

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра історії

Кваліфікаційна робота

на тему: «Джазова форма музикування та її розвиток в УРСР (1960-1970-і рр.)»

Виконала студентка 4 курсу, групи ГІС20/Б

Галузі знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальності 032 Історія та археологія

Освітньої програми «Історія»

Освітній ступінь Бакалавр

Шотурма О. В.

Керівник к.і.н., доц. Ковальчук Н.Л.

Науковий консультант д-р Чекан Ю.І

Рецензент _____

(прізвище та ініціали)

Львів – 2024 року

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ АМЕРИКИ, ЄВРОПИ ТА СРСР	10
1.1 Виникнення та становлення джазового мистецтва	10
1.1.1 Джерела та процес виникнення джазової мелодики	11
1.1.2 Становлення джазу та його основні особливості	17
1.1.3 Головні стилі джазової музики.....	20
1.2 Поява та становлення джазу у країнах Європи.....	22
1.2.1 Процес розвитку джазу у Європі до Другої Світової війни	22
1.2.2 Формування європейської джазової традиції	24
1.3 Поява та становлення джазу в Радянському Союзі.....	26
РОЗДІЛ II. РОЗВИТОК ДЖАЗОВОЇ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ В УРСР (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВОВА, КИЄВА ТА ДНІПРА) У 1960-1970-І РР.	30
2.1 Розвиток джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі упродовж 1960-х рр.	32
2.1.1 Становлення джазових колективів у 1960-і рр.	32
2.1.2 Простір популяризації джазових колективів та музики	42
2.1.3 Утворення джаз-клубів та запровадження джазових фестивалів	46
2.2. Розвиток джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі упродовж 1970-х рр.	48
2.2.1 Згортання розвитку джазового музикування в УРСР 1970-х рр.....	50
2.2.2 Формування ВІА та українського ф'южну	55
РОЗДІЛ III. АНАЛІЗ ДЖАЗОВОЇ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ В УРСР У 1960-1970-Х РР.	60
3.1 Виконавський склад та репертуар джазових колективів в УРСР у 1960-і рр.	61
3.2 Виконавський склад та репертуар джазових колективів в УРСР у 1970-і рр.	68
3.3 Порівняльний аналіз тенденцій розвитку джазового мистецтва в УРСР у 1960-і та 1970-і рр.	76
3.4 Порівняльний аналіз жанрових та стилістичних ознак виконавського складу і репертуару у 1960-1970-і рр.....	78

3.5 Аналіз тенденцій розвитку української джазової музики у контексті синтезу європейської та радянських особливостей.....	81
ВИСНОВКИ	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	87
ДОДАТКИ.....	97

ВСТУП

Актуальність дослідження впливає з потреби розширення знань про соціальну і культурну історію радянської доби. Творці неакадемічної музики, зокрема джазові колективи і виконавці, одними з перших намагались долати фізичні та ідеологічні кордони періоду Холодної війни. Джазова перспектива в рамках розвитку музичного мистецтва УРСР у період 1960-1970-х рр. мало досліджена. Це дослідження націлене на розгляд тенденцій розвитку джазової музики на прикладі джазових колективів Львова, Києва та Дніпра, які, у визначений нами період, були чи не найбільш продуктивними не лише в межах становлення джазу, але й осягненні європейських музичних тенденцій. Більше того, вказана вибірка міст показує нам загальну картину побутування джазових елементів в УРСР у 1960-х та 1970-х рр. Через призму нашого дослідження ми спробуємо показати, що нові західні тенденції розвивались не тільки на території, яка є наближеною до кордонів сьогоденних країн Європи, але й у східній частині України, наприклад у Дніпрі, яке стало одним із найважливіших фестивальних міст в УРСР кінця 60-х – початку 70-х рр. Ще більшої актуальності дослідження набуває в умовах війни, яку Росія веде супроти України та її європейського майбутнього. Українська музика є багатогранною, і у поданий період важливо показати як, незважаючи на політичні та ідеологічні обмеження, її розвиток залишався частиною глобального культурного процесу.

Метою нашого дослідження є порівняльний аналіз тенденцій розвитку джазової форми музикування в УРСР у 1960-1970-і рр. на прикладі конкретних джазових та джазово орієнтованих колективів у Львові, Києві та Дніпрі.

Щоби досягти поставленої мети, ми поставили перед собою декілька завдань:

1. Охарактеризувати виникнення джазу в Америці, а пізніше його становлення у Європі та СРСР, та його особливості;

2. Розглянути тенденції розвитку джазового мистецтва у містах Львів, Київ та Дніпро на прикладі становлення досліджуваних джазових та джазово орієнтованих колективів у 1960-1970-і рр.;

3.Провести аналіз виконавського складу джазових і джазово орієнтованих колективів та прикладів із їхнього репертуару у 1960-1970-і рр.;

4.Провести порівняльний аналіз тенденцій розвитку джазових і джазово орієнтованих колективів у 1960-і та 1970-і рр., а також їх жанрових й стилістичних ознак у контексті осягнення актуальних західних течій.

Об'єктом нашого дослідження постає джаз як революційний жанр у музичному мистецтві та його локальні різновиди.

Предметом нашого дослідження є джазова форма музикування та її розвиток у 1960-1970-і на прикладі колективів Львова, Києва та Дніпра.

Хронологічні межі дослідження – 1960-1970-і рр.

Географічні межі дослідження – США; Західна Європа; СРСР; УРСР (Львів, Київ, Дніпро).

Теоретичні методи та підходи: історико-генетичний метод використовується при описі становлення джазового мистецтва у США, Європі, СРСР та конкретних міст УРСР і виділенні основних особливостей даного жанру; компілятивний – при опрацюванні джерел та літератури ми використовували компілятивний метод, щоб охарактеризувати становище і розвиток джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі у 1960-1970-і рр.; індуктивний та порівняльний методи – для аналізу виконавського складу і репертуару джазових та джазово орієнтованих колективів, порівняння їхнього розвитку і становлення у 1960-і та 1970-і рр., пізніше ж з допомогою індуктивного методу висуваємо тези щодо характеру;

Метод case study є важливий для нашого дослідження, адже ми розглядаємо лише певні міста, а саме Львів, Київ та Дніпро, та конкретні джазові і джазово орієнтовані колективи, які, на нашу думку, стали одними із найбільш визначних у розвитку джазового мистецтва в УРСР; жанровий й стильовий аналіз.

При жанровому аналізі ми виділяємо виконавський склад того чи іншого колективу, аналізуємо інструменти, які там використовуються, їхню кількість і функції, які вони виконують. Натомість при стильовому аналізі ми опрацюємо

репертуар того чи іншого колективу та виділямо там наявність свінгової ритміки, джазово(блюзово)-забарвленої гармонії, а особливо звертаємо нашу увагу на бріджі та інструменти, які виконують сольні партії.

Основні поняття: блюз, джаз, діксіленд, свінг, бібоп, кул-джаз, фрі-джаз, мейнстрим, ф'южн, авангард, постбоп, блюзова гармонія, європейські джазові школи, джазінг, фольклоризація, полістилістичність, джаз-комбо, біг-бенди, джазові ансамблі, естрада, ВІА.

Основною літературою нашого дослідження постають робота М. Стернса¹ про історію джазу, книга Д. Вілоубая² і статті Я. Журби³ та О. Качмарської⁴ у контексті висвітлення та загальному розумінні блюзових, а пізніше джазових особливостей; стаття І. Коляди й Ю. Конончука⁵ допомогла нам розглянути періодизацію розвитку джазового мистецтва, роботи А. Попової⁶ та О. Тракало⁷ допомогли з означенням становлення джазових шкіл у контексті Європи, а статті І. Тринєєвої⁸ та К. Політковської⁹ – у контексті СРСР.

Для розгляду тенденції розвитку джазового мистецтва в УРСР у 1960-1970-і рр. вагомими працями стали книга Юхима Маркова «Джаз под каштанами»¹⁰, «Українська енциклопедія джазу» Володимира Симоненка¹¹. Також неможливо перебільшити важливість збірки свідчень Михайла Маслія

¹ Marshall W. Stearns "The story of jazz" / Marshall Winslow Stearns, Oxford University Press, 1970, 367 p.

² Willoughby D. The World of Music / David Willoughby, McGraw-Hill Companies, 1996, 381 p.

³ Журба Я. Характерні особливості мелодики блюзу / Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, Вип. 37. 2017, с. 205-213

⁴ Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства- Вип.12, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toaqk> (09.05.2024)

⁵ Коляда І.А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів / «Молодий вчений». №12.1 (40) грудень, 2016, с. 259-263

⁶ Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

⁷ Тракало О.М. Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до другої світової війни) / Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2012, №2, с. 3-9

⁸ Тринєєва І. История отечественного джаза (1950-1970-е гг.) // Культура и наука Дальнего Востока. Художественная сфера, №2(25), 2018, с.128-136

⁹ Політковська К. «Тea-джаз в художественной культуре СССР 1920–1930-х гг.» // Вестник СПбГИК №2 (35), июнь 2018, с.65-70

¹⁰ Марков Е. Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. Харьков: Фолио, 2023, 382с.

¹¹ Симоненко В. Українська енциклопедія / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. 232с.

«Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.)»¹² у трьох книгах, де були вміщені важливі для нас інтерв'ю. Для аналізу джерел ми використовуємо дані, запозичені із Української музичної енциклопедії¹³. Окрім того, велику кількість вагомих статей та електронних ресурсів було задіяно для окреслення розвитку джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі.

Джерельним матеріалом для порівняльного аналізу, в першу чергу, постають музичні твори у формі окремих записів чи альбомів, наприклад, твори за 1960-і¹⁴ та 1970-і рр.¹⁵. джазового ансамблю «Медікус», чи альбом 1975 року ВІА «Ватра»¹⁶, 1977 року «Водограй»¹⁷. Вагомим джерелом у нашому дослідженні постає запис секстету Олександра Шаповала 1976 р.¹⁸, а саме його відома «Кобзарева дума», запис якої був спочатку загублений, проте знайдений та реконструйований у 2020 році.

Не менш важливими джерелами у даній роботі є інтерв'ю та спогади представників цього періоду. Наприклад, важливими для окреслення побутування джазового мистецтва у Дніпрі стануть інтерв'ю із Юрієм Біленком¹⁹ чи Володимиром Задонцевим²⁰ у рамках програми 51 Дніпропетровського телеканалу «Истории с Бородой». Останнім вагомим джерелом, яке ми не можемо не згадати, є вже згадана книга Юхима Маркова «Джаз под каштанами»²¹, опублікована видавництвом «Фоліо» у 2023 році. Це джерело

¹² Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 1. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016, 400 с.

¹³ Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 1. 2004, 679 с.

¹⁴ Ігор Хома. Легенда українського джазу (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-lehenda-ukrajinskoho-dzhazu-cd-2009/> (09.05.2024)

¹⁵ Медікус – Grand 1974 // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/m/medikus-lp-1974/> (19.05.2024)

¹⁶ Ватра – LP 1975 // Дискографія / Ватра / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vatra-lp-1975/> (09.05.2024)

¹⁷ Водограй – LP 1977 // Дискографія / Водограй / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vodohraj-lp-1977/> (09.05.2024)

¹⁸ Shapoval Sextet - Kobzareva Duma 1976 [2020 – Album] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxHFEMzFsc> (09.05.2024)

¹⁹ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

²⁰ Истории с Бородой. Гость Владимир Задонцев. 30 11 04 12 14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=O_WRmdJsxC8 (09.05.2024)

²¹ Марков Е. Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. Харьков: Фолио, 2023, 382с.

стане для нас важливим для окреслення виконавського складу київських джазових колективів.

Історіографія – музичне мистецтво 1960-1970-х рр. в українській історіографії часто асоціюється, в більшості, із біг-бітом, естрадою чи «вусатим фанком». Загалом, дослідники приділяють багато уваги джазовому мистецтву вже після 1970-х рр., коли його розвиток поставав більш насиченим. З іншого боку джазовий елемент часто постає додатковою складовою у роботах про рок-музику, як наприклад у статтях О. Кліща про львівську рок-музику 1960-1970-х рр. Також, важливо наголосити, що існує низка робіт про Мирослава Скорика, як наприклад книга Л. Кияновської²², який у певний період свого життя надихався джазовими мотивами для написання власних творів, чи оджазовування класичних творів. Проте, його творчість дуже тісно пов'язана із академічною традицією, а особливо у 1960-1970-і рр. з авангардом.

Окрім вищесказаного, важливо виділити, що розвиток музичного мистецтва у контексті його впливу на становлення особистості у радянський період є висвітлений у працях як українського дослідника Ю. Каганова²³, так й американського антрополога російського походження А. Юрчака²⁴.

Все ж одним із найбільших досягнень в українській історіографії в контексті висвітлення джазового мистецтва є компілятивна праця В. Симоненка «Українська енциклопедія джазу»²⁵, якою ми користуємось і в нашому дослідженні. Важливим внеском також є книга Юхима Маркова «Джаз под каштанами»²⁶, яка стала оповіддю про розвиток київського джазу на основі власного досвіду автора та наративних джерел.

²² Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / ред. Володимир Сивохіп. Львів: Бібліотека журналу «І», 2008, 558 с.

²³ Каганов Ю. Конструювання «радянської» людини (1953-1991): українська версія / Юрій Каганов, Запоріжжя: Інтер-М, 2019, 432 с.

²⁴ Yurchak A. Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism // Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation / Alexei Yurchak, Princeton University Press, 2005, 331 p.

²⁵ Симоненко В. Українська енциклопедія / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. 232с.

²⁶ Марков Е. Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. Харьков: Фолио, 2023, 382с.

Новизною нашого дослідження є проведення аналізу тенденцій розвитку джазового мистецтва УРСР у 1960-1970-х рр. крізь призму досвіду конкретних джазових та джазового-орієнтованих колективів, які розвивались у таких містах як Львів, Київ, Дніпро, а також визначення їхніх жанрових і стилєвих особливостей.

Структура роботи. У першому розділі ми розглядаємо виникнення джазу, його становлення у США, країнах Європи та СРСР. Також ми окреслюємо головні особливості даного жанру і локальні тенденції розвитку, як наприклад, формування європейських джазових шкіл чи радянських особливостей “маскування”.

У другому розділі ми характеризуємо основні тенденції розвитку джазового мистецтва на прикладі конкретних джазових та джазово орієнтованих колективів міста Львова, Києва та Дніпра у 1960-1970-і рр. Тоді як у третьому розділі ми проводимо жанровий та стилєвий аналіз їхнього виконавського складу та репертуару, порівняльний аналіз розвитку даного жанру у 1960-1970-і рр. та виокремлюємо особливості формування, адаптування та побутування нових західних течій у контексті розвитку конкретних джазових та джазово орієнтованих колективів міста Львова, Києва та Дніпра у 1960-1970-і рр та їхньої спільності із становленням європейських джазових шкіл.

Загалом, робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури і додатків. Загальний об’єм роботи – 101 сторінка.

РОЗДІЛ І. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ АМЕРИКИ, ЄВРОПИ ТА СРСР

На зламі XIX та XX століття зароджується новий революційний музичний жанр – джаз. Вважається, що вперше він прозвучав на вулицях кварталу Конго у місті Новий Орлеан, штат Луїзіана, США. Після Першої Світової війни джаз перетнув океан та потрапив до Франції, Великобританії та інших європейських країн, а в подальшому і до країн соціалістичного табору, де продовжував розвиватись, набуваючи нових форм.

1.1 Виникнення та становлення джазового мистецтва

Джаз – це беззаперечно революційний жанр для XX століття, не лише для Америки, але й країн Європи та соціалістичного табору. Перед тим як перейти до історії його виникнення та поширення, варто поглянути на варіації трактувань джазового мистецтва.

Визначення джазу, яке нам подає Oxford World Encyclopedia вказує на те, що це музичний жанр, який «... розвинувся наприкінці XIX століття з африканської та європейської народної музики, духовних і популярних пісень» (*тут і далі переклад авторки*). Також важливим є те, що у цьому визначенні згадуються такі основні характеристики джазового музикування, як імпровізація та виразні ритміка і мелодика, підкріплена елементами блюзу²⁷.

Розглянемо трактування джазу ще один американським словником, а саме Merriam-Webster dictionary:

Джаз – це американська музика, яка розвинулась напряму із регтайму і блюзу та характеризується синкопованим ритмом, поліфонічною ансамблевою грою, різними

²⁷ Jazz // World Encyclopedia / Oxford Reference [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-5991?rskey=MZNY5j&result=5> (27.03.2024)

рівнями імпровізації, а також часто навмисним спотворенням висоти звучання та тембру.²⁸

У поданому визначенні ми хочемо привертати увагу на його закінчення, а саме на згадку про спотворення висоти звучання та тембру, яке є досить важливими особливостями джазового музикування, особливо для його пізніших стадій розвитку, як фрі-джаз.

Третім трактуванням джазу, яке ми хочемо поставити у порівняння, аби краще зрозуміти об'єкт нашого дослідження, є приклад із Української музичної енциклопедії, а саме уривок, де окреслюються його ознаки:

До гол[овних] системних ознак [джазу] відносять особливу вик[онавську] манеру з характерним інтонуванням та звуковидобуванням (...); імпровізаційність (вільну або на основі відомої мелодії) як гол[овний] засіб творення муз[ичного] матеріалу; широке застосування варіантно-варіац[ійного] принципу розвитку; свінг як спец[ифічну] якість муз[ичного] виконання, особливий психічний стан виконавців і слухачів²⁹.

Якщо узагальнювати три подані тлумачення джазового мистецтва, то можна сказати, що це є музичний жанр, який виник наприкінці XIX століття із елементів афроамериканського та європейського стилів музикування. До основних особливостей цього жанру відносять різні форми імпровізації, свінговим ритм, неакадемічні способи звукоутворення та інтонування, а також підвищену емоційність.

1.1.1 Джерела та процес виникнення джазової мелодики

Жоден із сьогоднішніх нам відомих музичних жанрів не має точної дати виникнення. Формування тої чи іншої звукоформи – це довгий процес взаємодії, вираження та протистояння. Джаз – не виняток. Ми знаємо, що його появу приписують комбінації культурних прошарків населення кварталу Конго, у

²⁸ Jazz // Merriam-Webster Dictionary [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/jazz#dictionary-entry-1> (27.03.2024)

²⁹ Джаз // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 1, 2004, с.603-604

Новому Орлеані, які розпочали бурхливе самовираження у зв'язку із закінченням епохи рабовласництва.

