**Схема 3. Друга збірка джазових обробок О. Саратського «Цвіте терен»,
структура сюїти:**

Назва	Фольклорний жанр прототипу	Жанр джазової обробки	Темп	Тональність
Несе Галя воду	Лірична жартівлива (пізня пісенна формація)	Bebop, swing	Andante, rubato/Vivo assai	a-moll - c-moll
Ой у гаю при Дунаю	Побутова лірична пісня	Fusion, елементи Rhythm & blues	Andante	d-moll
Чом ти не прийшов	Лірична пісня (пізня пісенна формація)	swing змінюється на bebop, у великій кількості наявна орнаментика.	Andante, rubato	g-moll
Сидить млада	Журлива лірична пісня	Fusion. Цитується jazz standard «Take five»	Allegro	d-moll
Ой, у полі три криниченьки	Лірична пісня пізнього походження	Блюзова балада	Andante, rubato	e-moll
Ой, ходила дівчина бережком	Гумористична пісня	Fusion	Allegretto	D -dur

Схема 4. Композиційна схема будови твору А. Пивоварова «Лемківська сюїта» - джазові обробки українських народних пісень

Назва	Фольклорний жанр прототипу	Стильові параметри та напрями джазової обробки	Естетичні константи фольклорного прототипу	Канонічні моделі прототипу у панорамі імпровізаційного прочитання
Berdo, Berdovychko (Бердо, Бердовичко)	Гаївка	Вор-jazz, модальний джаз	Магічна архаїка, оспівування образів молодості, весняного розквіту	метроритмічний, етнофонічний та ладовий
Interlude I (Інтерлюдія I) Ne Liy Doidzhyk (Не лій дойджик)	Лірична пісня Родинно-побутова пісня про сироту	Джазова балада для соло тенор-саксофону та фортепіано (в інструментальній інтерлюдії), потім – для голосу	Почуття самотності, загострена драма, сповідь. Намагання умовити сили природи змінити трагічну долю.	максимальне співпадіння структурно-функціональних особливостей лемківської пісні та жанру джазової балади
Gorila Lypka (Горіла Липка)	Веснянка Любовна пісня-гра	Вор-jazz	Джазова стилістика імпровізаційних побудов походить від ладового та метро-ритмічного канонів жанру прототипу	структурно-функціональні особливості лемківської жартівливої пісні органічно поєднані із вор-jazz
Do Lvova Dorozhechka (До Львова дорожечка)	Весільна пісня	Ф'южн		
Mam Ya Kosu, Kosichku (Мама, я косу, косічку)		Вор-jazz		
Svit Misyachku (Світ місячку) К (кулъм. сюїти)	Весільна пісня Трагічного змісту	Джазова балада	Почуття самотності, загострена драма, сповідь. Фатальність, неможливість змінити трагічну долю.	Етнофонія, що розкриває другий прихований жанр - голосіння
Hodyt Divcha Po Sadochku (Ходить дівча по садочку)	Любовно-лірична пісня про нерозділене кохання	Модальний джаз	Лірико-драматична пісня, остинатні форми як «тема долі», приреченості	Параметр мелосу (Окремі поспівки – виразні мотиви)
Interlude II (Інтерлюдія II)	Саксофон у супроводі фортепіано: імітація прийомів	Елементи кул-джаза у дусі Лестера Янга	Народний звукоідеал інструментальної музики лемків	

	награвань та народних інструментальних тембрів			
Chiya Zh To Rolychka (Чія ж то роличка) Epilogue(Епілог – на матеріалі Чія ж то роличка)	родинно-побутова пісня веселого жартівливого змісту	ф'южн, фанк	віртуозність, легкість	Рпісенно-танцювальна жанрова основа