Перед тим як описувати події, які стались у Новому Орлеані на початку ХХ століття, варто розглянути витoki та формування джазу. Беззаперечним фактом є те, що джазове музикування – це синтез африканської та європейської культурних традицій. Проте, варто обґрунтувати рівні їхньої залученості та способи взаємодії, які призвели до формування нового жанру. У The Oxford Encyclopedia of African Thought, у частині про виникнення джазу, вказується, що його варто визначати не просто як синтез африканської та європейської (американської зокрема) музичних традицій, а саме як продукт «Чорної Атлантики». Тобто, неможливо зрозуміти появу будь-якої афроамериканської культури, не беручи до увагу контекст рабства, расизму та спроби певного опору, які проявляли вже нащадки того корінного африканського населення, яке було переправлене через океан³⁰.

Маршал Стернс у своїй книзі «Історія джазу» вказує, що базисом для створення джазу стали саме західноафриканські традиції музикування, такі як поліритмічність, імпровізація, використання перкусії та блюзова тональність. Автор апелює до того, що вищезгаданий лад не є характерним для Європи, тому у даному випадку, він приписує її Західній Африці, яка впродовж кількох століть була колонізована кількома державами, починаючи від португальців у XV столітті і до англійців³¹.

У одному зі своїх наступних розділів автор згадує про джерельну базу джазової музики. Дані варіації афроамериканської, і не тільки, музики з невеликою відстанню у хронологічному порядку появлялись у невидимому для зовнішнього ока культурному шарі США:

- західноафриканські ритми;

³⁰ Jazz // The Oxford Encyclopedia of African Thought / Oxford Reference [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195334739.001.0001/acref-9780195334739-e-212?rskey=MZNY5j&result=10> (26.03.2024)

³¹ Marshall W. Stearns From Africa to the New World // “The story of jazz”/ Oxford University Press, 1970, p. 16-23

- трудові пісні (які співали на полях ще за часів рабства);
- спірічуелси (або духовні пісні);
- африканська світська музика (блюз);
- американська народна музика попередніх століть;
- музика менестрелів та вуличних духових оркестрів³².

Аби краще зрозуміти розвиток даних форм музикування, варто розглянути періодизацію, яка була розроблена групою дослідників у рамках проєкту “The Jazz History Tree”³³. Нижче ми проаналізуємо три періоди розвитку афроамериканської музики, які напряму дотичні до виникнення джазу. Більше того, дані етапи тісно переплетені із соціальними обставинами «чорної Атлантики» та розкривають появу джерел, які ми подали вище.

Перший етап розпочався ще задовго до XVII століття і пов’язаний із фольклором західноафриканських племен. Саме виражена ритміка та певного роду перегукування, які були традиційними для народів даного регіону, стали основою для афроамериканського музикування (тут мова йде не лише про джаз, але й також про спірічуелси, трудові пісні тощо). Із цього періоду можна виокремити дві основні форми: *call & response* і *ring shouts*.

Почнемо із першого пункту – *call & response* або у перекладі «заклик та відповідь». Ця форма появилася в африканській та інших стародавніх культурах приблизно у той самий час, як і *ring shouts*, та націлена на вираження людських емоцій. Досить часто вона використовувалася у ритуалах, обрядах, або ж просто у побутових піснях. Для утворення цієї звукової форми потрібен соліст (людина, яка заспівує першу фразу) і хор (зібрання людей, яке зможе відповісти на поклик соліста). Тобто, спочатку соліст заводить пісню (“call” – заклик), а хор відповідає або просто продовжує її (“response” – відповідь). Вже у період рабовласництва такі прийоми використовувались афроамериканцями на полях для координації

³² Marshall W. Stearns *The American Background* // “The story of jazz”/ Oxford University Press, 1970, p. 77-151

³³ The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/> (17.05.2024)

роботи, спілкування, або у самих робочих піснях, аби спільно розділити важкість їхніх спільних страждань³⁴.

Другою формою, була *ring shouts*, або у перекладі «дзвінкі вигуки». Формування цього ритму відбувалось перед початком самої пісні чи мелодії. Починав відбивати цей ритм саме соліст та робив це стукаючи ногами по землі, що набувало форми певного танцю. Зв'язка звуків, відбитих ногами по землі, подавалась так само у формі закликів та відповіді: спочатку соліст, а потім «хор». У процесі формування ритму, люди ставали в коло та рухались проти годинникової стрілки, одночасно відбиваючи подану їм закономірність ногами чи руками, плескаючи в долоні, або по тілу³⁵.

Закінченням даного періоду стає 1619 рік, адже вважається, що тоді розпочався період рабовласництва на території сучасної Америки³⁶. Другий з трьох періодів простягається на більше ніж два століття і напряду пов'язаний із рабовласництвом. Датується цей період від 1619 і аж до 1865 року, коли на території США було припинено работоргівлю. Одним із основних музикотворчих представників даного періоду є трудові пісні. Мало що з них збереглось, адже дані твори афроамериканської культури були більше проявом усної творчості. Проте, завдяки проєкту *The Jazz History Tree*³⁷, ми дізнаємось, що ці пісні, спочатку позбавлені будь-якої попередньо визначеної структури чи шаблонів, співалися акапельно з великою опорою на барабан, що наштовхує на згадку про африканські традиційні музичні форми *call & response* та *ring shouts*. Не менш важливим є те, що трудові пісні були одними із перших проявів використання прийомів африканської музичної традиції на території Америки, а також практично визначальними для емоційної та ритмічної складової, пізніше координування роботи на полі, а в майбутньої блюзової та джазової мелодики.

³⁴ Call and response // *The Jazz History Tree* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/call-and-response/> (17.05.2024)

³⁵ Ring shouts // *The Jazz History Tree* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/ring-shout/> (09.05.2024)

³⁶ Моторошний ювілей. Як і чому з'явилося рабство в Країні Свободи // WAS [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://was.media/microformats/rabstvo-v-kraini-svobodi/> (17.05.2024).

³⁷ Work/Field Songs // *The Jazz History Tree* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/work-field-songs/> (дата доступу: 09.05.2024)

Приблизно на стику другого і третього (пост-рабовласницького) періодів зародився один із найважливіших предджазових стилів – блюз. Науковці Коляда та Конончук, у своїй статті «Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів», датують появу блюзу приблизно першим десятиліттям після відміни рабства³⁸. Також у вищезгаданій статті дослідники висувають тезу про те, що блюз був створений саме другим, третім і наступними поколіннями афроамериканців, які були культурно асимільованими з індіанцями та європейським населенням США (наприклад, британцями, французами і т.д.). Тому, блюз – це вже не суто африканське явище, а продукт асиміляції³⁹.

Загалом виділяють три «школи» блюзової музики: «архаїчну», «класичну» та «вишукану»⁴⁰. Розпочнемо із того, що витоки «архаїчного» блюзу походять із робочих пісень, «холлерс»⁴¹, менестрельних балад та народних пісень. Твори були довгими за тривалістю та виконувались одним чи двома співцями під акомпанемент гітари, баджо й губної гармоніки⁴².

Другий етап – «класичний» – виходить на більш професійний рівень. Цей стиль насичений більш експресивним, ніж меланхолічним настроєм та виконувався солістом(-ою) у супроводі інструментального ансамблю. Важливо зазначити, що саме у цей період формується стандартна для блюзу, джазу та деяких похідних стилів (наприклад, рок музики) форма – 12-ти тактова (на відміну від академічних 8-ми й 16-ти тактових)⁴³.

Пізніше блюз перейде до третього етапу: «вишуканого» чи «урбаністичного». Впродовж даного періоду, він набере загальноамериканського

³⁸ Коляда І.А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів / «Молодий вчений». №12.1 (40) грудень, 2016, с. 259-263

³⁹ Коляда І.А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів...

⁴⁰ Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства- Вип.12, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toaqk> (09.05.2024)

⁴¹ «Холлерс» (з англ. “shout”) - вигук, крик (Holler // Cambridge Dictionary [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/holler> (17.05.2024))

⁴² Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства- Вип.12, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toaqk> (дата доступу: 09.05.2024)

⁴³ Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва...

значення, а його історія буде пов'язана більше із похідними від нього стилями як «рок-н-рол», «ритм-н-блюз» та інших⁴⁴.

Загалом, блюз є чи не найвагомим джерелом на шляху до становлення джазової музики, адже є першим зразком афроамериканського музикування із використанням інструментальної основи. Тут присутній один із найважливіших прийомів творення музики – імпровізація. Особливістю блюзу також є творення певного інструментального (або вокально-інструментального) «діалогу», де інструментальну одиницю сприймають як частину вокальної партії, що дозволяє утворювати форму, де «...обидва учасники є рівноцінними»⁴⁵. У подальшому, це призвело до утворення суто інструментальних творів цього жанру.

Пояснюючи основи блюзової мелодики, вона будується не на стандартній академічній гамі, а на пентатоніці⁴⁶. На її основі будуються блюзовий мінорний лад і блюзовий мажорний лад, які у собі мають вже не V ступенів, а VI. Найбільше значення для формування блюзу мала саме мінорна пентатоніка. У своїй статті Журба Яніна згадує дана пентатоніка використовувалась у робочих піснях, спірічуелсах та *field hollers*. На її основі був сформований мінорний блюзовий лад, який складається із саме мінорної пентатоніки та одного особливого звуку. Цей звук знаходиться на відстані тритону від основного тону ладу (тобто першого), та ділить блюзовий лад на два трихорди: верхній і нижній. Тобто, цей звук виконує роль або пониженого V ступеня, або підвищеного IV. Водночас він може бути частиною як верхнього трихорду, так і нижнього. Отже, цей тон є одним і тим самим звуком, який, залежно від ситуації, змінює свої ладові функціональні характеристики. Окрім нього у теорії музики виділяють ще два подібні та характерні для блюзу ладові тони, які називаються «розщеплені» та існують на III і VII ступенях. У сукупності всі ці три тони називають «блюзовими», «плаваючими» або ж «blue notes»⁴⁷.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Пентатоніка – це лад, де звукоряд в межах октави не має півтонів і тритону та характеризується відсутністю гострих мелодичних тяжінь. (Пентатоніка // Словopedia [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovoopedia.org.ua/58/53407/387487.html> (10.05.2024))

⁴⁷ Журба Я. Характерні особливості мелодики блюзу...

Між блюзом та джазом існують ще два стилі/жанри: бугі-вугі та регтайм. Вони є виключно фортепіанними та виникли у результаті експериментального перенесення у фортепіанну практику прийомів гри на банджо чи гітарі. Також, хоча вони не є джазовими стилями, проте виконувались у ранні періоди розвитку джазу, так званими, «піонерами» або свінговими біг-бендами. Утім, попри їхні спільності, все ж вони є різними стилями музики⁴⁸.

Бугі-вугі – це фортепіанний стиль, який є одним із різновидів інструментального блюзу. Його основними характеристиками є 12-ти тактова блюзова форма, технічна віртуозність, використання «плаваючих» нот, переважання ритму та фразування «офф-біт», імпровізаційність, а також специфічний вид акомпанементу (блукаючий бас)⁴⁹.

Музичними витоками регтайму є з одного боку ранні форми творчості афроамериканського походження, а з іншого європейська популярна музика, яка була характерною для американської музичної культури XIX ст. Найбільш поширена гіпотеза виникнення терміну регтайм пов'язана з його специфікою нерівності темпу виконання (“rag” – нерівний; “time” – час, темп). Вона виникла через синкопованість мелодії, на противагу рівному ритму басової партії. У масовій культурі Америки існує термін «доба регтайму», що датується з середини 90-х рр. XIX ст. та практично до початку Першої світової війни. Регтайм вважається стилістично найближчим до джазу та є «...першим жанрово-стилістичним типом музики джазового характеру»⁵⁰.

1.1.2 Становлення джазу та його основні особливості

Вважається, що джаз зародився у портовому містечку на півдні США – Новому Орлеані, штат Луїзіана. У середині XIX століття квартал Конго став місцем переплетення різноманітних культур, адже кожної неділі там відбувались

⁴⁸ Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства- Вип.12, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toaqk> (дата доступу: 09.05.2024)

⁴⁹ Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва...

⁵⁰ Полянський В. А. Регтайм і веселі 90-ті // Доба регтайму : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / В. А. Полянський, Т. В. Полянський, Київський університет ім. Бориса Грінченка, Інститут мистецтв. Вінниця: Нова Книга, 2014, с.11-23

т.зв. культурні вечори, куди могли приходити люди із різним бекграундом та співати свої традиційні пісні, танцювати чи просто спілкуватись. Саме тут виникали нові стилі, форми та способи вираження, однією із яких був джаз. Виступи, розвиток та експерименти над мелодикою відбувались у межах району Сторівіль. А в 1917 році Сторівіль було зачинено, і джазові музиканти, залишившись без роботи, полишали Новий Орлеан та переїхали у нові міста. Найважливішими в оселенні виконавців стали Нью-Йорк та Чикаго – звідси розпочалось поширення джазової форми музикування.⁵¹

Важливо наголосити на джазових виконавських складах, адже у Новому Орлеані на зламі століть вони поділялись на два види: біг бенди, а саме великі оркестри та малі склади⁵².

Розглядаючи джазові особливості, у книзі «World of Music» для позначення джазу згадуються чотири тези. Вказується, що для того, аби бути джазом:

- у музиці має використовуватись свінг;
- музика має бути імпровізованою;
- мелодії мають бути синкопованими;
- музика має виконуватись на конкретних «джазових» інструментах⁵³.

Варто зауважити, що ці тези подекуди є суперечливими, адже не вся джазова музика є повністю імпровізованою. Проте, для нашого дослідження, доволі важливою частиною буде саме питання інструментів, які використовуються у джазі. Вище ми вже згадували два види джазових складів: біг бенди та малі склади (біг бенд джаз та джаз-комбо). Якщо у першому випадку налічується приблизно 15 людей, то у другому – від одного виконавця до дев'яти.

Весь склад музикантів у джазі ділиться на кілька секцій: **ритм секція**, куди входять фортепіано, бас та ударні; **духова секція** – труби та тромбони; **саксофонна секція** – альтові, тенорні та баритонні саксофони. Загалом, цей склад не є сталим, адже у біг бендах духовна секція може розширюватися

⁵¹ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America // The World of Music / McGraw-Hill Companies, 1996, p.73-75

⁵² Jazz // Encyclopedia of African History 1896 to Present...

⁵³ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America // The World of Music / McGraw-Hill Companies, 1996, p.69

подекуди непритаманними для джазу інструментами. Таким чином, у великих складах ми зможемо побачити французькі горни, туби, гітару, або ж вокал, який у подальшому стане частовживаним елементом. Зважаючи на те, що вокал має бути на одному рівні з інструментами, у ньому використовувалися прийоми-прикраси, або ж способи наслідування інструментів⁵⁴. У 1920-і рр., один із найвідоміших джазових музикантів та вокалістів Луї Армстронг, разом із своїм колективом здійснили записи, які мали великий вплив, у тому числі, і на становлення вокального прийому *scat singing* – вокальну імпровізацію з імітуванням певних інструментів⁵⁵.

Основою біг бендів та малих складів є ритм секція – фортепіано, бас та ударні – яка також може формувати окреме джаз-комбо. Інколи до ритм-групи ще додають гітару, проте зазвичай вона виступає сольним інструментом. Часто вищезгадані джазові комбо до ритм секції додають один чи два соло інструмента⁵⁶ для формування малого складу на основі ритмічної групи⁵⁷.

Важливим аспектом для вивчення 1960-1970-х рр. є електрифікація інструментів, коли прості акустичні фортепіано та контрабас будуть замінитися синтезаторами та бас-гітарами. У цей період на джаз сильно повпливав електрифікований рок та загалом розвиток нових технологій, який призвів до часткової заміни інструментів. Таким чином, акустичний контрабас часто замінювався чи підсилювався бас-гітарою; на противагу фортепіано починає використовуватись електричний орган чи синтезатор, а сама музика досить часто видозмінюється у постпродакшині через можливість використання технологій звукозапису та редагування⁵⁸.

⁵⁴ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America // The World of Music / McGraw-Hill Companies, 1996, p.70

⁵⁵ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America...p.75

⁵⁶ сольними інструментами у джазових комбо найчастіше виступають тромбон чи альт-/тенор-саксофон, проте використовуються й інші, такі як тромбон, кларнет, вібрафон, флейта і т.д.

⁵⁷ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America // The World of Music / McGraw-Hill Companies, 1996, p.70

⁵⁸ Willoughby David Chapter 4: Jazz in America... p.71

1.1.3 Головні стилі джазової музики

Розглянувши статтю В. Полянського «Типологія раннього джазу: поняття на підходи»⁵⁹, ми виділили найбільш виразну з усіх періодизацій. Тут подаються не тільки ранні стадії розвитку даного мистецтва, але й зачіпається ф'южн, який є важливою складовою аналізу нашого дослідження. Класифікація Ю. Кінуса розглядає наступну періодизацію розвитку джазової музики:

- традиційний джаз (1863/65-1929pp.);
- свінгова музика (1925-1945pp.);
- модерн-джаз (1940-1950-і pp.);
- фрі-джаз (з 1960-х pp.);
- ф'южн-джаз і креативна музика (з 1970-х pp.)⁶⁰.

До класифікації фрі-джазу часто додається ще різновид авангардового, а також розглядаючи ф'южн виділяється окремо джаз-рок⁶¹.

Діксіленд – один із різновидів традиційного джазу, який мігрував із Нового Орлеану до Чикаго та Нью-Йорку. Він характеризується доволі експресивним та емоційним джазуванням та виконується у малих складах. Особливістю діксіленду є виразна ритміка, яка постає у результаті синтезу композиційного регтайму та імпровізації⁶². У процесі розвитку стандартний джазовий колектив розширюється, а ритм переходить із ламаного на свінговий. Свінг – це стиль, який прийшов на зміну діксіленду та став популярним в Америці у 20-30-і pp. ХХ століття⁶³. Одним із найважливіших елементів є імпровізація, яка відбувається не за рахунок цілої групи (як у традиційному джазі), а точковано, виділяючи для музикантів лише кілька тактів для вільного вираження. Зменшення використання імпровізації, в поєднанні з менш складними

⁵⁹ Полянський Т.В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи / Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. м. Київ, 14-15 квітня 2016 року, с. 429-436

⁶⁰ Полянський Т.В. Типологія раннього джазу..., с.429-436

⁶¹ Jazz Style Periods [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.learnjazzstandards.com/wp-content/uploads/chord_charts/JAZZ_STYLE_PERIODS.pdf (09.05.2024)

⁶² Dixieland/Hot Jazz 1895 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/new-orleans-dixieland-jazz/> (09.05.2024)

⁶³ Swing: 1920 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/swing/> (09.05.2024)

гармоніями, обурювали частину джазменів, і на зламі 1930-1940 рр. формується наступний вагомий стиль – бібоп.

Якщо свінгова музика була притаманною для танців, то бібоп був більш інтелектуальним стилем, що передбачав прослуховування та дискутування з боку аудиторії, а для музикантів – розвиток техніки та експериментальність виконання. Особливостями бібопу є швидкість виконання пасажів, свінговий ритм, відновлення сталої ролі імпровізації та загалом складна гармонія⁶⁴. Пізніше, вже по завершенню Другої Світової війни, на противагу бібопу, виникає кул-джаз⁶⁵. Для цього стилю характерним є повільне та розважливе звучання та розвиток аранжувань. Імпровізація все ще є важливою складовою кул-джазу, проте її було набагато менше.

Перед тим як перейти до більш складних форм, варто згадати хардбоп – наступник бібопу. На відміну від попередника, хардбоп був більш спокійний, проте, йому все ще характерні складні музичні структури. Найбільша відмінність бібопу від його наступника є емоційна складова – чутливість та проникливість. Одною з особливостей хардбопу, яка буде притаманна похідним від нього стилям (наприклад соулу), є використання прийому «move and groove»⁶⁶.

У 1960-х рр. розпочалось формування фрі-джазу. Слово free (з англ. “вільний”) повністю відображав концепцію даного стилю – свобода вираження, відсутність конкретної форми та емоційність. Часто, музична думка розвивалась доволі нелогічно, утім, це стало основною характеристикою фрі-джазу⁶⁷. Одною із найбільш експериментальних форм фрі-джазу став авангард.

Паралельно розвивається ф’южн (джаз-рок). Для цього стилю характерним є використання бас-гітари, електронних інструментів, разом з джазовою духовою

⁶⁴ Bebop: 1940 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/bebop/> (09.04.2024)

⁶⁵ Cool Jazz: 1950 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/cool-jazz/> (09.04.2024)

⁶⁶ Hardbop: 1955 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/hard-bop/> (09.05.2024)

⁶⁷ Free jazz: 1960 // The Jazz History Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazzhistorytree.com/free-jazz/> (09.05.2024)

групою, та імпровізації. При формуванні композицій часто використовується саме діксіленд через свою виражену ритміку⁶⁸.

Останнім напрямом, який ми розглянемо, буде постбоп. Формування даного визначення постало для окреслення всіх інших стилів, які розвивались у 1970-і рр., проте не входили у категорії фрі-джазу чи ф'южну. Це міг бути соул, реггі, ворлд джаз чи афробіт. Загалом постбоп – це доволі широке поняття, проте воно є важливим для розуміння стильової класифікації даного періоду⁶⁹.

1.2 Поява та становлення джазу у країнах Європи

Для нашого дослідження, європейський джаз є важливою ланкою у формуванні української джазової традиції. Він став важливим містком між розвитком джазу у США та країнах соціалістичного блоку, вкладаючи самобутні мотиви у його розвиток.

1.2.1 Процес розвитку джазу у Європі до Другої Світової війни

З появою джазу у Європі, до цього феномену ставились більш уважно та витончено, ніж у США. Потрапивши у європейські країни, джазова музика а продовжила розвиватись у власному ритмі, утім з більшою увагою до деталей (тут мова йде про увагу до африканських ритмів, їхнього синтезу з європейською традицією та походження етнічних забарвлень джазу).

У своїй статті Олександра Тракало подає приблизне датування появи джазу у Європі, приблизно на 10 років пізніше, ніж в Америці. Починаючи від 1905 року, до Європи потрапляли записи, а пізніше ноти відомих регтаймових творів. Інтерес до неакадемічної музики зростав доволі повільно та неоднорідно, проте, вважається, що саме Перша світова війна стала переломним моментом у поширенні джазу через океан⁷⁰.

⁶⁸ Jazz-rock // Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/art/jazz-rock> (09.05.2024)

⁶⁹ Post-Bop // All music [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.allmusic.com/subgenre/post-bop-ma0000005010> (09.05.2024)

⁷⁰ Тракало О.М. Становлення європейського джазу (від початку XX століття до другої світової війни) / Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2012, №2, с. 3-9

Існують дві події у 1917 році, які стали визначними для поширення джазу на європейському континенті: перше – це запис двох п'єс новоорлеанським джазовим ансамблем «Original Dixieland Jazz Band» (ODJB); друге – вступ США у Першу світову війну на боці Антанти. Запис джазової платівки фірмою “Victor”, став першим проявом джазового аудіодокументування та спричинив її поширення по всій території Америки та Європи⁷¹.

Вступ США у Першу світову на боці Антанти, спричинив поширення неакадемічної музики у Європі за рахунок військових оркестрів, які прибули до Франції разом з американським експедиційним корпусом. Вже після війни джаз у Європі розвивався досить специфічно. Незважаючи на гастролі “Jazz Kings” під керівництвом Луїса Мітчела – справжнього афроамериканського джазового колективу, у 1920-і роки європейці надавали перевагу все таки «білому» джазу⁷². Проте у кінці десятиліття, джаз став більш знайомим як для європейських музикантів, так і для простих поціновувачів музичної культури. Більше того, у 20-і рр. музиканти починають наслідувати, а пізніше і виконувати джазову музику⁷³.

У середині 30-х рр. ХХ століття основними центрами розвитку європейського джазу стають Париж та Лондон, куди починають проникати суто афроамериканські впливи. Важливо зазначити, що європейський джаз, на відміну від американського, не пережив новоорлеанського періоду, а розпочав свій шлях із свінгу та біг-бендів. Саме тому, для європейських джазменів було важливо запрошувати до себе корінних представників джазового мистецтва та вивчати елементи розвитку, які вони не могли освоїти самостійно.

Весь вищезгаданий процес розвитку європейського джазу був призупинений через Другу світову війну, цей період став визначальним для формування європейської джазової традиції.

⁷¹ Тракало О.М. Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до другої світової війни)...

⁷² Там само.

⁷³ Там само.

1.2.2 Формування європейської джазової традиції

Якщо у 20-30-і рр. ХХ століття джаз був загальноприйнятим, проте все ще трохи «екзотичним» явищем масової культури, то свого розквіту він набув у Європі у повоєнний період. Аліна Попова у статті про європейські джазові школи зазначає про особливості розвитку джазової мелодики з європейської перспективи та формування певної традиції музикування⁷⁴.

Розвиток європейського джазу пов'язаний також із академічною музикою. Поступово наслідування неакадемічних прийомів та варіювання у даному стилі творів класиків призвело до появи «нового академізму», який полягав у розмиванні межі між джазовими та класичними елементами. Як наслідок цієї практики утворюється така особливість як «джазінг»⁷⁵.

Виділяють два найбільші осередки розвитку європейського джазу – Францію та Польщу. Їхня головна спільність полягає у тому, що у період окупації вони почали експериментувати із джазовою мелодикою, що призвело до нового звучання⁷⁶.

Першою варто розглянути Францію, адже їхня традиція почала свій розвиток у час Другої світової війни. Під час німецької окупації, джазове мистецтво ніби завмерло, адже багато джазових музикантів було відправлено на фронт, або ж вони емігрували за кордон, тікаючи від тоталітарного режиму. Джаз у Франції за часів нацистської окупації був заборонений. Проте, Шарль Делоне використав підміну понять та дав нове віяння європейському джазу. Він назвав джаз французьким продуктом і почав доводити його французькі витоки⁷⁷. Аби розвинути тему приналежності джазу саме до європейської традиції музикування, французькі виконавці починали експериментувати із жанром та надавати йому певної колоритної самобутності. Таким чином, джаз, у його класичному

⁷⁴ Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

⁷⁵ Супрун. О. Європейські виміри музики “classic in jazz” / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. - Вип.31, 2013, с.307-312

⁷⁶ Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

⁷⁷ Попова А. Європейські джазові школи...

виконанні, поєднувався з іншими стилями та фольклором, наприклад із шансоном. Після Другої світової війни, розвиток експериментування із полістилістичним джазуванням набирав лише нових обертів та в результаті дав поштовх для побутування самобутньої для європейської культури традиції⁷⁸.

Якщо розглядати розвиток джазу у Польщі, то його самобутність сформувалась у зв'язку з двома факторами:

- вироблений у «катакомбний» період⁷⁹ власний стиль звучання, який був пов'язаний із поєднанням джазу з польським фольклором;
- стрімкий розвиток авангардної музичної культури.

Ще у 1930-і рр. до Польщі почали переїжджати багато видатних музикантів, що насамперед було пов'язано із поступовим приходом нацистів до влади у Німеччині. Тоді, польська джазова культура збагатилась видатними музикантами, до прикладу Едді Рознером. Проте, після розгортання воєнних дій процес розвитку був заморожений на певний період⁸⁰. У перші роки після закінчення бойових дій, на заміну німецькій окупації до повоєнної Польщі прийшла радянська, влада якої досить негативно ставилась до джазової музики, адже вважала її проявом буржуазності. Саме тоді виник «катакомбний» період – час, коли джаз міг виконуватись лише підпільно. Найбільш популярним джазовим колективом у підпіллі був гурт “Melomani”, які пізніше – вже у 1958 році – були першими, хто повернув джаз на офіційний рівень⁸¹. Проте, варто зазначити, що у Польській Народній Республіці існували й змішані форми музикування. У період до 1950-х рр. у ПНР була заборона на виконання музики, яка не несла радянського чи польського характеру. Дозволеними були лишень польські народні пісні та соцреалістичні твори на прославлення партії. Подібно до вищезгаданої Франції, польські джазмени почали використовувати фольклор

⁷⁸ Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

⁷⁹ «Катакомбний» період – період у розвитку польського джазу, коли даний музичний жанр і його представники перебували у підпіллі.

⁸⁰ Culture.pl Польский джаз: путеводитель иностранца // Culture.pl Серия: Джаз по-польски [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://culture.pl/ru/article/polskiy-dzhaz-putevoditel-inostranca> (07.04.2024)

⁸¹ Culture.pl Польский джаз: путеводитель иностранца...

та нашаровувати на нього джазові елементи. Також, важливо зауважити, що одним із допустимих для влади стилів музики була класична музика⁸².

Врешті-решт у середині 1950-х рр., після смерті Сталіна, у Польщі привідкривається «залізна завіса», до якої починають проникати нові стилі джазового музикування. У цей час польські виконавці знайомляться із «авангардним» та фрі-джазом. Експерименти, які проводив Кшиштоф Комеда, разом із своїм квінтетом, є хорошим прикладом розвитку польського джазу у 1960-і рр. Одночасно, джазові музиканти продовжують звертатись до фольклору, до прикладу Збігнев Намисловський та Міхал Урбняк, які поєднували нові джазові тенденції і варіантами музичного фольклору Польщі.

1.3 Поява та становлення джазу в Радянському Союзі

На початку 20-х рр. ХХ століття, Валентин Парнах, відвідуючи Францію, познайомився з музикою гастролерів із США, а конкретніше – джазового колективу Луїса Мітчела. Почувши нову за звучання та колоритом музику, Парнах настільки нею захопився, що присвятив їй декілька віршів, а пізніше захотів і сам стати частиною джазової культури. Повернувшись до Москви, у 1922 році, він створив перший джазовий колектив СРСР «Ексцентричний оркестр під управлінням Валентина Парнаха», розпочавши поширення джазу у Радянському Союзі⁸³. У подальшому розвиток західної неакадемічної традиції буде доволі нерівномірним та призведе до ураженості, в тому числі й українського джазу.

Від 1922 року і до середини 1950-х рр., радянський джаз пережив ряд видозмін. Розглядаючи початок та становлення джазової музики на території СРСР, варто зауважити двох перших видатних гастролерів: оркестр Сема

⁸² Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

⁸³ Валентин Парнах. – Биография, первый джаз в СРСР // Jazz people [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/valentin-parnakh-biography-jazz-ussr/> (22.04.2024)

Вудінга та “Jazz Kings” Бенні Пейтона⁸⁴. Як зазначає у своїй статті Мартін Люке, репертуар оркестру С. Вудінга включав більш академічно обрاملений та легкий джаз, тоді як колектив Бенні Пейтона – традиційний «хот» діксіленд. Саме з цим автор статті «Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era» пов’язує подальший умовний поділ джазу на «пролетарський» та «буржуазний».

До початку 1930-х рр., джаз отримав можливість вільного розвитку на території СРСР. Окрім оркестру Валентина Парнаха, варто виділити «АМА-джаз» Олександра Цфасмана і «Теа-джаз» Леоніда Утьосова. «АМА-джаз» вважається першим радянським професійним джазовим колективом, адже заснований на базі московської консерваторії. Оркестр часто виконував твори самого Цфасмана, а запис грамплатівки «Аллелуйя» став першим в СРСР виконанням джазу по радіо⁸⁵.

Приклад Утьосова є трохи цікавішим, адже він у 1920-і рр. організував перший на території СРСР «Теа-джаз», що є скороченням до театральний джаз. Політковська у своїй статті «Теа-джаз в художественной культуре СССР 1920–1930-х гг.» вказує на те, що дана форма була чимось абсолютно новим, адже Утьосов театралізував сам оркестр. Варто наголосити на тому, що джаз-оркестр Утьосова та його «шоу» ще на довго стануть прикладом для подальшого розвитку даного жанру в СРСР⁸⁶.

Починаючи із 1923 р. в СРСР виникають декілька паралельних інституцій, які претендують на домінацію у темі музичного мистецтва чи культури загалом. Приблизно у той час була заснована Російська асоціація пролетарських музикантів⁸⁷, яка розпочала пропагувати негативне ставлення до джазу та інших сучасних варіацій музичного мистецтва. Надаючи перевагу лише пролетарській музиці, РАПМ називав решту занадто легкою та атональною. Даний конфлікт

⁸⁴ Martin Lücke Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.201/--vilified-venerated-forbidden-jazz-in-the-stalinist-era?rgn=main;view=fulltext#N3> (22.04.2024)

⁸⁵ Александр Цфасман // Last.fm [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.last.fm/ru/music/Александр+Цфасман/+wiki> (дата доступу: 29.04.2024)

⁸⁶ Політковська К. «Теа-джаз в художественной культуре СССР 1920–1930-х гг.» // Вестник СПбГИК №2 (35), июнь 2018, с.65-70

⁸⁷ Музичні товариства // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-69936> (09.05.2024)

підігрує есей Максима Горького «О музыке толстых», де автор прирівнює джаз до наркотиків та еротики. Кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ століття є важливим для розуміння концепції «пролетарського» джазу. У той час, коли РАПМ наполягала на тому, що джаз є причетним до зниження ентузіазму пролетаріату, люди старались побороти проблему монотонності дозволеної музики та виправдати джазову мелодику. Музиканти, пробуючи залишитись в оркестрах, почали використовувати вітчизняні мелодії чи додавати у тексти вигідні для партії сенси. У результаті багатьох ідеологічних парадоксів постав термін «пролетарський джаз» – той, який покликаний стимулювати до усвідомлення соціальних класів. На противагу вищезгаданому існував буржуазний джаз, який засуджувався. До 1936 року джаз продовжує розвиватися в укладених рамках⁸⁸.

У середині 1930-х рр. і до початку радянсько-німецької війни, джаз вважається частково забороненим. Музикантів арештовують, а дозволені джаз-оркестри грають лишень перевірену музику. Таким чином, у 1938 році постає Державний джаз-оркестр СРСР, який вважатиметься прикладом для наслідування, проте, у якому практично не буде джазових творів. Цікавими є приклади вищезгаданих Цфасмана та Утьосова, які через свої зв'язки та приближеність до партійної і державної верхівки продовжують свою діяльність⁸⁹. Після 1941 року, коли СРСР було надано ленд-ліз від США, джаз був знову дозволений. Проте, практично одразу після закінчення Другої світової війни заборони на виконання західної музики знову повертаються⁹⁰.

Одним із найважливіших документів для опису джазу у повоєнний період є постанова Політбюро ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» 1948 року⁹¹. У ній була засуджена не лише дана опера, але й уся західна «буржуазна» музика через пропаганду формалізму та космополітизму. Період після видання постанови та до кінця правління Сталіна знаменується арештами та звільненням,

⁸⁸Martin Lücke Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.201/--vilified-venerated-forbidden-jazz-in-the-stalinist-era?rgn=main;view=fulltext#N3> (22.04.2024)

⁸⁹ Martin Lücke Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era...

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере "Великая дружба" В.Мурадели 10 февраля 1948 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm> (17.05.2024)

а інколи й відправленням у табори великої кількості джазових музикантів та композиторів. До певної мімікрії під радянські стандарти у музиці були змушені й видатні Цфасман та Утьосов. У 1949 році, відомий джазовий колектив Утьосова був змушений перейменуватись у Державний естрадний оркестр РСФСР, адже даний жанр музики був хорошим прикладом маскуванню колишніх біг-бендів. Проте, варто наголосити, що незважаючи на випадки перейменування, змінювались і склади оркестрів. Тринєєва у статті про вітчизняний джаз 50-70 рр. згадує про випадки, коли саксофони, які мали виражений джазових характер замінялись кларнетами⁹².

Олександр Цфасман, в середині 40-х рр. ХХ століття, розпочинає займатись написанням музики для кінофільмів, де все ще точково використовував джазові елементи. Проте, ще до того як була видана вищезгадана постанова про оперу В. Мураделі, його примусово змушують піти з посади керівника джаз-оркестру Всесоюзного радіокомітету, обґрунтовуючи це неправильним використання ритміки (апелюючи до синкопованого джазу).

Радянська молодь не підтримувала заборони джазової музики та організовувала у даний період її підпільне прослуховування. Гліб Ціпурський, у статті «Jazz, Power, and Soviet Youth in the Early Cold War, 1948–1953», згадує випадок 1952 року, коли надійшов рапорт про масові танці молоді під джазову музику у Москві. «Випадковий культурний нонконформізм» – термін, яким можна позначити вищезгадану подію та загальний стан молоді у ранній повоєнний час. Більшість з них були лояльними до радянської влади, проте непрямим чином засуджували заборону об'єкту їхнього захоплення⁹³. Така обмеженість у творчості проіснувала аж до середини 1950-х рр. Після смерті Сталіна почались поступові процеси лібералізації, які в подальшому дадуть поштовх до утворення джазових колективів, клубів та навіть фестивалів.

⁹² Тринєєва И. История отечественного джаза (1950-1970-е гг.) // Культура и наука Дальнего Востока. Художественная сфера, №2(25), 2018, с.128-136

⁹³ Gleb Tsipursky Jazz, Power, and Soviet Youth in the Early Cold War, 1948–1953 // The Journal of Musicology, Vol. 33, No. 3, University of California Press, 2016, pp. 332-361

РОЗДІЛ ІІ. РОЗВИТОК ДЖАЗОВОЇ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ В УРСР (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВОВА, КИЄВА ТА ДНІПРА) У 1960-1970-І РР.

Кінець 50-х та початок 60-х рр. були переломними у творчому житті України. Як на території УРСР, так і на території західноукраїнських земель, джаз вперше з'явився ще у міжвоєнний період, проте зазнав сильних утисків та видозмін. Тому у період «привідкритої» залізної завіси, коли на територію СРСР досить обмеженим тиражем, але все таки потрапляли музичні праці західних виконавців, твориться певне відродження української джазової традиції.