Схема 5. Композиційна схема будови обробки І. Закуса

Лірична коломийка

Розділ форми	Інтонаційний зміст	Інструменти	Особливості розділу
Вступний розділ: 1) <i>мотив а</i> 2) <i>Мотив В</i>	Імпровізаційне награвання, Використання елементів мотиву «Зажурилася»; експонування звуко рядної будови та метроритмічної формули	безладова семіструнна бас-гітара. rubato	вільна побудова
3) мотив С	Ритмічний малюнок коломийки	Ударні Фортепіано бас-гітара	Ствердження теми риффа
Експозиція теми у вокальній партії	Основна тема (вісім рядків пісні (перші два куплети) «Зажурилася молода»)	Інструментальний супровід (Ударні, Синтезатор (рояль), бас-гітара) на тлі попереднього ритмічного малюнка	16 тактів
Варіантна послівка	Рифф	Труба (соло) Супровід: Синтезатор (рояль) Бас-гітара, ударні	10 тт.
Викладення теми у вокальній партії	Основна тема (вісім рядків пісні (третій та четвертий куплети) « Косарі косять, косарі косять»)	Інструментальний супровід на тлі попереднього ритмічного малюнка (Ударні, Фортепіано, бас-гітара)	16 тактів
Імпровізація на основну Тему: 1 квадрат	Соло рояля	синтезатор(рояль) Ударна установка +бас-гітара +бас	16 тт.

Імпровізація на основну тему: 2 квадрат	Соло труби	синтезатор(рояль) Ударна установка +бас-гітара +бас	16 тактів
Викладення теми у вокальній партії	Основна тема (вісім рядків пісні (п'ятий та шостий куплети) «Жовнір молодий»»)	Інструментальний супровід (Ударні, Фортепіано, бас-гітара) на тлі попереднього ритмічного малюнка	16 тактів
Кода-реприза	S-T (септакорди)	туті	3 тт.

Схема 6. Структурно-тематичні особливості обробок українських пісень, задіяних у рамках творчого проекту Ігоря Закуса ««Співаночки»: Spivanky Live»

Розділ	Жанрова основа	тембри	Музичні особливості
1. Intro (інструментальний вступ)	Інструментальна Імпровізація, Вільна побудова	безладовий та акустичний бас	Акустичний простір звуку гітари: багатотембровий, насичений обертонами, електронний звук
2. Увертюра		Безладовий бас, акустичний бас та симфонічний оркестр	Лейтмотиви (лірична пісня, Коломийка). Діалог стилів (симфонічна барва, джаз, естрадна масова, електронна музика)
3. Матінко моя	Весільна	Народний вокал, реп, симфонічний оркестр	Експозиція (вокал+витриманий звук бас-гітари, імітація звуку торбану)
			Вокальна тема: розвиток – симфонічне аранжування із додаванням реп-стилістики.
			Вокальна джазова імпровізація з народним звуковеденням
			Перша імпровізація – синтезатор (рояль)
			Друга імпровізація – соло бас-гітари та ударних у супроводі оркестру Реприза вокальна Реприза інструментальна: лірична лейтема симфонічному оркестрі

4. Чотири жури	Коломийка «Ой, Василю, Василю» (потрактowana як джазовий квадрат)	Народний вокал, оркестра, імпровізації солістів	Експозиція 1 куплету, 1 імпровізація (гітара, контрапункти струнні, дерев'яні духові), другий куплет, 2 імпровізація (рояль+оркестр), третій куплет, Кодя інструментальне проведення теми квадрату гармонійної схеми (туті оркестру)
5. Я молоденька	Весільна «Ой, куди ж ти, молодецька»	Вокал у супроводі оркестру	Гармонізація ліричної весільної пісні симфонічним оркестром
6. Голубочки	Лірична пісня шлюбного обряду «Ой, куди ж ви, голубочки, полетите?» (пізньої пісенної формації)	Вокал у супроводі оркестру	Гармонізація ліричної весільної пісні симфонічним оркестром, дві імпровізації з солюванням гітари (дублювання окремих оркестрових груп) та соло роялю.
7. Ой, доле моя, доле	Весільне голосіння нареченої «Ой доле моя, доле, де ж ти поділася?»	Народний вокал (голосіння) у супроводі оркестру, реп у супроводі ударних та оркестру. Бітбокс та звуконаслідування. Глоссолалії.	Експозиція 1 куплету, репова побудова декламація англійською із залученням лабіальних ефектів репера, 1 імпровізація (гітара, фортепіано ударні), другий куплет – народний вокал, реп, контрапункт української пісні та репу, 2 імпровізація (акустичний бас, ударні+оркестр). Драматизація у репризі (вокальна побудова)
8. Колисанка	Коліскова «Колисаночка яворова»	Вокал у супроводі оркестру	Гармонізація ліричної колискової пісні симфонічним оркестром. Дві імпровізації (рояль, гітара)
9. Галочки	Весільна «Літять галочки у три рядочки»	Вокал у супроводі оркестру. Поліметрія та полістилістика. Накладання звучання гармонізації народної пісні на джазові імпровізаційні	Гармонізація драматичної весільної пісні симфонічним оркестром, дві імпровізації з солюванням гітари (дублювання окремих оркестрових груп) та

		побудови. Поліметрія, поліритмія. Поліфонічні побудови. Використовується спів оркестрантів.	соло роялю.
10. Coda	Інструментальна імпровізація	Об'єднання партії бас-гітари та оркестру	Повторність риффу.