XX з'їзд КПРС, який відбувся у 1956 році, став відправною точкою на шляху до обмеженої лібералізації суспільства та становлення періоду «відлиги». Засудивши культ особи Сталіна, Хрущов розпочав процес реформування системи. Водночас, у дію вступали постанови, які мали на меті змінити політику тих чи інших цензурних установ. Наприклад, у 1957 році, була видана постанова ЦК КПРС «Про роботу Головліту СРСР», де було вказано на явні помилки в роботі цензури, а саме суб'єктивізм деяких працівників на винесення вироків⁹⁴.

Для мистецького руху в СРСР важливою стала постанова ЦК КПРС «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» та «Від усього серця»»⁹⁵. У даному документі вказується, що критика зазначених музичних творів та низки композиторів була частково помилковою. Варто наголосити на слові «частково», адже даний документ 1958 року не повністю нівелював постанову 1948 року⁹⁶, а лише визнавав суб'єктивізм Сталіна та неправильність трактування деяких тез.

Важливо вказати на те, що вже на зламі десятиліть в Україну певним чином могли потрапляти різні зовнішні впливи. Так, наприклад, Володимир Баран у

⁹⁴ Баран В. Спроба реформ // Україна: новітня історія (1945-1991 рр.) / В.К.Баран, Львів: НАН України, Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 2003, с.179

⁹⁵ Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий" и «От всего сердца»». 28 мая 1958 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070115104323/http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=13366&ob_no=13365 (17.05.2024)

⁹⁶ У 1948 року була видана Постанова ЦК ВКП(б) про оперу «Великая Дружба» Мураделі, де було засуджено низку радянських композиторів та музичних творів за наявність у них «формалізму» та різного роду елементів, які не відповідали ідеологічним засадам Комуністичної партії.

своїй книзі «Україна: новітня історія (1945-1991 рр.)» вказує, що в кінці 50-х – на початку 60-х рр. все частіше можна було виїхати за кордон як туристам, так і музичним колективам на гастролі. Для партійного керівництва такі події були важливі для розвитку інформаційно-мистецької пропаганди щодо української еміграції.⁹⁷ Загалом, у період до повалення Хрущова, мистецтво розвивалось половинчасто та часто нерівномірно, але порівняно із добою сталінського терору, митці, літератори та інші культурні діячі почувалися вільніше.

Наприкінці 1962 року відбулось декілька важливих подій. У зв'язку із лібералізацією мистецтва та пом'якшенням цензури, на пленумі ЦК Компартії України, який відбувся у серпні того ж року, було розглянуто питання ідеологічних поглядів на літературу і мистецтво загалом⁹⁸. Трохи пізніше відбулась наступна подія, яка відзначилась як поворот назад до цензурування “незрозумілого” модерністського мистецтва. Пов'язана дана подія із виставкою молодих художників у Манежі, де Хрущов, не зрозумівши задумів молодих митців, які творили подекуди і в стилі абстракціонізму та інших новітніх течій, закликав заборонити прояви такого мистецтва⁹⁹.

У першій половині 1960-х, ще перед зміною владної верхівки та приходом до влади Л. Брежнєва, першим секретарем ЦК КПУ стає Петро Шелест. Пізніше він буде залучений до внутрішньопартійного перевороту та приходу до влади Леоніда Брежнєва. Як не дивно, період правління Петра Шелеста увінчався відносним продовженням мистецької “відлиги”¹⁰⁰. Пов'язано це не лише із постаттю першого секретаря ЦК КПУ, але й загальносоюзною ситуацією. Все ж, багато ліберальних процесів були половинчастими. Наприклад, у середині 60-х, важливою була зміна фокусу із пригнічення нових західних течій, таких як абстракціонізм, на творчість “шістдесятників”¹⁰¹. Проте, ближче до кінця цього

⁹⁷ Баран В. *Спроба реформ...* с.185

⁹⁸ Там само, с.189

⁹⁹ Там само, с.190-191

¹⁰⁰ Баран В. *Апогей соціалізму?...*, с.254

¹⁰¹ Там само, с. 255

десятиліття розпочинається засудження будь-якого “волонтаризму”, що стане маркером згортання періоду ліберальної культурної політики.

2.1 Розвиток джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі упродовж 1960-х рр.

На початку 1960-х рр. по Україні, на основі різних кафе чи будинків культури, стрімко починають виникати джазові колективи. На це вплинуло кілька важливих чинників. Ліберальний характер політики Хрущова дозволив радянським музикантам не зациклюватись на творах соцреалістичного характеру, а використовувати західні впливи у малій кількості. Також, із другої половини 1950-х рр. радянські естрадні оркестри поступово перекваліфіковувались та починали виконувати джазові твори. Пізніше, українські виконавці, які грали у таких оркестрах, на базі свого досвіду утворюватимуть вже свої джаз-оркестри. Прикладом є Ігор Петренко, який отримавши досвід у ленінградському джаз-оркестрі Йосифа Ванштейна¹⁰², переїхав до Києва та у 1961 році реорганізував естрадний оркестр у джаз-оркестр під назвою «Дніпро».

2.1.1 Становлення джазових колективів у 1960-і рр.

«Серенада сонячної долини» – фільм американського виробництва, який вийшов у світ у 1941 році. Як згадує в інтерв'ю відомий дніпропетровський аранжувальник та саксофоніст Юрій Біленко, музика з даного фільму¹⁰³ була чи не найпопулярнішою серед прихильників та виконавців джазу до того, поки вони не почали слухати передачу «Година джазу» Вілліса Конновера¹⁰⁴. Марія Крих, професорка Львівської консерваторії, також зауважує, що коли вона була ще студенткою, про джаз практично не говорили. З появою «Серенади сонячної долини», студенти консерваторії пробували імпровізувати на теми із фільму¹⁰⁵.

¹⁰² Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

¹⁰³ Soundtracks // Sun Valley Serenade / IMDb [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0034241/soundtrack/> (09.05.2024)

¹⁰⁴ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

¹⁰⁵ Медікус // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/> (09.05.2024)

Проте, якщо говорити про подію, яка підштовхнула український джаз до прогресивного розвитку, то нею беззаперечно став IV Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві. Ця подія ознаменувалась відкритістю до західних культурних тенденцій, в тому числі і нових музичних течій. У 1957 році молодь радянського союзу змогла познайомитись із такими стилями як біг-біт, рок-н-рол, джаз, у його новітніх течіях (бі-боп і можливо деякі подальші стилі) тощо¹⁰⁶.

Одним із шанувальників джазової музики, який відвідав фестиваль у Москві, був викладач Львівського медінституту Ігор Хома¹⁰⁷. Сама подія та прослуховування досить прогресивної, для радянського слухача, музики, настільки вплинули на викладача медінституту, що той по приїзду додому загорівся ідеєю створення повноцінного власного джазового оркестру.

До того як був заснований джаз-оркестр «Ритм»¹⁰⁸, Ігор Хома вже мав певний досвід у музичних колективах. Наприклад, у 1955-1957 рр., він керував невеликим колективом при Польській школі. Як згадує Володимир Кіт, приблизно одразу після приїзду Ігоря Хоми із московського фестивалю, керівник одразу взявся за втілення змін, і в результаті колектив став джаз-оркестром «Ритм»¹⁰⁹.

До свого перейменування джаз-оркестр «Ритм» прославився не лише на львівській, але й на всесоюзній сцені, відвідавши Всесоюзний джазовий фестиваль в Тарту, де заграли відому українську пісню «На трамвайній зупинці», авторства Кос-Анатольського та Ростислава Братуня¹¹⁰.

На початку 1960-х рр., ансамбль знайшов собі приміщення у Будинку архітектора, де не раз готувався до концертів. Підтвердженням цього є запис репетиції джаз-оркестру у квітні 1960 р. перед записом на телебаченні¹¹¹. Пізніше,

¹⁰⁶ Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період культивування / Аркадія. №2, 2015. с.18-22

¹⁰⁷ Тут і в подальшому варто зауважити, що Ігор Хома народився у Кракові, Польща, проте у дитячому віці його сім'я переїхала до Тернополя, а пізніше, до Львова, де він поступив у Львівський медінститут (Ігор Хома // УМКА [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://umka.com/ukr/singer/igor-khoma.html> (дата доступу:09.05.2024))

¹⁰⁸ перша назва ансамблю «Медікус» п/к Ігоря Хоми

¹⁰⁹ Володимир Кіт // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.148-155

¹¹⁰ Володимир Кіт // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.148-155

¹¹¹ Журавлі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/todcb> (09.05.2024)

нове приміщення для репетицій музиканти отримали у Львівському медінституті, де викладав Ігор Хома¹¹².

Орест Цимбала, у своєму інтерв'ю, розказує про один з актів висміювання та засудження джаз-оркестру та самого його керівника комсомольцями, про який він потенційно міг дізнатись від свого родича Лева Цимбали, або Олега Дороша, солістів ансамблю «Медікус». Він вказує, що на початку 1960-х років, на агітаційному стенді був зображений Ігор Хома у вигляді бандита, який «...на смітнику знайшов чуваків, які грали буржуазну музику»¹¹³. За відомого джазового музиканта заступились Кос-Анатольський та Братунь, які були важливими особистостями у громадському та мистецькому житті Львова. Ростислав Братунь був відомим поетом та громадським діячем¹¹⁴, тоді як Кос-Анатольський – викладачем львівської консерваторії¹¹⁵, який мав досвід гри у джазовому колективі у міжвоєнний період (тут мова йде про «Джаз-капелу Леоніда Яблонського», яка була заснована у 1930 р.)¹¹⁶.

У 1965 році джаз-оркестр «Ритм» перейменувався у «Медікус», що в перекладі з латини означало «медик». Варто зазначити про найбільш сталих та визначних осіб (у 1960-і рр.). Ними були Ігор та Олег Хома, Андрій Цегельський (перед тим Роман Гумецький), Едуард Манякін, Орест Довганик та Петро Гусак на флейті – у 1965 році, а також Орест Довганик і Володимир Кіт¹¹⁷.

Досить визначними для ансамблю у другій половині 1960-х рр. стали три поїздки до Таллінну на джазові фестивалі. Там, Ігор Хома та інші музиканти познайомились із відомими на той час джазменами із Польщі та країн Балтії. «Медікус» був чи не єдиним українським колективом, який був представлений

¹¹² Під музику Ігоря Хоми не лише танцювали, а й освідчувалися у коханні // Інтерв'ю / Високий замок [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://wz.lviv.ua/interview/388880-pid-muzyku-ihoria-khomy-ne-lyshe-tantsiuvaly-a-i-osvidchuvalysia-u-kokhanni> (09.05.2024)

¹¹³ Під музику Ігоря Хоми не лише танцювали, а й освідчувалися у коханні...

¹¹⁴ Ростислав Братунь // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 1. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.86

¹¹⁵ Галайчак Т.Ю. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ Анатолій Йосипович / Енциклопедія історії України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Kos_Anatolskii_A (09.05.2024)

¹¹⁶ Бонді Весоловський і «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х / Амнезія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (09.05.2024)

¹¹⁷ Медікус // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/> (09.05.2024)

у Таллінні¹¹⁸, що може говорити про їхню професійність. Також важливою подією для ансамблю став вихід у 1968 році фільму «Залицяльники», для якого колектив записував головні саундтреки¹¹⁹.

«Медікус» був проявом художньої самодіяльності міста Львова та був де-юре заснований на основі львівського медінституту. Якщо говорити про професійну джазово-забавлену музику 1960-х рр. у Львові, то тут не можливо оминати постать Мирослава Скорика. Про Скорика, як музиканта та композитора, написано десятки книжок та статей. Проте, нас цікавить саме джазова складова його творчості, і для загальної характеристики його музичної діяльності у 1960-х рр., ми звернулись до книги Любов Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець»¹²⁰. Перед тим, як перейти до постаті самого Скорика, варто загадати про створення естрадного ансамблю «Веселі скрипки», яке відбулось у 1963 році. У 2007 р., Мирослав Скорик згадуватиме про цю подію у інтерв'ю з Лідією Мельник, наголошуючи, що це не було чимось надзвичайним, адже у Львові вже на той момент панувала легка джазова атмосфера¹²¹.

У 1963 році Скорик вертається із Москви до Львова, де до того проходив аспірантуру у Державній консерваторії ім. Чайковського. Одразу по приїзду, він отримує посаду у Львівській консерваторії на кафедрі теорії музики та композиції. Пізніше, проте цього ж року, вступає до Спілки композиторів України. Водночас засновується вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки», на основі Львівської консерваторії, музиканти якого входили до студентського чи викладацького складу цього закладу¹²².

Щодо інструментальних творів Скорика, дослідники не мають сумніву, що там присутні виражені блюзові та джазові елементи. Варто згадати про фортепіанний твір під назвою «Блюз», написаний у 1964 році, чи «Джазові

¹¹⁸ Кліщ О. Львівський Рок 60 – 70-х – Початок Шляху / Музичне мистецтво і культура. Вип.18, 2013 с.118-129

¹¹⁹ Кліщ О. Львівський Рок 60 – 70-х – Початок Шляху...

¹²⁰ Любов Кияновська Мирослав Скорик: людина і митець / ред. Володимир Сивохіп. Львів: Бібліотека журналу «Ї», 2008, 558 с.

¹²¹ Любов Кияновська Діалоги // Мирослав Скорик: людина і митець / ред. Володимир Сивохіп Львів: Бібліотека журналу «Ї», 2008. с.5-108

¹²² Веселі скрипки // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/veseli-skrypky/> (09.05.2024)

парафрази творів Л. Бетховена». Розглядаючи естрадно-джазові твори Мирослава Скорика варто звернутись до статті О. Коменди, де вправно обґрунтовується традиція, якою керувався композитор в написанні тих чи інших творів. В результаті аналізу таких композицій як «Аеліта», «Карпати», «Нічне місто», дослідниця виділяє вправність синтезу академічно-класичної музики та різних західних стилів, в тому числі і джазових¹²³. Низку вищезгаданих творів виконував і ансамбль «Веселі скрипки». Проте, у 1966 році, коли Мирослав Скорик переїжджає до Києва, ансамбль реформується та продовжує своє існування в іншому форматі – як оркестр Львівського радіо та телебачення під керівництвом Богдана Янівського¹²⁴.

Отже, у Львові 1960-х рр., існували як самодіяльні колективи при різноманітних інституціях, як наприклад, Львівський медичний університет, так і більш професійні, до прикладу «Веселі скрипки» при Львівській консерваторії.

Розпочинати розмову про київський джаз 1960-х рр. варто із середини 50-х рр., а саме із оркестру Української республіканської естради, де зібралось багато відомих, на час 1960-х рр., постатей¹²⁵. Літом 1961 року, у ресторані «Поплавок», який став одним із найпопулярніших місць для випробування власних імпровізаційних вмінь, зібрався ансамбль, до складу якого входило кілька людей із вищезгаданого оркестру Української республіканської естради: Юрій Братолобов (тромбон), Володимир Климков (труба) та Станіслав Колесник (гітара). З іншої сторони до них приєднався квінтет Бориса Людмера. У результаті кількох перестановок утворилася вісьмірка Юрія Братолобова у складі: Марк Резницький (альт-саксофон), Борис Людмер (тенор-саксофон), Віктор Махонько (баритон-саксофон), Юрій Братолобов (тромбон, керівник), Володимир Климков (труба), Вадим Ільїн (фортепіано), Зоріан Хамістос

¹²³ Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика / Матеріали за ІХ міжнародна научна практична конференція / Новината за напреднали наука, Том. 42., 2013, с.67-72

¹²⁴ Веселі скрипки // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/veseli-skrypky/> (09.05.2024)

¹²⁵ Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

(контрабас) та Лев Заляпін (ударні)¹²⁶. У період формування даного ансамблю Марк Резницький отримав запрошення у новий ресторан при готелі «Москва», куди вони перейшли разом усім колективом та одразу набули собі слави. Їх називали найкращим імпровізаційним свінгуючим колективом в усьому Києві¹²⁷. На початку 1962 року вони вступили в Укрконцерт¹²⁸, та працювали із відомими вокалістами, як наприклад, Олексієм Винницьким чи Миколою Щукіним. Пізніше, у 1962 році, вісьмірка Братолубова розпалась через внутрішні конфлікти¹²⁹. Незважаючи на це, даний ансамбль мав великий вплив на стимулювання розвитку джазового мистецтва у Києві.

Розглядаючи приклад кийвських біг-бендів 1960-х рр., найбільш визначним був джаз-оркестр «Дніпро», спочатку під керівництвом Ігоря Петренка, а пізніше – Гіві Гачечіладзе. Ми вже раніше згадували про оркестр Української республіканської естради: він дав початок не тільки легендарній вісьмірці Юрія Братолубова, але й джаз-оркестру «Дніпро». У 1960 році, коли даний оркестр вже вступив в Укрконцерт, посаду керівника джаз-оркестру отримав досвідчений Ігор Петренко¹³⁰.

Перший концерт, у новому складі та з новим керівником, «Дніпро» дав у приміщенні театру ім. Івана Франка у складі: А. Самітов, Б. Кудрявцев, Г. Безкоровайний, Л. Зубер – труби; М. Безгудов, І. Єфремов, А. Сафатов, В. Копейковський – тромбони; І. Петренко, М. Бойко – альт-саксофони; А. Степанян, Б. Полторак (Станіслав Чехлов) – тенор-саксофон; А. Серегін – баритон-саксофон; В. Разянцев – фортепіано; С. Колесник – гітара; І. Бітус (Ю. Сількін) – контрабас; Ю. Петін – ударні¹³¹.

¹²⁶ Марков Е. Джазовий бум начала 1960-х // Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. Харьков: Фолио, 2023, ст. 52-53

¹²⁷ Марков Е. Джазовий бум начала 1960-х..., ст.54

¹²⁸ Укрконцерт – це українське гастрольно-концертне об'єднання засноване у 1959 році у Києві, завданням якого організація та планування гастролів та концертів для естрадних, філармонічних колективів, концертних бригад, театрів і т.д. (Левко В. "Діяльність державних музично-концертних організацій в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття")

¹²⁹ Марков Е. Джазовий бум начала 1960-х ..., ст.55

¹³⁰ Там само, с.47

¹³¹ Там само, ст. 48-49

Спочатку появлялись джазові варіації на російські твори, наприклад, джазова обробка російської пісні «Из-за острова на стрежень», проте пізніше, біг-бэнд почав орієнтуватись суто на американський формат, а також брати звідти пісні, що призвело до того, що у 1964 році у Ігоря Петренка виникає масштабний конфлікт із Укрконцертом. Організація звинувачувала Ігоря Петренка в тому, що оркестр грає занадто багато джазу, особливо закордонного відповідника. Через це його практично змушують піти з посади. З ним іде ряд музикантів, таких як Б. Кудрявцев, А. Сафатов та Колесник¹³².

Восени 1964 року, оркестр «Дніпро» очолює інший диригент – Гіві Гачечіладзе – композитор, який закінчив тбіліську консерваторію та хотів продовжувати стратегію розвитку, яку заклав у оркестр Ігор Петренко¹³³. Важливими було кілька факторів, які насторожували керуючу мистецьку верхівку¹³⁴. Незважаючи на те, що оркестр дістав немалу популярність та отримав шанс записати платівку, Укрконцерту все ще не подобався факт того, що використовувалось занадто багато (за їхніми мірками) закордонної джазової музики¹³⁵. Тому, як пише у своїй книзі Юхим Марков, верхівка прийняла рішення назавжди позбутись оркестру. Останнім складом оркестру «Дніпро» під керівництвом Гіві Гачечіладзе був: В. Полянський, Ю. Успенський, В. Климков, О. Шипко – труби; Л. Губарь, І. Мокляк, Ю. Марченко, В. Марченко – тромбони; М. Бойко, Є. Єременко – альт-саксофони; А. Степанян, Б. Полторак – тенор-саксофон; М. Рифтін – баритон-саксофон; Ю. Касаткін – фортепіано; С. Пасхалов (Юхим Марков) – контрабас; Лев Заляпін – ударні¹³⁶.

Якщо розглядати суто самодіяльні колективи, то більшість з них грала в кафе та ресторанах. Найпопулярнішими на 1960-і рр. були два ресторани – «Москва» та «Столичний». Важливим поповненням в рядах ресторанного джазу після 1963 року стають колишні учасники вищезгаданого ансамблю Юрія

¹³² Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (дата доступу: 09.05.2024)

¹³³ Марков Е. Вторая половина 1960-х..., ст.83

¹³⁴ тут йдеться мова про Укрконцерт

¹³⁵ Там само, ст.84

¹³⁶ Там само.

Братолобова. Наприклад, у ансамбль «Столичного» прийшов Борис Людмер, колишній учасник колективу Братолобова та регулярний музикант у джаз-оркестрі «Дніпро». Варто наголосити, що професійне та самодіяльне музикування дуже часто йшли паралельно¹³⁷.

Естрадний оркестр Будинку Культури Машинобудівників стало місцем зустрічі видатних музикантів Дніпропетровського джазу 1960-х рр.: Юрія Півака та Юрія Біленка. В інтерв'ю Біленко вказує, що тоді вже вмів грати на скрипці, проте в результаті того, що один із учасників раптово покинув оркестр, йому довелось навчитись також грі на саксофоні¹³⁸. Більше того, юний музикант вже мав досвід гри у оркестрах, адже займався на скрипці у музичній школі, а також грав у естрадному оркестрі при Палаці культури студентів під керівництвом Л. Гузова, а пізніше О. Усачова¹³⁹. Зустрівшись з відомим на той час піаністом Юрієм Піваком, Біленко навчився як грати на різних музичних інструментах, так і аранжуванню та розписуванню оркестровок. Це допомогло йому, вже у студентські роки, стати керівником естрадного оркестру університету¹⁴⁰.

Вже у 1961 році по вулиці Інженерній відкривається перше міське джазове кафе-клуб «Чиполіно». Там різні ентузіасти, за словами Володимира Задонцева – учасника джазового клубу та співорганізатора фестивалів, пробували імпровізувати. В результаті, звідти вийшло багато майбутніх зірок Дніпропетровського джазу: Олег Косько, Володимир Марховський, Валерій Куцинський і т.д. Одним із найпопулярнішим ансамблів, які грали імпровізаційну музику, був джазовий колектив при самому кафе «Чиполіно», до якого входили: Юрій Півак (керівник, фортепіано), Юрій Біленко (саксофон), Олександр Яременко (саксофон), /або Дмитро Ханасов, або Варелій Щериця (труба)\, Валерій Куцинський (контрабас) та Ярослав Швець (ударні)¹⁴¹. В

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (дана доступу: 23.04.2024)

¹³⁹ Біленко Юрій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.17

¹⁴⁰ Біленко Юрій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...

¹⁴¹ такий перелік сформовано на основі спогадів Володимира Задонцева («Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024), фотографій з кафе

інтерв'ю Юрій Біленко згадує про кафе «Чиполіно» та виокремлює їхній виконавський склад. Він зазначає, що існувало багато джазових колективів, але «джазових» в розумінні Утьосова – біг-бендових. Вони ж, на його думку, грали «справжній» джаз – малим традиційним складом, використовуючи імпровізацію.

У середині 1960-х рр. кафе «Чиполіно» було закрито, і тоді джазові музиканти перейшли до кафе «Мрія», на основі якого у 1967 році буде відкритий перший офіційний джазовий клуб. Пізніше, у 1968 році, на основі даного клубу буде організований другий, після Києва, джазовий фестиваль «Юність-68». Юрій Біленко згадуватиме, що для першого дніпропетровського фестивалю вони взяли твір Колтрейна – відомого американського композитора, що було для них випробуванням¹⁴².

Проте, перед тим як говорити про фестивальну діяльність, якою був прославлене місто, варто згадати про ще одну визначну особу у контексті Дніпропетровського джазу – Володимира Марховського¹⁴³. Вище ми вже згадували, що він був одним із джазових музикантів, які на початку 1960-х рр. грали у кафе «Чиполіно». Наступною згадкою може бути фото, як зазначено, 1966 року, де зображені чотири представники «Dixieland big-band гірничого інституту», а саме Валерій Грувман (тромбон), Володимир Марховський (труба), Євгеній Тепер (кларнет) та Олександр Шаповал (тенор-саксофон)¹⁴⁴. Звернувшись до антології Володимира Симоненка «Українська енциклопедія джазу», можна простежити, що у період середини 60-х рр. троє з чотирьох музикантів (В. Марховський¹⁴⁵, Є. Тепер¹⁴⁶ та О. Шаповал¹⁴⁷), які зображені на фотографії грали у Естрадному оркестрі Дніпропетровського гірничого інституту, отже дана фотографія зображає їхній виступ на одній із музичних

«Чиполіно» [Додаток А] та матеріалів інтерв'ю з Юрієм Біленком (Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024))

¹⁴² Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

¹⁴³ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14...

¹⁴⁴ DIXIELAND BIG-BAND ГОРНОГО ИНСТИТУТА / Биг-бенд «ЗКЛ-69» [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.facebook.com/photo?fbid=377352357509181&set=a.113316957246057> (09.05.2024)

¹⁴⁵ Марховський Володимир // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.76

¹⁴⁶ Тепер Євген // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.105

¹⁴⁷ Шаповал Олександр // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.118

площадок Дніпропетровська. Вищезгаданий оркестр був започаткований у 1962 році та проіснував аж до 1968-1969 рр. Проте у 1969 році, потенційно на основі, цього оркестру започатковується інший, більш професійний біг-бенд – Естрадний оркестр Дніпропетровського заводу ім. Карла Лібкнехта, або скорочено «ЗКЛ-69». Керівником обох оркестрів був Володимир Марховський¹⁴⁸

Естрадно-джазовий оркестр під керівництвом В.Марховського був заснований у 1969 році на базі дніпропетровського трубного заводу імена К. Лібкнехта, звідси пішла і скорочена назва колективу «ЗКЛ-69». Впродовж всієї діяльності колективу до нього входило багато видатних музикантів¹⁴⁹. Проте, спираючись на вищезгадану антологію Володимира Симоненка¹⁵⁰, ми можемо вказати роки, коли ті чи інші музиканти були активними учасниками «ЗКЛ-69». Таким чином із духової групи (труба та тромбон) активними у перші роки існування оркестру були В.Алмазов (1969-1970)¹⁵¹ та В.Щериця (1970)¹⁵², М. Волков (1969-1971)¹⁵³, В. Чебан (1969-1971)¹⁵⁴, із саксофонної секції – І.Чебан (1969-1971)¹⁵⁵, Є. Тепер (1969-1971, пізніше 1973)¹⁵⁶, Ю. Біленко (1969-1973)¹⁵⁷ та О. Шаповал (1969-1974)¹⁵⁸, а із ритм групи – піаніст О. Косько (1969-1974)¹⁵⁹, гітарист Ю.Кутепов (1969-1970)¹⁶⁰, вібрафоніст Є.Ковзанович (1969-1971)¹⁶¹, а також два ударники В. Медведовський (1969-1972)¹⁶² та О.Гуров (1970-1973)¹⁶³.

¹⁴⁸ Марховський Володимир // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.76

¹⁴⁹Биг-бенд «ЗКЛ-69» / ЗКЛ-69. История прошлого, не потерявшая актуальности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=121757789735307&set=a.113316957246057> (09.05.2024)

¹⁵⁰ Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232с.

¹⁵¹ Алмазов Валерій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.12

¹⁵² Щериця Валерій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.123

¹⁵³ Волков Микола // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.26

¹⁵⁴ Чебан Віктор // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.116

¹⁵⁵ Чебан Ігор // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.116

¹⁵⁶ Тепер Євген // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.105

¹⁵⁷ Біленко Юрій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.17

¹⁵⁸ Шаповал Олександр // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.118

¹⁵⁹ Косько Олег // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.64

¹⁶⁰ Кутепов Юрій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.70

¹⁶¹ Ковзанович Євген // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.59

¹⁶² Медведовський Віктор // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.77

¹⁶³ Гуров Олександр // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.35

2.1.2 Простір популяризації джазових колективів та музики

Важливим елементом популяризації джазової музики стали кінотеатри. Так, наприклад, ми можемо розглянути простір львівських кінотеатрів у рамках використання музичних колективів як елемента розваги перед сеансами. У статті Генеги «Радянський кінематограф у Львові у перше повоєнне десятиліття» є теза про те, що у 1946 році обласне управління кінофікації повернулось до практики залучення джазових оркестрів¹⁶⁴. Враховуючи контекст розвитку музичної культури, зокрема джазової, у повоєнній УРСР¹⁶⁵, тут можна робити припущення, що під терміном «джазові» досі вважались Утьосовські варіанти оркестрів. Все ж, практика концертів перед переглядом сеансів таки продовжувала розвиватись, і вже на період 1960-х рр. ми справді можемо говорити про кінотеатри як простір популяризації джазової музики. Підтвердженням цього може бути кіноплівка 1965 року із медіаархіву Центру міської історії Львова під назвою «Вечір в кінотеатрі»¹⁶⁶. Незважаючи на те, що плівка збереглась без звуку, нам важливий опис та саме відеоматеріал цього запису. В описі вказується, що у 60-і рр. ХХ століття у великих кінотеатрах, як наприклад «Дніпро», який відображається на даній кіноплівці, існувала практика передпоказних лекцій, виставок та концертів. Так, наприклад, в одному залі міг грати естрадний чи класичний ансамбль, а у фойє працювати джазовий колектив. На вищезгаданій нами плівці у фойє кінотеатру «Дніпро» ми можемо побачити джазовий квартет, у складі саксофона, труби, контрабаса та ударних. Окрім вищесказаного, та звернувшись знову до статті Генеги, можна презюмувати, що концерти у фойє такого типу були також у кінотеатрах «Комсомолец», «Імені Богдана Хмельницького» «Імені Коперника» та інших¹⁶⁷. Таким чином, ми можемо побачити як джазові колективи популяризувались через призму простору кінотеатру та

¹⁶⁴ Генега Р.Я. Радянський кінематограф у Львові в перше повоєнне десятиліття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/105614/09-Heneha.pdf?sequence=1> (09.05.2024)

¹⁶⁵ тут мова йде про Постанову Політбюро ВКП(б) 1948 року «Про оперу Мурадєлі “Великая дружба”»

¹⁶⁶ Вечір в кінотеатрі. 1965. Міський медіаархів Центру міської історії. Держ. архів Львівської області. Кіноплівка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/videos/14431> (17.05.2024).

¹⁶⁷ Генега Р.Я. Радянський кінематограф у Львові в перше повоєнне десятиліття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/105614/09-Heneha.pdf?sequence=1> (09.05.2024)

багатозадачності досвіду, політику якого у той час проводив той сам інститут кінотеатру.

У нашому дослідженні для репрезентації простору кафе та ресторанів, де виконувався джаз, найбільш повними для опису та аналізу постають міста Київ та Дніпропетровськ. Одним із найважливіших для розвитку джазу у Києві у 1960-і було кафе «Мрія», на основі якого у 1962 р. був організований перший джаз-клуб¹⁶⁸. Цей заклад став простором для розвитку багатьох джазових музикантів, як наприклад Євген Яценко, який зі своїм ансамблем у 1962-1963 рр. перемінно з із квітетом під керівництвом Бориса Людмера грали у вищезгаданому кафе¹⁶⁹. Також існують згадки й про інші заклади, які були важливими у контексті музичного простору міста Києва – це «Єврика» та «Марічка», де ансамблі Станіслава Колесника та Станіслава Чехлава відповідно заповнювали простір джазовими мелодіями. Згадуючи про ресторани концерти, де ті самі виконавці могли грати на вищу за рангом публіку, важливо згадати такі заклади як «Дніпро», де грав ансамбль вже згаданого нами Станіслава Колесника та «Прага», де музику виконував ансамбль Київського держуніверситету¹⁷⁰.

Щодо прикладу Дніпропетровська ми вже частково згадували у попередньому пункті, а саме про кафе «Чиполіно» та його послідовника кафе «Мрія», на основі якого також буде організований перший, у Дніпропетровську, джаз-клуб. Ще одним простором, де міг виконуватись джаз були будь-які приміщення, які надавались для концертів самодіяльним колективам. Це могли бути Будинки культури, Будинки вчених чи актові зали різноманітних інститутів. Оповідь Володимира Задонцева¹⁷¹ вказує вказує на події, які сталось у 1967 році в «інституті кукурудзи»¹⁷². Задонцев у своєму інтерв'ю розказує про те, як

¹⁶⁸ Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

¹⁶⁹ Kyiv Daily публікує розговор Ефима Маркова и Владимира Симоненко 1997 года о создании киевского джаз-клуба и первых лицах украинского джаза // Kyiv Daily [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kyivdaily.com.ua/simonenko/> (09.05.2024)

¹⁷⁰ Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

¹⁷¹ Истории с Бородой. Гость Владимир Задонцев. 30 11 04 12 14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=O_WRmdJsxC8 (09.05.2024)

¹⁷² тут ймовірно за все мова йдеться про сучасний Інститут зернових культур НАН (суч. м. Дніпро)

джазові музиканти, коли не знайшли місця, де вони би могли виконати джазову музику, домовились зіграти її у вищезгаданому інституті так, щоби їм це «зійшло з рук»¹⁷³. Отже, дуже часто самодіяльні колективи у 1960-і рр., окрім вище перерахованих просторів, використовували будь-який, який їм траплявся.

Не менш важливим середовищем поширення джазової музики був інформаційний простір. В інтерв'ю з Юрієм Біленком він розказує, що великий вплив на розвиток нового періоду джазової музики на теренах УРСР зокрема зробила передача «Jazz Hour» Вілліса Коновера, яка звучала на радіохвилі «Голос Америки»¹⁷⁴. З книги О. Юрчака ми дізнаємось, що дана передача розпочала своє існування, приблизно у середині 1950-х рр., і була дуже важлива для освоєння не тільки джазової музики, але й у вивченні іноземних мов (щоби розуміти який зміст самої передачі)¹⁷⁵. Більше того, із даної книги ми дізнаємось і про популярність Вілліса Конновера серед усіх радянських джазових музикантів. Прослуховування даної радіопередачі виховало і навчило розумінню джазової музики ціле покоління, що одночасно показує і поширеність даного розвитку у всесоюзних масштабах¹⁷⁶.

Західні радіохвилі, які потрапляли на територію чи не усіх країн соціалістичного блоку явно були не на руку радянській владі, тому 15 липня 1960 року ЦК КПРС видає документ «Про заходи активної протидії ворожій радіопропаганді, спрямованій на населення СРСР»¹⁷⁷. Після цього розпочались глушіння закордонних радіохвиль, про що згадує і Володимир Задонцев у своїх спогадах, коли згадує про природні та штучні перешкоди, які заважали їм прослуховувати програму Вілліса Конновера¹⁷⁸.

¹⁷³ Истории с Бородой. Гость Владимир Задонцев. 30 11 04 12 14...

¹⁷⁴ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

¹⁷⁵ A. Yurchak Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism // Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation / Alexei Yurchak, Princeton University Press, 2005, p.180

¹⁷⁶ A. Yurchak Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism...

¹⁷⁷ Каганов Ю. Радіохулігани та «ворожі голоси»: ідеологічне протистояння на радіохвилях // Конструювання «радянської» людини (1953-1991): українська версія / Юрій Каганов, Запоріжжя: Інтер-М, 2019, с. 192

¹⁷⁸ «Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)

Одною з основних форм популяризації сучасної, на той час, джазової музики існували платівки. Кількість даних записів була доволі обмеженою, адже вони привозились з-за кордону, проте попит – високий. Їхня важливість полягала не лише у самому звучанні, але й в освітньому вимірі. Повернувшись знову до спогадів Володимира Задонцева, варто виділити його оповідь про взаємозв'язок між дослідженням шанувальників та музикантів джазової музики та вивченням таких іноземних мов як німецька, польська, чеська, англійська та інші. Пов'язано це із тим, що часто люди діставали дефіцитні платівки польського, німецького чи чеського видавництва, і їм було важливо зрозуміти анотації до цих записів¹⁷⁹.

Одним із найбільш явних особливостей розвитку нових західних течій в СРСР, і в тому числі в УРСР, існують перезаписи на “ребрах”. Дана технологія полягає у копіюванні західних композицій із оригінальних платівок на використанні пластикові рентгенівські пластини¹⁸⁰. Ми вже раніше згадували про феномен молоді, яка загалом не виступала проти радянської влади, а лишень виражала незадоволення щодо певної форми заборони того виду мистецтва, яке їм було до вподоби. Вважається, що дану технологію було придумано також молоддю, а саме спочатку розробка була проведена студентами-інженерами, а пізніше студентами-радіотехніками¹⁸¹. Специфіка перезаписування платівок полягала у тому, що оригінальний запис з допомогою певного електричного сигналу та голки потрапляв на рентгенівські пластини. Це відбувалось тоді, коли нагріта голка проробляла канавки, які відповідали оригінальному запису. Незважаючи на те, що такі скопійовані “ребра” у 1960-і рр. були дорогі, любителі західної музики масово скуповували скопійовані з оригіналу екземпляри. Важливою заувагою є ще те, що дана специфіка була характерна не лише джазу, але й усім новим західним течіям, як наприклад, рок-н-рол чи біг-біт¹⁸².