Схема 7. Композиційна схема будови обробки І. Закуса «Гопак!Go!Puck!»

Вступ, розділ а	Intro	Бас, ударні, синтезатор (рояль), труба <i>in B</i>	16 тт. вільна побудова трискладова стопа анапесту – стабільний елемент ритму
Вступ, розділ в	Імпровізація	труба <i>in B</i> Синтезатор (орган) Ударні + активна фігурація у бас-гітари	12 тт.
Експозиція теми	Основна тема гопака ($a^8 + v^8 + a^8$)	труба <i>in B</i> на тлі попереднього ритмічного малюнка	24 тт.
	Риф	Ударна установка + бас-гітара + синтезатор (Hammond)	3+1 тт.
Середня частина	Імпровізація на основну тему	Ударні	24 тт.
	Імпровізація на основну тему	Бас гітара	16 тт.
	Перекличка	Синтезатор (орган Hammond) і бас-гітара	2тт. + 2тт. + 1ТТ. + 1ТТ.
	Імпровізація на основну тему	Труба	16 тт.
	Зв'язка-перехід	Акустичний бас	2 тт.
Реприза	Імпровізація на основну тему	Синтезатор (рояль – нова тема, оновлення гармонії)	24 тт.
Кода	T - S (септакорди)	Труба	16 тт. + 3 тт.

ДОДАТОК В: НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. О. Саратський, обробка «Розпрягайте, хлопці, коні».

Example 1 shows two measures of music. Measure 2 is marked with a '2' in a box above the staff. The music is in 2/4 time, key of B-flat major. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line consists of a half note G3. Measure 4 continues the melody with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass line consists of a half note D4. A '4' is written below the staff.

Приклад 2. О. Саратський, обробка «Розпрягайте, хлопці, коні».

Example 2 shows two systems of music. The first system contains measures 1-4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line consists of a half note G3. The second system contains measures 5-8. The melody continues with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass line consists of a half note D4. A 'tr' (trill) is marked above the eighth note E5 in measure 7. A '4' is written below the staff.

Приклад 3. О. Саратський, обробка

«Коломийка»

Vivace

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is divided into four systems of staves. The first system is marked **Vivace** and *p* (piano). The second system includes the marking *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The third system is marked *sub. p* (subito piano) and *f* (forte). The fourth system is marked *p* (piano) and *f* (forte). A first ending bracket labeled '1' spans the first three measures of the third system. The score consists of a continuous bass line in the left hand and melodic lines in the right hand, with some chords and rests.

p

cresc. *f*

1 *sub. p* *f*

p *f*

Приклад 4. О. Саратський, обробка

«Коломийка»:

The musical score is presented in three systems, each with a piano (p) part on the left and a guitar (g) part on the right. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a measure number '3' in a box. The piano part features a steady eighth-note bass line, while the guitar part plays a melodic line with eighth-note patterns. The second system includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking for the guitar part. The third system includes a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking for the guitar part, which features a more complex melodic line with sixteenth-note runs. The page number '8' is centered below the third system.

3

mp

poco cresc.

8

Приклад 5. О. Саратський, обробка «По садочку

ходжу»:

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *Piu mosso* and *mp*. The second system begins with a box containing the number 3, followed by the marking *Tempo I* and *mf*. The third system continues the piece. The fourth system is marked *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 6. О. Саратський, обробка «Од Києва до Лубен»:

1

f *p*

mp

mp

cresc. *mf*

Приклад 7. О. Саратський, обробка «Од Києва до Лубен»:

The musical score is written for piano and organ. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at the beginning of the first system, *mf* (mezzo-forte) in the third system, and *f* (forte) in the fifth system. There are two section markers: a box with the number '4' above the first system and a box with the number '5' above the fifth system. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the organ part provides a steady accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Приклад 8. О. Саратський, обробка «Ой, у вишневому саду»:

The musical score is written for piano and features three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are present above the first system. The second system continues the piano accompaniment with markings 'cresc.' and 'mf'. The third system concludes the piece with a 'dim.' marking and a final chord marked 'p'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piece ends with a final chord marked 'p' and a fermata.

rit. a tempo

cresc. mf

dim. p

8

Приклад 9. О. Саратський, обробка «Чорнії брови, карії очі»:

Example 9 is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *p* (piano). The melody in the treble staff is marked with a box containing the number 1. The bass staff provides harmonic support with chords. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) appearing in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Приклад 10. О. Саратський, обробка «Чорнії брови, карії очі»:

Example 10 is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *p* (piano). The melody in the treble staff is marked with a box containing the number 3. The bass staff provides harmonic support with chords. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) appearing in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Приклад 11. О. Саратський, обробка «Цвіте терен»:

Moderato

mf

3

3

3

1

dim.

p

pp

p

mp

p

Приклад 12. О. Саратський, обробка «Несе Галя воду»:

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Nese Galya vodu' by O. Saratskyi. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system includes a measure with a boxed '5' and a triplet of eighth notes, followed by the tempo marking '(Swing)' and the dynamic marking 'mp'. The third system features a triplet of eighth notes in the treble staff. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Приклад 13. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Бердо, бердовичко»:

Помірно

Бер-до, бер-до, бер-до-вич-ко, як нас ма-ло,
не-ве-лич-ко, гей, гей, ма-ло
нас, под же, дів-ча, ме-дже нас!

Бердо, бердо, бердовичко,
Як нас мало, невеличко,
Гей, гей, мало нас,
Под же, дівча, медже нас!

Бердо, бердо, бердовичко,
Як нас дуже, як величко,
Гей, гей, дуже нас,
Розийдмесь вшитки враз!⁴⁸

Приклад 14. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Не лій дойджик»:

Швиденько

Не лій, дойджик, не лій, бо ти не ка-за-ли,
не лій, дой-джик, не лій, бо ти не ка-за-ли,
бо ма-ли па-стуш-ки до по-ля ви-гна-ли,
гей, до по-ля ви-гна-ли.

⁴⁸

р.)

ноти з сайту nashe.com.ua, посилання <https://nashe.com.ua/song/12093/notes> (дата доступу 12.11.2021

1 куплет: Не лій, доджик, не лій,
 Бо ти не казали,
 Бо мали пастушки
 До поля вигнали,
 Гей, до поля вигнали.

2 куплет: Не лій, доджик, не лій,
 Бо ти не казали,
 Бо мене, сироту,
 На поле вигнали,
 Гей, на поле вигнали.

(3 та 4 куплети в обробці вилучено)

5 куплет: Не лій, доджик, не лій,
 Бо тя ту не треба,
 Обийд поза гори,
 Вернийся до неба,
 Гей, вернийся до неба.

Приклад 15. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Горіла липка».

Рухливо



Го _ рі _ па лип _ ка, го _ рі _ па, дів _ чи _ на

під ньом сиді _ па, іс _ кор _ ки на ню

па _ да _ ли, хлоп _ ці за не _ ю пла _ ка _ ли.

Горіла липка, горіла,
 Дівчина під ньом сиділа,

Іскорки на ню падали,
 Хлопці за нею плакали.

В решеті воду носили,
 Зелену липку гасили,

Кілько в решеті той води,
 Тільки парібской уроди.

В решеті воду носили,
 Зелену липку гасили,

Кілько в решеті тих дірок,
 Тільки г' Висові крас дівок.

Приклад 16. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Мам я косу, косічку».

Гей, мам я ко- су, а- ле ньом не
ко- шу, го- ри се- лом, до- лов се- лом
на пле- чах ей но- шу, но- шу.

Приклад 17. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Світ місячку»:

Помірно
Світ, мі_ сяч_ ку, зо_ ре, так_ же,
пі_ ду до дів_ чи_ ни, што мі ска_ же.
Світ, мі_ сяч_ ку, зо_ ре, так_ же,
пі_ ду до дів_ чи_ ни, што мі ска_ же.

Світ, місячку, зоре, также,
Піду до дівчини, што мі скаже.

Што мі скаже, што мі визнат,
Бив я там два рази, она не знат.
(текст в обробці скорочений до двох строф).