¹⁷⁹ «Весь этот джаз» в Днепропетровске...

¹⁸⁰ A. Yurchak *Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism // Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* / Alexei Yurchak, Princeton University Press, 2005, p.181-182

¹⁸¹ A. Yurchak *Imaginary West: The Elsewhere of Late...*, p.182

¹⁸² *Ibid*, p.182-183

Останнім, проте не менш важливим феноменом, який вплинув на поширення саме української джазової школи музикування є організація чи відвідини фестивалів. Представлення українських джазових колективів на Всесоюзних фестивалях, як наприклад, в Тарту у 1960-му році, чи польських вже у 70-і рр. стало визначальним для популяризації їхньої музики. Також не варто применшувати заслуги українських локальних джазових фестивалів, як наприклад «Джем сешн-67» чи «Юність», які не завжди відповідали культурі проведення стандартних джазових фестивалів, проте все ще були важливою складовою інформаційного та творчого поля розвитку.

2.1.3 Утворення джаз-клубів та запровадження джазових фестивалів

Утворення джаз-клубів в СРСР розпочалось із хрущовською «відлигою». Перший радянський джазовий клуб був заснований у Ленінграді (сьогодні Санкт-Петербург) у 1958 році під назвою «Д-58»¹⁸³. Пізніше ще один був відкритий у Москві. В УРСР перший офіційний джазовий клуб був відкритий у 1962 році¹⁸⁴. У інтерв'ю з Юхимом Марковим, Володимир Симоненко згадує, що ідея відкрити власний джазовий клуб у них виникла ще у кінці 1960 року. Літом того року Володимир Симоненко відвідував Ленінград, де познайомився із головою вищезгаданого нами ленінградського джаз-клубу Вадимом Юрченком, а восени і Москву, де приблизно у той період лише відкрився «Хот джаз-клуб», та познайомився із Олексієм Баташовим. Дізнавшись про специфіку побутування джазових клубів Симоненка та його колег виникла ідея створення Київського джаз-клубу. Врешті-решт в кінці 1961 року ініціативна група на чолі із Симоненком приступила до розробки організаційних моментів, а вже на початку 1962 року вони пішли у відділ молодіжних організацій міського комітету комсомолу та подали туди свою ідею. Ідея була затверджена і 17 березня 1962 року був відкритий перший в Україні джазовий клуб. При керівництві даного

¹⁸³ Джаз-клуб "Квадрат" // Jazz.ru [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazz.ru/clubs/square/default.htm> (09.05.2024)

¹⁸⁴ Kyiv Daily публікує розговор Ефима Маркова и Владимира Симоненко 1997 года о создании киевского джаз-клуба и первых лицах украинского джаза // Kyiv Daily [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kyivdaily.com.ua/simonenko/> (09.05.2024)

клубу стояли дві людини: Борис Шелунов як представник від комсомолу та Володимир Симоненко – від джазових музикантів¹⁸⁵.

Спочатку клуб був організований при Будинку культури трамвайно-тролейбусного управління, проте, наприкінці 1962 року у Києві був організований перший молодіжний клуб при кафе «Мрія» (МКМ-62), де було дві музичні секції: джазова та біг-бітова¹⁸⁶. Одразу після цієї події більшість джазового життя побутувало у цьому кафе. У 1967 році клуб «Мрія» увійшов у Федерацію молодіжних клубів, який тепер дозволяв регулювати гастрольну діяльність, що означало явний приплив гастролерів з інших міст союзу¹⁸⁷. Також у 1967 році відбулась ще одна визначна подія для джазової сцени Києва та України. 12 червня 1967 року відбувся перший в Україні джазовий фестиваль «Джем сешн-67». На той момент це був фестиваль більше «для своїх», адже згідно зі списком виступаючих, поданого в антології Володимира Симоненка¹⁸⁸, всі вони були з Києва.

Фестивальна діяльність в Україні розвивалась і вже у 1968 році дніпропетровський джаз-клуб «Блакитна нота» та міський комітет комсомолу організували фестиваль «Юність-68», який вже приймав у себе не тільки місцеві колективи, але й виконавців із Києва, Запоріжжя, Москви і Тули¹⁸⁹. В подальшому, у Дніпропетровську джазові фестивалі проходили ще у 1969, 1970, 1971 та 1973 роках. З кожним наступним фестивалем розширювалась не кількість виконавців, але й географія їхнього походження, а саме це були колективи з Львова, Одеси, Донецька, Ленінграду, Вільнюса, Риги і т.д.¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Kyiv Daily публікує розговор Ефима Маркова и Владимира Симоненко 1997 года о создании киевского джаз-клуба и первых лицах украинского джаза...

¹⁸⁶ Діса К. Сьогодні в клубі будуть танці»: еволюція клубної культури Києва 1960-х – 2010-х років [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/sogodni-v-klubi-budut-tanczi/> (09.05.2024)

¹⁸⁷ Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

¹⁸⁸ Симоненко В. Учасники фестивалів // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.177

¹⁸⁹ Симоненко В. Учасники фестивалів // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.171

¹⁹⁰ «Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)

Ми вже частково згадували заснування Дніпропетровського джазового клубу «Блакитна нота» (голова Ю. Байсоголов)¹⁹¹, проте варто ширше розглянути процес його становлення. Звернувшись знову до спогадів Володимира Задонцева, ми можемо побачити, що ще до заснування офіційного джаз-клубу у 1961 році було відкрито кафе-клуб «Чиполіно». Це був неофіційний простір популяризації джазу, проте воно стало місцем, де джазові музиканти могли грати і ділитись досвідом. Пізніше, після того як кафе «Чиполіно» було закрито у 1964 році джазові музиканти перейшли у кафе-клуб «Мрія» при Південному машинобудівничому заводі (ПМЗ), яке було на проспекті Кірова, у 1967 році був заснований вже офіційний джазовий клуб «Блакитна нота». Заснований даний клуб був за підтримки комітету комсомолу ПМЗ та міського комітету ЛКСМУ¹⁹²¹⁹³. На основі цього клубу був заснований перший у Дніпропетровську джазовий фестиваль «Юність-68»¹⁹⁴.

Якщо говорити про досвід Львова, то тут у 1960-1970-і рр. не було ні джазового клубу, ні джазових фестивалів. Проте відомий ансамбль «Медікус» під керівництвом Ігоря Хоми постає прекрасним прикладом для демонстрації поширення української джазової музики за межі УРСР. Так впродовж 1960-х та початку 1970-х рр. «Медікус» мав змогу виступити не тільки на вищезгаданому фестивалі «Юність», але й на Всесоюзних фестивалях у Тарту і Таллінні, фестивалі «Джаз на Одрі», та інших¹⁹⁵.

2.2. Розвиток джазового мистецтва у Львові, Києві та Дніпрі упродовж 1970-х рр.

Згортання ліберальної політики в УРСР можна пов'язати із різними подіями. По-перше, ще у 1964 році, завдяки усуненню з посади Хрущова, до

¹⁹¹ «Блакитна нота» // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.17

¹⁹² Ленінська Комуністична Спілка Молоді України

¹⁹³ История джаза в Днепрпетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gorod.dp.ua/history/doc/jazzhistory.pdf> (09.05.2024)

¹⁹⁴ Весь этот джаз» в Днепрпетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)

¹⁹⁵ Медікус // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/> (09.05.2024)

влади приходить Леонід Брежнєв, який відмовляється від політики лібералізації, та засуджує свого попередника за легковажне ставлення до ідеологічної сфери. Незважаючи на це до 1972 року Першим Секретарем Комуністичної Партії України залишається Петро Шелест – з одної сторони прибічник Брежнєва, проте з іншої – доволі лояльний політик, коли мова йде про національно-культурну політику. Історик Олег Бажан у своєму інтерв'ю для Радіо Свобода вказує, що Петро Шелест був доволі сентиментальним стосовно історії та культури України¹⁹⁶. Проте, через його занадто сильну лояльність і не відповідність планам Брежнєва на початку 70-х рр. його було усунуто від правління країною і відправлено на посаду у Москві. На заміну Шелесту у 1972 р. приходить Щербицький, який практично одразу приступає до політики консерватизму та цензурування будь-яких проявів відмінних від традиційного радянського мистецтва¹⁹⁷.

Також важливою історичною подією, яка вплинула не тільки на розвиток джазового мистецтва, але й на суспільно-політичну ситуацію в СРСР загалом була Празька весна та «операція Дунай», які відбулись у 1968 р. Варто вказати, що «Празька весна» – це період політичної лібералізації у Чехословаччині, який відбувався від січня і до серпня 1968 р., та закінчився вторгненням військ СРСР та країн Варшавського договору у Чехословаччину («операція Дунай»). Пізніше Радянський Союз назве це боротьбою з буржуазним ладом чи «контрреволюцією», проте ліберальний рух у Чехословаччині був за демократизацію політичного устрою та побудову «соціалізму з людським обличчям»¹⁹⁸¹⁹⁹.

Через ряд протестів та їхню протидію, Радянський Союз вирішив прикрити різні західні впливи. Одним з перших постраждав Київський джаз-клуб, який

¹⁹⁶ На чолі УРСР: «націоналіст» Шелест і «москвофіл» Щербицький [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/29044162.html> (09.05.2024)

¹⁹⁷ Баран В. Апогей соціалізму? // Україна: новітня історія (1945-1991 рр.) / В.К.Баран, Львів: НАН України, Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 2003, с.271

¹⁹⁸ Віруцька С. Вплив чехословацьких подій 1968 року на суспільні настрої країн Центральної та Південно-Східної Європи / Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки Вип. 27, 2018, с.70-83

¹⁹⁹ «Соціалізм з людським обличчям» - це демократичні реформи у Чехословаччині у другій половині 1960-х рр.

припинив своє існування після 1969 року, коли закрили і ФМК-67²⁰⁰. Джаз, блюз, рок та інші західні віяння, на теренах УРСР зокрема, не офіційно сприймалися ідеологічно шкідливими. Варто сказати, що на початку 1970-х рр. Дніпропетровський джаз-клуб «Блакитна нота» був також закритий²⁰¹, так само як і фестиваль «Юність» (останній був у 1973 році). Чи не єдиним на той час фестивалем, який залишився в УРСР у 1970-і рр. проходив у Донецьку²⁰².

2.2.1 Згортання розвитку джазового музикування в УРСР 1970-х рр.

На початку 1970-х рр., як вказує у своїй книзі «Джаз под каштанами» Юхим Марков, припинили своє існування практично усі самодіяльні джазові колективи²⁰³. Якщо розглядати приклад Києва, то тут це пов'язано із припиненням діяльності ФМК-67²⁰⁴ та скороченням джазових виступів. У результаті багато музикантів покинули або цю професію, або країну. Якщо знову звернутись до книги Юхима Маркова, то він вказує, що багато музикантів на початку 1970-х рр. почали емігрувати закордон, що призвело до розпаду великої кількості малих ансамблів, і переходу тих, хто залишився, назад у біг-бенди²⁰⁵.

Важливим буде згадати про ансамбль кафе «Хрещатик», який був заснований на кінці 60-х – початку 70-х рр. До 1975 року там грало кілька складів. Найбільш сталим, якщо брати до уваги лишень інструменти, була ритм група: фортепіано, ударні, контрабас та інколи гітара. Змінювались сольні інструменти: це міг бути альт-саксофон, тромбон чи вокал. На початку 70-х рр. певна частина цього ансамблю перейшла у ресторан при готелі «Либідь». Сам ансамбль трохи розширився, і вони грали у складі: В. Анчиполовський – сопрано- та баритон-саксофон, А. Степанян – тенор-саксофон, В. Молотков – гітара, О. Лисенко – орган, вокал, В. Хорунжий і С. Вижляк – фортепіано, О. Гуляк – контрабас,

²⁰⁰ Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)

²⁰¹ «Блакитна нота» // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.17

²⁰² Симоненко В. Учасники фестивалів // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.174

²⁰³ Марков Е. Джазовая панорама неспокойных 1970-х // Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. – Харьков: Фолио, 2023, ст. 117

²⁰⁴ Федерація Молодіжних Клубів

²⁰⁵ Марков Е. Джазовая панорама неспокойных 1970-х...ст. 131

В. Буздес – ударні, М. Сентівані – вокал. Після двох років активної співпраці, ансамбль припинив своє існування²⁰⁶.

Все ж таки не варто заперечувати, що залишаються поодинокі комбо, які грали у кафе та ресторанах. Наприклад, існували ансамблі у ресторані «Київ», «Лейпциг» під керівництвом Станіслава Колесника та «Славутич»²⁰⁷. Проте, тут виникає питання наскільки джазову музику вони грали, адже у нас немає записів їхніх виступів.

У другій половині 1970-х рр. виникає проблема: існує велика кількість кафе та ресторанів, проте музикантів та самих ансамблів – мало. У той час ансамблі не мали сталого місця для гри, і часто переходили з одного ресторану до іншого. Тоді КОМА (Київське об'єднання музичних ансамблів) організувало, так званий, «ансамбль за заміну», який складався з доволі вправних джазменів: Б. Аветісяна (труба), П. Жуковського (тромбон), Є. Віксмана (Гурського) – альт-саксофон, З. Народецького (фортепіано) та О. Хрестідіса (ударні). Вони часто грали у різних кафе та ресторанах на зміну ансамблям, які вже мали заплановані виступи у інших закладах²⁰⁸.

Одним із малих джазових ансамблів, який ми би хотіли виділити є ансамбль Валерія Колеснікова. Після реоб'єднання на донецькому джазовому фестивалі «Донецьк-102» у складі: Валерій Колесніков – труба, разом із Володимиром Молотковим – гітара, Олександром Хрестідісом – ударні та Анатолій Бабій – контрабас, Колесніков збирає ансамбль, щоби записати твір на Міжнародний конкурс фонограм молодих джазових музикантів соціалістичних країн (Прага), де вибором призове місце²⁰⁹. Пізніше, у малому складі Валерій Колесніков продовжує виступати зі збірним ансамблем на наступних фестивалях у Донецьку. А у 1978 році, коли джаз в Києві помалу почне відновлюватись у першому складі ансамблю (проте замість Анатолія Бабія появиться В'ячеслав Новіков – фортепіано), вдасться записати платівку на студії «Мелодія» під

²⁰⁶ Марков Е. Джазовая панорама неспокойных 1970-х...ст 119-120

²⁰⁷ Там само, ст. 133

²⁰⁸ Там само, ст. 133-134

²⁰⁹ Там само, ст. 122-123

назвою «Лирическое Настроение. Джазовые Композиции»²¹⁰. Дана платівка, на якій буде всього-лиш 6 пісень, по три з кожної сторони, стане одним найкращих, чи не єдиним прикладом кул-джазу у ті роки.

Перед тим як перейти до другої половини 1970-х рр., варто згадати і про професійні колективи. Наприклад, якщо розглядати, опосередковано, які джазові колективи входили до Укрконцерту, то станом на 1970-й рік це були джаз-оркестр «Каштан» під керівництвом Філіпа Бриля та квартет під керівництвом Миколи Сазоненка²¹¹. Обидва колективи були гастрольними та входили до різних концертних бригад. Проте, окрім Укрконцерту варто згадати ще інший важливий для київського джазу колектив – оркестр українського радіо і телебачення під керівництвом Гіві Гачечіладзе, де у 1972 році лідер зібрав практично оригінальний склад 1966 року²¹².

Загалом київський джаз у дуже повільному темпі, але розвивався до середини 1970-х рр., проте починаючи із 1976 року у Києві почалась масова еміграція джазових музикантів закордон. Наприклад, того самого року вищезгаданий Гіві Гачечіладзе покидає оркестр Українського радіо і телебачення, а разом з ним оркестр втрачає і музикантів, і джазове направлення²¹³. Також у другій половині 70-х рр. багато оркестрів змінили свій склад музикантів та направленість. Наприклад, окрім оркестру Українського радіо і телебачення більшість складу змінилось у таких колективах як оркестр мюзік-холу чи оркестр Київського державного цирку, які складали разом трійку найкращих біг-бендів у 1970-х рр..

Досить важливим є також те, що після початку еміграції джазових музикантів закордон, їх почали масово викреслювати із книг та будь-яких записів. Так, наприклад, Юхим Марков наголошував на тому, що Володимир Симоненко, написавши у 1970 р. книгу «Мелодії джазу», у наступних редакціях був

²¹⁰ Там само, ст. 137

²¹¹ Там само, ст. 132

²¹² Там само, ст. 129

²¹³ Там само, ст.135

змушений викреслювати важливих для українського джазу музикантів, які емігрували закордон²¹⁴.

Щодо розвитку суто джазового музикування у Львові та Дніпропетровську нам відомо менше. Проте, якщо розглядати львівську сцену 1970-х рр., то тут продовжує свою творчість вже ВІА «Медікус». Спочатку ансамбль був суто інструментальний, який інколи мав у програмі вокально-інструментальні твори. Проте, у 1970-х рр., «Медікус» все частіше звертається до вокальної складової. Наприклад, провідною солісткою у даному ансамблі у 70-х рр.поставала Леся Боровець²¹⁵. Приблизно у той час ще одним солістом колективу стає студент-медик Олег Дорош²¹⁶. Все ж вокально-інструментальний та інструментальний вимір ансамблю співіснували паралельно. Вокальні твори з елементами західних віянь набирали більшої популярності, адже людям було легше сприймати легкі естрадні твори, тоді як інструментальні твори були чимось більш професійним та насиченими імпровізаційністю. Наприклад, відомо як одною із найпопулярніших творів «Медікуса» того часу була пісня «Срібне коло» солістом якої був Олег Дорош²¹⁷. Паралельно з тим у 1970-х рр. «Медікус» записує аж дві платівки: одну у 1974 році, і наступну у 1976 році²¹⁸. Перша платівка була наповнена найбільш популярними творами ВІА, а це були, вищезгадана пісня «Срібне коло» (автором тексту та композитором якої є сам Ігор Хома), ще одним твором суто музичного керівника «Медікуса» – «Простори Вітчизни», однойменна композиція, яка увійшла до списку саундтреків фільму «Залицяльники», а також два інструментальні твори, фантазії на тему українських пісень: «Ноктюрн» та «Ой зацвіли фіалоньки». Друга платівка була

²¹⁴ Там само, ст. 134

²¹⁵ Серце відомої співачки-винниківчанки Лесі Боровець зупинилося, але оксамитовий голос продовжує звучати // Винниківський вісник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vynnyk-visnyk.com.ua/2019/02/01/sertse-vidomoi-spivachky-vynnykivchanky-lesi-borovets-zupynylosia-ale-oksamytovyi-holos-prodovzhuie-zvuchaty/> (09.05.2024)

²¹⁶ Медікус // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/> (09.05.2024)

²¹⁷ Під музику Ігоря Хоми не лише танцювали, а й освідчувалися у коханні // Інтерв'ю / Високий замок [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://wz.lviv.ua/interview/388880-pid-muzyku-ihoria-khomy-ne-lyshe-tantsiuvaly-a-i-osvidchувалися-u-kokhanni> (09.05.2024)

²¹⁸ Дискографія // Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/medikus/> (09.05.2024)

більше присвячена Олегу Дорошу та складається із двох пісень Івана Поповича, які він переспіває. Тут саме інструментальний склад «Медікусу» виступає більше як супровід, аніж окремий елемент²¹⁹.