Приклад 18. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Ходить дівча»:

Не швидко



Хо_дит дів_ча по са_доч_ ку, по зе_ле_ нім

бар_ві_ ноч_ ку, хо_дит, хо_ дит та й ду_ма_ є,

не_ ма то_ го, що ко_ ха_ є,

Приклад 19. А. Пивоваров, першоджерело обробки «Чія ж то роличка»:

Швиденько



Чи_ я ж то ро_ лич_ ка не_ о_ ра_ на,

чи_ я ж то ро_ лич_ ка не_ о_ ра_ на!

Та чи_ я ж би би_ ла,— мо_ го па_ на,

та чи_ я ж би би_ ла,— мо_ го па_ на.

Чия ж то роличка неорана?

Та чия ж би била,— мого пана.

Орана, орана, але мало,

Бо ся мі колечко поламало.

Як ся ти зламало, дай го справиц,

Научся, мій сину, господарю.

Приклад 20. Ігор Закус, першоджерело обробки «Лірична коломийка»:

$\text{♩} = 55$

За-жу-ри-ла-ся й за-ту-жи-ла-ся

Та бід-нень-ка-я вдо-ва,

Що не ско-ше-на й не згро-мад-же-на

Зе-ле-нень-ка ді- бро-ва.

Зажурилася й затужилася
Та бідненькая вдова,
Що не скошена й не згромаджена
Зелененька діброва.

Та найміть собі сімсот молодців,
Сім соток і чотири,
Щоб скошили та згромадили
Всі гори та долини.

Косарі косять, косарі косять,
А буйний повіває.
Шовкова трава, чом зелена,
На косу налягає.

Шовкова трава, чом зелена,
На косу налягає.
А бідна вдова, а бідна вдова
До корчми поспішає.

Косарі косять, косарі косять,
А сонце на обрій кує.
Біжить удова, біжить удова,
Несе хліб та горілку.

— Не гнівайтесь, любі косарі,
Шо я ся припізнала.
Ой глота була та коло склепу,
Ледве ся допросила.

Приклад 21. Ігор Закус, обробка «Гопак!», партія труби in B, лікі :

Музична партія труби in B для обробки «Гопак!». Партія складається з шістьох рядків нот. Вона починається з двох тактів відпочинку. Нотна партія містить різні ритмічні фігури, включаючи восьмі, шості та чотирнадцяті. У третьому рядку є позначка «A1» над нотами. У четвертому рядку є позначка «B» над нотами. У п'ятому рядку є позначка «C» над нотами. У шостому рядку є позначка «D» над нотами. Партія закінчується двома тактами відпочинку.

Приклад 22. Ігор Закус, обробка «Гопак!», партія фортепіано (синтезатор):

Музична партія фортепіано (синтезатор) для обробки «Гопак!». Партія складається з трьох рядків нот. Вона починається з двох тактів відпочинку. Нотна партія містить різні ритмічні фігури, включаючи восьмі, шості та чотирнадцяті. У першому рядку є позначка «E47(%) E47 Bb7/D D7» над нотами. У другому рядку є позначка «C47» над нотами. У третьому рядку є позначка «B° C47 F7 Bb7 Ab7 Gb7 F7 Bb7» над нотами. Партія закінчується двома тактами відпочинку.

Приклад 23. Ігор Закус, обробка «Гопак!», партія акустичного басу:

Intro



A



A1



D7



B

D7

D7(9)

Приклад 24. Вероніка Тормахова, обробка «Птичка»:

3.5

T 1

8

mf мі - сяць го -

T 2

8

mf мі - сяць го -

T 3

8

mf мі - сяць го -

T 4

8

мно - ю да як мі - сяць го - ро - ю, як мі - сяць, як мі - сяць, як мі - сяць го -

B

B

Приклад 25. Вероніка Тормахова, обробка «Птичка»:

59

T 1 зак з дів - - но - ю.

T 2 а ко-зак з дів чи но-ю з дів - чи но - ю. *mf*

T 3 а ко-зак з дів чи но-ю з дів - чи но - ю. *mf*

T 4 а ко-зак з дів чи но-ю з дів - чи но - ю. *mf*

B *mf*

B *p* *mf*

Приклад 26. Вероніка Тормахова, обробка «Щедрик»:

$\text{♩} = 153$

Tenor 1 *mf* дін дон дін дон дін

Tenor 2

Tenor 3

Tenor 4

Baritone *mf* шед - рик шед -

Bass безладовий бас *mf*

Приклад 27. Вероніка Тормахова, обробка «Щедрик»

41

T 1 o o christ - mas is here

T 2 Hark! how the bells sweet sil-ver bells all seem to say throw cares a-way christ - mas is here

T 3 mer - - - ry christ - - - mas brin - - -

T 4 mer - - - ry christ - - - mas brin - - -

B say christ - mas brin - ging

B

46

T 1 brin - ging good cheer to young and old meek and the bold ding dong

T 2 brin - ging good cheer to young and old meek and the bold.

T 3 ging good cheer Ca-rol of the bells

T 4 ging good cheer ding dong

B good cheer to young and old ding christ - mas is here

B

Приклад 28. Вероніка Тормахова, обробка «Щедрик»:

65

T 1

T 2

T 3

T 4

B

B

71

T 1

T 2

T 3

T 4

B

B

solo

f

Приклад 29. Вероніка Тормахова, обробка «Ой, у батька тай на одході»:

$\text{♩} = 64$
 Одна

Ой у ба - тька та й на о - тхо - ді.

Разом

Ой у ба - тька та й на о - тхо - ді.

По - са - ди - ла о - ріх на го - ро(ді).

Додаток С

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Соловійов А. Мелос української народної пісні у стильовому контексті різних напрямів етноджазу та етно-рок-музики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. Вип. 1. С. 70-76. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2020-01-12-Soloviov.pdf>

2. Соловійов А. Стилістика джазу в авторських обробках народної пісні Вероніки Тормахової. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020, № 32, Т. 2. С. 22–26. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214521>

3. Соловійов А. Інтерпретація музичного фольклору у джазових обробках української народної пісні Олександра Саратського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. № 33, Т. 2. С. 57–61. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215776>

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Soloviov A. Formation of the Genre of Jazz Processing of Folk Song in the Musical Culture of Ukraine of the 20th – the Beginning of the 21st Centurie. *Spheres of Culture*. 2019. Vol. VI. P. 355–362. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V

5. Soloviov A. M. Folk song in the jazz rework of modern ukrainian composers in the aspect of canon and improvisation. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 5. С 47–50. URL: <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-47-50>

Тези доповідей на наукових конференціях:

6. Соловійов А. Імпровізація в музичній практиці минулого та сьогодення. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-*

мистецьких рефлексіях: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.). Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018 (сс. 52–53).

7. Соловйов А. Розвиток імпровізації як теоретична проблема сучасної музичної практики. *Молоді музикознавці*: матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції у рамках міжнар. науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (м. Київ, 9-11 січня 2019 р.). Київ: КІМ імені Р.М. Глієра, 2019 (сс. 185–186).

8. Соловйов А. Жанр обробки української народної пісні в українському джазі. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 7-8 листопада 2019 р.). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019 (сс. 157–159).

9. Соловйов А. Синергія джазу та фольклору у жанрі обробки української народної пісні. *Молоді музикознавці*: матеріали XX Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КМAM ім. Глієра, 2020 (сс. 116–118).

10. Соловйов А. Джаз та український мелос в історичній динаміці жанру обробки народної пісні. *Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Венеція, 2020 (сс. 63–67). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-16>

11. Соловйов А. Трактовка української народної пісні у джазових обробках Ігоря Закуса. *Молоді музикознавці*. Матеріали XXI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КМAM ім. Р. Глієра, 2021 (сс. 92–94). URL: https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2021/01/tezi_MM2021.pdf

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорено на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і презентовано на 9 наукових конференціях *всеукраїнського та міжнародного рівня*:

- **2018 рік:** II міжнародна науково-практична конференція *«Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018);
- II Всеукраїнська науково-практична конференція *«Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів»* (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 6-7 грудня 2018 р.).
- **2019 рік:** III міжнародна науково-практична конференція *«Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019);
- XIX міжнар. науково-практична конференція *«Молоді музикознавці»* (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2019);
- II міжнар. науково-практична конференція *«Музичний світ у наукових дослідженнях молодих»* (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019);
- II міжнародна науково-практична конференція *«Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід»* (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 16-17 травня 2019 р.)
- **2020 рік:** міжнар. науково-теоретична конференція *«Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку»* (Італія, м. Венеція, 2020);
- XX міжнар. науково-практична конференція *«Молоді музикознавці»* (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2020);
- **2021 рік:** XXI міжнародна науково-практична конференція *«Молоді музикознавці»* (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2021).