Леся Боровець у своєму інтерв'ю згадує, що Ігор Хома у 1970-і рр. був членом джаз клубу у Польщі²²⁰. По-перше, це пояснюється тим, що сам Ігор Хома родом із Польщі, і впродовж всієї своєї мистецької діяльності мав хороший контакт із польськими колегами. Наприклад, як Леся Боровець зазначає, Ігор Хома часто діставав нові платівки із якісною джазовою музикою із Польщі, або ж варто зауважити як впродовж 70-х рр. ХХ століття «Медікус» побував там не на одному польському джазовому фестивалі: «Джаз над Одрою-1972» (Вроцлав), «Меморіал Кшиштофа Комеді-1977» (Варшава)²²¹.

Найменше інформації у нас є про існування дніпропетровських форм джазу. На кінці 1960-х рр., як ми вже згадували, засновується біг-бенд «ЗКЛ-69» під керівництвом Володимира Марховського. Даний колектив існував приблизно до 1976 року. Із Української енциклопедії джазу Володимира Симоненка, ми дізнаємось про їхній візит на фестиваль «Джаз-70» у Воронежі. Певний стан розвитку дніпропетровського джазу може показати відвідування фестивалів²²². На останньому дніпропетровському фестивалі 70-х рр. «Юність-73» представники Дніпропетровська практично не змінилися, якщо ж порівнювати його із 1969 роком. Наприклад, це все ще були малі склади Юрія Біленка, Віктора Чебана та Олександра Шаповала, і які паралельно у цей час грали у «ЗКЛ-69» під керівництвом Марховського, представництво якого також було на даному заході²²³. Між 1973 та 1976 рр. в історії дніпропетровського джазу існує певна біла пляма. Опираючись на вищезгадану антологію Володимира Симоненка, нам

²¹⁹ Дискографія // Медікус...

²²⁰ Серце відомої співачки-винниківчанки Лесі Боровець зупинилося, але оксамитовий голос продовжує звучати // Винниківський вісник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vynnyk-visnyk.com.ua/2019/02/01/sertse-vidomoi-spivachky-vynnykivchanky-lesi-borovets-zupynylosia-ale-oksamytovy-holos-prodovzhuie-zvuchaty/> (09.05.2024)

²²¹ Кліщ О. Львівський Рок 60 – 70-х – Початок Шляху / Музичне мистецтво і культура. Вип.18, 2013 с.118-129

²²² Марховський Володимир // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.76

²²³ Симоненко В. Учасники фестивалів // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.171

відомо, що впродовж цих років із «ЗКЛ-69» пішли визначні для подальших років Олександр Шаповал (1974)²²⁴, Юрій Біленко (1973)²²⁵ та Олександр Косько (1974)²²⁶. У 1976 році Олександр Шаповалом знову появляється на сцені Донецького фестивалю зі своїм секстетом та «Кобзаревою думою», яка стане чи не найкращим прикладом українського ф'южну (у цьому випадку джаз-року)²²⁷.

2.2.2 Формування ВІА та українського ф'южну

Десь із кінця 1960-х та на початку 1970-х появляються нові за назвою, проте не завжди формою, колективи під терміном ВІА – вокально-інструментальні ансамблі. Дослідники пов'язують виникнення такого роду ансамблів саме із біг-бітовою, рок-н-рольною та роковою музикою²²⁸. Безперечно, ці стилі вплинули на розвиток ВІА, проте в радянському, а особливо в українському понятті вокально-інструментальні ансамблі – це не зовсім концепт саме новітньої рок-музики, а більше елемент маскування різнопланової західної музики, яка часто ще й мала виражені фольклорні мотиви.

Загалом, якщо звернутись до визначення, що таке ВІА від Енциклопедії Сучасної України, то можна зрозуміти, що це різновид естрадного ансамблю, який включає в себе вокальну лінію та інструментальний супровід гітари, клавішних чи/та ударних. Проте, паралельно з цим, могли використовуватись й інші музичні інструменти, наприклад, саксофон, труба та тромбон, які є більш притаманними джазовій музиці²²⁹.

Проаналізувавши весь сайт «Золотий фонд української естради», який є збірником більшості українських ВІА, можна зробити висновок, що 1970-і рр. найпопулярнішими для розвитку ансамблів були напрямки естрадного, біг-бітового або рокового звучання та окремою категорією варто виділити ф'южн.

²²⁴ Шаповал Олександр // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.118

²²⁵ Біленко Юрій // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.17

²²⁶ Косько Олег // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.64

²²⁷ Секстет Олександра Шаповала – Кобзарева дума (LP 2020) // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/s/sekstet-oleksandra-shapoval-a-kobzareva-duma-lp-2020/> (09.05.2024)

²²⁸ Суржина С. Чинники становлення вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів (друга половина 60-х рр. ХХ століття) / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип.15(2), 2009, с.206-211

²²⁹ Вокально-інструментальний ансамбль (ВІА) // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-27523> (09.05.2024)

Незважаючи на те, що джаз та рок приблизно десятиліття йшли порізно, у 70-і рр. ХХ століття все ж відбувається ряд спроб їхнього поєднання. Юхим Марков у книзі згадує про спробу створення джаз-рокового колективу Михайлом Шпарбером у 1974 році у Києві, проте гурт проіснував пів року та був розформований²³⁰.

Якщо розглядати контекст Львова, то тут ще на початку 1970-х рр. виникають спроби утворення ВІА, які мали на меті розвивати різні прояви джаз-року. Перший ВІА, про який варто згадати – це «Ватра». Історія даного колективу починається із естрадного ансамблю Львівської філармонії під керівництвом Богдана Кудли. Михайло Мануляк, який писав пісні та різного роду аранжування для вищезгаданого ансамблю, на початку 1970-х рр., стає першим претендентом на місце керівника ВІА, після того як Кудла відправився до війська. Офіційно робота Михайла Мануляка як керівника ВІА «Ватра» розпочалась у січні 1971 року²³¹. Тоді амбіційний композитор та музичний керівник взявся реформувати програму ансамблю так, щоби вона залишилась практично українською. Велику кількість творів М. Мануляк написав чи аранжував сам, проте через існування заборони на використання у концертній програмі двох чи більше разів творів одного і того самого самодіяльного композитора (того, який не належить до Спілки), йому доводилось переназивати твори та приписувати авторство тим, чи інших музикантам із СКУ²³²²³³.

Склад ВІА «Ватра» під керівництвом Михайла Мануляка поділявся на умовні дві частини: музиканти, які грали ще від часу Богдана Кудли та молоді музиканти, які недавно лиш закінчили консерваторію, або ж взагалі лишень музичне училище. Якраз цей склад і вивчив нову програму приблизно за місяць, адже 4 лютого 1971 року «Ватра» відправляється на гастролі по УРСР. Як було зазначено в інтерв'ю з Мануляком для збірки Маслія, дані гастролі для «Ватри»

²³⁰ Там само, ст. 129

²³¹ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.205-212

²³² Спілка Композиторів України

²³³ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3....

та особливо його керівника стали тріумфальними, але водночас і фатальними. У Криму в перерві між номерами до керівника «Ватри» підійшов секретар міського комітету компартії України та попросив виконати декілька російських пісень. Мануляк відмовився змінювати програму, пояснивши це тим, що вони пропагують твори українських, а зокрема і львівських композиторів. Про дану ситуацію, звісно, що доповіли у Львівське КДБ, що понесло за собою багато наслідків. По-перше, у 1970-х рр., у тому числі у Львові, проводилась жорстока політика щодо інакодумства²³⁴. По-друге, під дану політику підпадав якщо не сам Мануляк, то точно неназваний автор слів для багатьох пісень ВІА «Ватри» – Ігор Калинець. Так, наприклад, одна із найвідоміших пісень даного ВІА – «Ватровий дим» була повністю приписана Михайлу Мануляку, адже незважаючи на те, які неймовірні тексти писав Калинець, він все ще був під пильним наглядом КДБ як «пізній шістдесятник»²³⁵. Тому коли Мануляка не могли засудити за жодною із статей, поставили на розгляд питання його стосунку до Ігоря Калинця, а саме йому дали вибір: або він залишається на роботі у філармонії, або ж він перестає навіть вітатись зі своїм хорошим другом. Відмовившись від умов, які йому поставило КДБ, Мануляка майже звільнили, а саме Львівська філармонія не продовжила співпрацю із Михайлом Мануляком. Більше того його ім'я було практично заборонене до згадування²³⁶.

Діяльність ВІА «Ватра» під керівництвом Мануляка, яка тривала неповний 1971 рік, стала одним із найяскравіших проявів львівського фольк-джаз-року. Пізніше, коли Богдан Кудла вернувся та знову став керівником вже ВІА «Ватра», то старався зберегти започатковану Мануляком традицію музикування²³⁷. Зважаючи на це можна висунути теорію, що на платівці, випущеній у 1975 році, деякі з творів, які зазначені, як обробка Кудли, є насправді збереженням традиції

²³⁴ Український національно-демократичний рух і влада: нерівне протистояння // Політичні процеси й інакодумство в Україні (1960-1990) / упор. Даниленко В., Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, «Смолоскип», 2013, с. 15-17

²³⁵ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.205-212

²³⁶ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3...

²³⁷ Ватра // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vatra/> (09.05.2024)

Мануляка (це відноситься до творів, які перегукуються із першою програмою ВІА «Ватра», а саме «Ой чий то кінь стоїть», «Бодай ся когут знудив» та «Гей ви, хлопці молодії», про яку Мануляк також згадував в інтерв'ю).

Ще одним цікавим до вивчення львівським колективом є ВІА «Арніка», який часто ідентифікується як поп-роковий ансамбль, проте першим музичним керівником якого був Володимир Кіт (відомий трубач джазового ансамблю «Медікус»), пізніше ж В.Морозов²³⁸. Цікавим є сам процес творення даного ВІА, адже воно у своєму складі мало музикантів із трьох різних колективів: вищезгаданого «Медікуса», ВІА «Еврика», керівником якого був джазовий музикант Юрій Варум та «Quo Vadis» – біг-бітового колективу при фізико-механічному інституті, який проіснував лише до кінця 1971 року. Сам ВІА «Арніка» остаточно був створений Володимиром Васильєвим та розпочав роботу восени 1971-го року. Важливим кроком вперед для колективу стала перемога у 1972 році у Всесоюзному телеконкурсі «Алло, мы ищем таланты», що допомогло їм у подальшому не тільки записати платівку, але популяризувати власну музику на всю УРСР. У середині 1970-х рр. «Арніка» стає чи не найпопулярнішим ВІА України, а піком розвитку став 1976 рік, коли ансамбль починає співпрацювати із одним з найвідоміших композиторів СРСР О. Екімяном. Проте, того ж року колектив припиняє своє існування²³⁹.

Одним із останніх вокально-інструментальних ансамблів, які варто розглянути – це ВІА «Водограй», який створився при Дніпропетровській філармонії у 1974 році вже досвідченим джазменом Володимиром Марховським²⁴⁰. До його складу увійшли відомі Олександр Шаповал (саксофон), Олег Косько (клавішні), Олександр Гуров (ударні), Олександр Ішук (бас). Сталих вокалістів в ансамблі було 3-4, а саме це Людмила Артеменко, Ігор Пеня, пізніше Олег Хоменко та Віктор Шпортько. Після випуску першої платівки, почало

²³⁸ Арніка // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/arnika/> (09.05.2024)

²³⁹ Арніка // Золотий фонд української естради...

²⁴⁰ Водограй // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vodohraj/> (09.05.2024)

зазначатись, що ВІА «Водограй» доволі різноплановий колектив. Їхній диск-гігант «Запроси мене до танцю», який вийшов у 1977 році включав у себе пісні як українською, так і російською мовами, вокальні та інструментальні твори, більшість із яких є на межі традиційної естради та нового звучання джаз-року²⁴¹.

Одним із найбільш виражених прикладів експериментальності та пошуку джазових музикантів став виступ секстету Олександра Шаповала. Заснований десь на початку – в середині 1970-х рр., малий склад Шаповала виконав на Донецькому фестивалі у 1976 році всього-лиш три композиції, проте які у сумі складають більш, ніж пів години зміксованого авангардного джазу із психоделічним роком. До такої експериментальної шестірки увійшли О.Шаповал (композитор, аранжувальник, флейта, саксофон), О.Косько (електричний орган, фортепіано), О.Анапольський (труба), І.Кручиненко (гітара), О.Іщук (бас-гітара) та А.Гуров (ударні)²⁴².

²⁴¹ Водограй...

²⁴² Секстет Олександра Шаповала – Кобзарєва дума (LP 2020) // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/s/sekstet-oleksandra-shapovala-kobzareva-duma-lp-2020/> (09.05.2024)

РОЗДІЛ ІІІ. АНАЛІЗ ДЖАЗОВОЇ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ В УРСР У 1960-1970-Х РР.

У даному розділі ми проведемо аналіз жанрових та стильових особливостей репертуару колективів, розвиток яких ми розглянули у попередньому розділі. Для цього ми звернулись до Української музичної енциклопедії, аби виділити основну специфіку, за допомогою якої ми будемо проводити цей аналіз. Першим типом аналізу постає жанровий²⁴³. Він проводиться на основі визначення виконавського складу та кількості виконавців, які виконують той, чи інших твір. Наступним типом є стильовий аналіз²⁴⁴. При опрацюванні джерел ми привернемо увагу до наступних особливостей: використання у творах свінгового, або навпаки більш рівного, ритму; блюзової гармонії чи атонального звучання, а також виділимо та проаналізуємо сольні частини творів на наявність більш джазових чи рокових інструментів.

Важливим фактором у розвитку джазової музики постає ф'южн, а саме синтез джазової та рокової музики. Для визначення стильових особливостей рок-музики ми також звернулись до Української музичної енциклопедії та визначили одну із найважливіших її особливостей – використання електрогітари²⁴⁵ (у нашому випадку особливо важливим буде виокремлення електрогітарних соло).

Галина Завгородня, у статті «Деякі аспекти методології аналізу музичних творів», зазначає, що першим етапом для аналізу музичних творів є слуховий аналіз²⁴⁶. Ми використовуємо цей спосіб у зв'язку з тим, що джазова музика часто буває імпровізованою, з відсутністю нотного запису розглядаючих нами творів.

²⁴³ Жанр // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 2. 2008 с.70

²⁴⁴ Стиль // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського., ІМФЕ, Том 6. 2023 с.617

²⁴⁵ Рок-музика // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського., ІМФЕ, Том 6. 2023 с.164

²⁴⁶ Завгородня Г. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів / Міжнародний вісник: Культурологія, Філологія, Музикознавство. Вип.2, 2015 с.114-119

3.1 Виконавський склад та репертуар джазових колективів в УРСР у 1960-і рр.

У 2009 році, вже в незалежній Україні, виходять декілька альбомів, які пов'язані із джазовим ансамблем «Медікус» під керівництвом Ігоря Хоми. Для аналізу їхнього музикування, ми розглянемо твори з альбому «Ігор Хома. Оркестр «Ритм»»²⁴⁷, як джерело до аналізу їхньої діяльності до 1965 року, та декілька творів із альбому «Ігор Хома. Ансамбль «Медікус»»²⁴⁸ – для аналізу другої половини 60-х рр. У першому альбомі ми не маємо інформації щодо дати запису того чи іншого твору (лише у деяких з них на початку наявна довідка), проте презюмуємо, що назва відповідає рокам діяльності колективу із цією назвою, а саме від кінця 1950-х і до 1965 року.

Розпочати аналіз альбому ми б хотіли із твору «Взяв би я бандуру»²⁴⁹, адже це один із записів, які мають у собі довідку із датою запису та деякими учасниками ансамблю. Вказується, що запис відбувся восени 1959 року, а виконують твір ритм-секція та два саксофоністи (тенори) Петро Мужичий та Ігор Булатов. Інтерв'ю з Володимиром Котом, трубачем ансамблю «Медікус», містить декілька важливих фактів про цей запис. По-перше, два вищезгадані саксофоністи – це батько і син, які мали можливість грати в оркестрі відомого радянського музиканта Олега Лундстрема²⁵⁰. Якщо розглядати інструменти та склад музикантів, які виконують цей твір, то це є стандартне джазове комбо, де наявні ритм-група у складі фортепіано (Ігор Хома), ударні (Олег Хома), контрабас (Роман Гумецький) та два соло інструменти (у даному випадку це два саксофони). Важливим є виділення персони контрабасиста, адже часто у контексті «Медікусу» згадується постать «вічного» контрабасу, яку займає

²⁴⁷ Ігор Хома. Оркестр «Ритм» (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-orkestr-rytm-cd-2009/> (09.05.2024)

²⁴⁸ Ігор Хома. Легенда українського джазу (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-lehenda-ukrajinskoho-dzhazu-cd-2009/> (09.05.2024)

²⁴⁹ Взяв би я бандуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojna> (09.05.2024)

²⁵⁰ Володимир Кіт // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. – Чернівці: Букрек, 2016. с.148-155

Андрій Цегельський. Проте, варто не забувати про Романа Гумецького, який до 1965 року займав важливе місце у ритм-секції²⁵¹.

Весь альбом можна поділити умовно на дві частини: твори чи обробки Ігоря Хоми та джазові стандарти. Також їх можна розрізнити за назвами, адже твори, до яких причетний Ігор Хома будуть мати українську назву, а джазові стандарти – англійську. Один з них ми вже згадали вище, а три наступні – це вокально-інструментальні твори у супроводі тої самої ритм-групи у складі фортепіано, ударних та контрабасу. З них ще одною цікавою обробкою Ігоря Хоми є інструментальні варіації на тему української народної пісні «Ой не ходи Грицю»²⁵² у виконанні лишень ритм-групи. Якщо ж розглядати вокально-інструментальний твір «Журавлі»²⁵³, записаний у квітні 1960 р. у будинку архітектора, то тут вокал є більш естрадним, тоді як інструментальний супровід залишається свінговим.

Вартим уваги є те, що вищезгадані джазові стандарти не завжди є лише повторенням джазового мотиву чи сольних партій. У всіх джазових стандартах в альбомі «Ігор Хома. Оркестр «Ритм»» наявні мотиви відомих джазових композицій, а також індивідуальні сольні частини із імпровізацією, де сольними інструментами постають труба, тромбон, саксофон, кларнет чи флейта (почергово, чи усі разом). Також цікавим елементом, який можна виділити щодо задіювання виконавського складу, є те, що у малому складі для імпровізації найчастіше використовуються духові та фортепіано.

У 1965 році оркестр «Ритм» змінює свою назву на «Медікус» та продовжує розвиватись у напрямку надання джазу українських мотивів. Оминувши альбом «Ігор Хома. Ансамбль «Медікус»», адже не можемо чітко зрозуміти, де проходить межа між 60-70-80-х рр. ХХ століття, ми звернемося до альбому «Ігор Хома. Легенда українського джазу». У цьому альбомі є три композиції, які були записані у другій половині 1960-х рр. та є хорошими прикладами поступового

²⁵¹ Взято із переліку виконавців при записі “Swanee River” (альбом «Оркестр «Ритм»», 2009, Наш Формат)

²⁵² Ой не ходи Грицю [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojne> (09.05.2024)

²⁵³ Журавлі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/todcb> (09.05.2024)

розвитку української джазової школи: «Козачок» (1965)²⁵⁴, «Їхав козак за Дунай» (1965)²⁵⁵ та «Карпати» (1966)²⁵⁶. У всіх трьох композиціях схема викладу приблизно однакова: спочатку йде певний мотив, а одразу після нього або варіація на цю тему, або соло одного з *lead* інструментів: у «Козачку» – це саксофон, фортепіано, контрабас, тоді як флейта веде мотив; «Їхав козак за Дунай» – саксофон та фортепіано; «Карпати» – саксофон та труба. Окрім того, важливо зазначити, що кожна із трьох композицій має мотив, основою якого є певні українські мотиви або ж народні пісні. Наприклад, у «Карпатах» чітко простежується мотив «Подольночки», проте з видозміненим закінченням. Всі ці композиції є інструментальними, зі свінговим ритмом, атональні (особливо у соло-частинах), а також тут ще більше присутні різноманітні прийоми неакадемічного музикування, особливо у контексті соло.

Також у цьому альбомі наявні дві мелодії, які можна було почути у фільмі «Залицяльники» (1968 р.): «Сумна я була»²⁵⁷ та «Дорога»²⁵⁸. Тут явно простежується різниця між опублікованою та неопублікованою²⁵⁹ джазовою музикою, та впливом цензури на медіа та музику в УРСР. У обох творах практично відсутня частина сольної імпровізації, а у «Дорозі» ритм тяжіє більше до рівності, аніж свінгу. Проте, все таки у пісні «Сумна я була», друга частина починає розвиватись, ритм стає більш ламаним та навіть присутнє соло тромбона, проте не імпровізаційне, а те, яке імітує мотив, який наспівує вокалістка.

Для київського та дніпропетровського джазу були характерні як малі склади, так і великі, проте записів ресторанного джазу практично не збереглося. Утім, ми все таки спробуємо пояснити виконавський склад тих чи інших колективів. Наприклад, розглядаючи київський ресторанний джаз 1960-х рр., варто згадати відому вісімку Юрія Братолобова. Як відомо із книги Юхима

²⁵⁴ "КОЗАЧОК" - Ігор ХОМА / Український джаз / Igor KHOMA / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=N5nRykAdOpM> (09.05.2024)

²⁵⁵ "ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ" - Ігор ХОМА / Український джаз / Igor KHOMA / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=StxmFSJwLoQ> (09.05.2024)

²⁵⁶ "КАРПАТИ" - Ігор ХОМА / Український джаз / Igor KHOMA / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=Ho2TuekDk_c (09.05.2024)

²⁵⁷ Сумна я була [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojof> (09.05.2024)

²⁵⁸ Дорога [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojoi> (09.05.2024)

²⁵⁹ адже вищеназвані композиції були записані у другій половині 60-х рр., проте опубліковані у 2000-і рр.

Маркова «Джаз под каштанами»²⁶⁰, цей колектив сформувався на основі ресторану «Поплавок» на початку 60-х рр. та включав усі три базові секції: ритм-групу (фортепіано – В. Ільїн, контрабас – З. Хамістос, ударні – Л. Заляпін), духову (тромбон – Ю. Братолобов, труба – В. Климков) та саксофонну (альт-саксофон – М. Рєзницький, тенор-саксофон – Б. Людмер, баритон-саксофон – В. Махонько)²⁶¹. Це є форма джазового комбо, адже незважаючи на те, що сюди входять всі три вищезгадані секції, біг-бенд часто передбачає дублювання інструментів, а також більшу кількість виконавців – починаючи від дев'яти-десяти.

Із ресторану «Поплавок» джазове комбо перебралось до іншого закладу – «Москва», проте слава стабільно поширювалась до самого кінця їхньої діяльності. У нас немає прикладів творів чи записів того, що вони грали, проте у своїй книзі Юхим Марков вказує, що знаменитими вони були серед молоді через їхню імпровізацію та свінгуючий ритм²⁶². Пізніше колектив був прийнятий до Укрконцерту, з яким став гастролювати як інструментальний супровід із такими виконавцями як Микола Щукін, а невдовзі, у 1962 році, розпався.

Ще одним відомим прикладом ресторанного джазового ансамблю став колектив при кафе «Чиполіно», а пізніше при кафе «Мрія» у Дніпропетровську. Цей склад є ще одним хорошим прикладом джазового комбо, адже туди входила ритм-група (фортепіано – Юрій Півак, ударні – Ярослав Швець, контрабас – Валерій Куцинський, пізніше, потенційно, Косік Олег) та декілька духових інструментів (точно відомо про Юрія Біленка – саксофон, а також на фото, які були опубліковані з особистого архіву Юрія Півака, можна побачити ще один саксофон та тромбон, виконавців ідентифікувати ми точно не можемо)^[Додаток А]. Як зазначає Володимир Задонцев, активний учасник джазового життя Дніпропетровська, даний колектив виконував імпровізаційну музику²⁶³.

²⁶⁰ Марков Е. Джазовый бум начала 1960-х // Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. – Харьков: Фолио, 2023, с.53-54

²⁶¹ Марков Е. Джаз под каштанами...

²⁶² Там само.

²⁶³ «Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)

Представник колективу Юрій Біленко, в інтерв'ю згадує, що вони виконували «американський джаз», основними рисами якого було задіяння малого складу виконавців та імпровізаційність. Щодо другого аргументу Біленко також додає, що вони грали на слух, адже у них не було ні нот, ні людей, які би сказали би їм, як правильно виконувати ту чи іншу композицію. Незважаючи на це, на перший Дніпропетровський фестиваль «Юність-68» квартет Біленка та Пивака подався із твором Колтрейна (*Coltrane*)²⁶⁴.

Якщо розглядати біг-бендові склади, то у Києві, напевно, найбільш визначим був Джаз-оркестр «Дніпро», при Укрконцерті, спочатку під керівництвом Ігоря Петренка, а пізніше – Гіві Гачечіладзе. До розгляду ми візьмемо платівку оркестру саме під керівництвом Гачечіладзе, записану у 1965 році²⁶⁵, а також повний склад виконавців на кінець 1965 року. Як ми вже вище вказували для біг-бендів властива не лише наявність усіх трьох секцій інструментів, але й їхнє дублювання. Джаз-оркестр «Дніпро» у 1965 році існував у складі духової групи (Ю. Успенський, Р. Коритін, Л. Зубер, О. Шипко – труби, Л. Губарь, М. Чумаченко, І. Єфремов – тромбони), саксофонної групи (М. Бойка, Є. Єрьоменко – альт-саксофони, А. Степанян, Б. Полторак – тенор-саксофони, М. Ріфін – баритон-саксофон) та ритм-групи (Г. Гачечіладзе – фортепіано, З. Хамістос – контрабас, Л. Заляпін – ударні)²⁶⁶. Припускаємо, що платівка, яка вийшла у 1965 році, була записана саме у даній конфігурації інструментів. Сама грамплатівка має у собі всього лише три твори: сторона «А» – «Фантазія на теми пісень Ігоря Шамо» (обр. Г. Гачечіладзе), сторона «Б» – «Африканський вальс» (Г. Макдеморт) та «Елегія» (Кв. Джонс)²⁶⁷. Цікавим є факт розташування творів, адже обробка керівника колективу, є на лицевій стороні, тоді як два наступні

²⁶⁴ Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

²⁶⁵ Джаз-оркестр «Дніпро» п/у Г.Гачечіладзе (EP 1965) [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OCtrwtvYYaM> (09.05.2024)

²⁶⁶ Марков Е. Приложение // Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. – Харьков: Фолио, 2023, с.314-315

²⁶⁷ Джаз-оркестр «Дніпро» п/у Г.Гачечіладзе (EP 1965) [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OCtrwtvYYaM> (09.05.2024)

твори, американських авторів – на стороні «Б», що може нам сказати про певне упереджене ставлення до американського відповідника у 1960-і рр.

Останнім представником джазу, який вартий розглянути буде колектив, який заснувався найпізніше, а саме у 1969 році, більше того мав у собі приставку «естрадний». Якщо у випадку з київським прикладом біг-бенду, на платівці якого було написано, що оркестр є джазовим, то у «ЗКЛ-69» хоча й не було власної платівки, проте у списку виконавців фестивалю «Юність» у 1970, 1971 та 1973 рр. колектив всюди позначений як Естрадний оркестр «ЗКЛ-69» під керівництвом Володимира Марховського²⁶⁸. Якщо досліджувати корені прояву джазового елемента, то можна простежити, що керівник «ЗКЛ-69» колись був активним учасником різних джем-сешнів у кафе «Чиполіно»²⁶⁹. У 1962 році під керівництвом того самого Марховського, при Дніпропетровському гірничому інституті, засновується естрадний оркестр, який пізніше виступатиме на перших джазових фестивалях у рідному для них місті²⁷⁰. Більше того, вказувалось, що оркестр був, практично, вишколом для музикантів, які пізніше потрапили до «ЗКЛ-69»²⁷¹. Тут варто додати, що Юрій Біленко, у своєму інтерв'ю, згадував, що одним із прикладом «утьосовського» джазу був оркестр Марховського²⁷².

Якщо розглядати інструментальну складову колективу, то зважаючи на фотографію складу у 1972 році, взяту зі сторінок антології Симоненка, то можна помітити стандартний біг-бендовий склад^[Додаток Б], а саме: 4 саксофони, 4 труби, 4 тромбони, ударні, 2 бас-гітари (або електрична гітара/ритм-гітара і бас-гітара) та фортепіано (потенційно електричне). Розглядаючи репертуар, який вони виконували, то незважаючи на обмежену кількість інформації про даний колектив, все ж у вільному доступі наявні декілька записів даного оркестру,

²⁶⁸ Симоненко В. Учасники фестивалів // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. с.171.

²⁶⁹ «Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)

²⁷⁰ Марховський Володимир // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. с.76

²⁷¹ Биг-бэнд «ЗКЛ-69» / ЗКЛ-69. История прошлого, не потерявшая актуальности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=121757789735307&set=a.113316957246057> (09.05.2024)

²⁷² Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)

потенційно із їхньої фестивальної діяльності²⁷³. У збірнику записів було одинадцять, з них три – це джазові стандарти («Shiny Stockings» Фостера; «Things ain't what they used to be» Мерсера Еллінгтона; «In a mellow tone» Дюка Еллінгтона), а також чотири композиції канадського виконавця Маянарда Фергусона²⁷⁴.

Цікавим фактом, є те, що для українських джазових музикантів у 1960-і рр. практично не існувало розуміння поділу за стилями, або ж він був другорядним чинником класифікації. У той час музиканти та колективи часто поділяли джаз на «утьосовський» та американський. Перший існував у формах загальновідомих як владі, так і багатьом музикантам – біг-бендів та грав, в більшості танцювальну музику подібну на свінг (не імпровізовану, а завчену наперед). Якщо згадати перший «утьосовський» джаз, то він був змішаний разом із театральними заготовками та виконувався не так для насолоди, як для публіки, аби її розважити. Тоді як «американський» джаз у свідомості музикантів 60-х рр. ХХ століття був стихійнішим, вільнішим та імпровізованим. Після «привідкриття» залізної завіси, до країн соціалістичного блоку почали потрапляти різні платівки, в тому числі і джазові. Слухаючи приклади джазової музики та читавши час-від-часу анотацію до даних творів, українські музиканти поволі знайомились та черпали інформацію про автентичну або ж європейську джазову музику (не радянську). Мотиви творів часто відтворювались на слух та із використанням власних імпровізаційних частин. Припускаємо, що поволі музиканти таки знайомились та розуміли випадки, коли стилістично джаз поділяється на менші категорії як свінг, бібоп, кул чи авангадний джаз, проте наша теза полягає у тому, що першопочаткове розуміння джазової творчості підсвідомо отримувало наведену вище географічно та культурно орієнтовану класифікацію²⁷⁵.

²⁷³ а отже, це може бути або Дніпропетровський фестиваль «Юність» (1970,1973), або фестиваль «Джаз-70» у Воронежі та Горькому (1970), та «Донецьк-102» (1971) – всі ці фестивалі можна віднести ще до частини розвитку джазового мистецтва, яка належала до ліберальних процесів, які розгортались аж до приходу Щербицького у середині 1972 року

²⁷⁴ ZKL-69 BIGBAND [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.youtube.com/channel/UCujaA-gI6qfTiCCbT6gnVjA/videos> (09.05.2024)

²⁷⁵ дані тези були висунуті на основі інтерв'ю з Юрієм Біленком та аналізу творів, які у нас є наявні

3.2 Виконавський склад та репертуар джазових колективів в УРСР у 1970-і рр.

Якщо оцінювати розвиток джазової музики у 1970-і, то він буде пов'язаний із декількома факторами. По-перше, даний процес – це розвиток не лише джазової музики, але й рокової, різних похідних стилів та їхній синтез, який в подальшому приведе до ф'южну. Також важливим фактором у розвитку українського ф'южну займе фольклорна складова, яка продовжуватиме розвиватись та набере ще більш цікавих, а подекуди й експериментальних форм. Останньою складовою постане формування окремої групи колективів під назвою ВІА (вокально-інструментальні ансамблі), які швидким потоком займуть нішу радянського естрадного музикування.

Розглядаючи вокально-інструментальні ансамблі, варто наголосити на тому, що дані колективи часто були проявом або художньої самодіяльності, або ж професійними колективами на базі філармоній, та часто характеризувались із біг-бітовим рухом та електрифікацією інструментів в УРСР²⁷⁶. Ми не заперечуємо вплив біг-біту на розвиток ВІА, проте постараємось знайти у проявах їхньої діяльності джазово-орієнтовані виконавські склади, або ж притаманні даному жанру елементи музикування. Такими ознаками можуть бути свінговий ритм, задіяння духових інструментів, фортепіано чи ударних у якості сольних інструментів, застосування джазової/блюзової гармонії, а у вокально-інструментальних композиціях – використання прийому імітування голосом музичних інструментів. Також варто зауважити, що електрифікація музичних інструментів не завжди прирівнює їх до рокового віяння, адже інколи видозміна способу видобування звуку є еволюційним чинником розвитку. Наприклад, якщо електрофортепіано буде займати ту саму позицію у ритм-групі – воно все ще буде виконувати свою функцію, проте покращену. Так само цікавим фактом є зміна контрабасу на бас-гітару. Ми не вважаємо використання бас-гітари виключно роковим чи біг-бітовим маркером, адже у обох вищезгаданих

²⁷⁶ Суржина С. Чинники становлення вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів (друга половина 60-х рр. XX століття) / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип.15(2), 2009, с.206-211

музичних інструментах однаковий діапазон (в класичному ладі – 4 струни; найнижча струна виступає мі контроктави та настроюється по квартах вверх; найвища – соль першої²⁷⁷²⁷⁸), і тому якщо бас-гітара все ще є частиною саме ритм-секції, то вона постає частиною джазового комбо чи біг-бенду. Так, наприклад, у виконавському складі оркестру «ЗКЛ-69», із 70-х рр. ХХ ст., використовується бас-гітара, яка залишається у ритм-секції, де вона продовжує бути важливим елементом саме біг-бендового складу^[Додаток Б].

У попередньому розділі ми вже згадували історію ВІА «Ватра» та його першого керівника – Михайла Мануляка. Вже за керівництва Богдана Кудли, у 1975 році²⁷⁹, у «Ватри» виходить альбом із 12-ма творами. Порівнявши назви даних творів із програмою перших гастролів ВІА «Ватра», яка була згадана Мануляком в одному з інтерв'ю²⁸⁰, ми можемо виділити дві відповідності: твір під номером 4 – «Бодай ся когут знудив» та під номером 12 – «Ой чий то кінь стоїть». Перед тим як перейти до аналізу даних творів, варто подати інформацію про виконавський склад, який є доволі важливим у контексті даного ВІА. У нас є точний склад колективу «Ватра» за керівництва Михайла Мануляка. Інформація взята із фотографії афіші Львівської філармонії, де рекламується сам колектив у складі^[Додаток В]: Михайло Мануляк – художній керівник, Богдан Олеарник – соло-гітара, Юрій Деніга – саксофон, Сергій Петросян – фортепіано, електроорган, Валерій Тімонін – бас-гітара, Ігор Кінаш – труба, Анатолій Ольшанський – ударні. Такого точного складу колективу під керівництвом Богдана Кудли у нас немає, проте ми можемо розглянути обкладинку альбому «Вам даруємо» (1974)^[Додаток Г], а також самі твори. Поглянувши на обкладинку вищезгаданої платівки, можна сказати, що до складу входили чотири духові інструменти (саксофон, тромбон та дві труби) та дві гітари (потенційно одна з

²⁷⁷ Контрабас // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 2. 2008 с.530

²⁷⁸ Гітара // Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 1. 2004 с.462

²⁷⁹ Ватра – LP 1975 // Дискографія / Ватра / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vatra-lp-1975/> (09.05.2024)

²⁸⁰ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.205-212

них соло-, тоді як інша басова). Якщо звернутись до самих записів з альбому 1974 року, то можна почути ще дві складові ритм-групи: фортепіано та ударні, а також два соло-інструменти: флейту (використовується у композиціях 2 і 5) та цимбали (вступ композиції 9). Отже, незважаючи на те, що ми не можемо точно ідентифікувати самих виконавців ВІА «Ватра» під керівництвом Богдана Кудли, ми презюмуємо, що склад ансамблю був наступний: ритм-група (фортепіано, бас-гітара, електрогітара, ударні), духова група (тромбон, труба, саксофон), сольні інструменти (флейта, цимбали) та вокальна частина, яка займала провідне місце у даному колективі.

Останнім твором у альбомі «Вам даруємо» є, потенційно, обробка Михайла Мануляка народної пісні «Ой чий то кінь стоїть»²⁸¹. Даний твір насичений свінговою ритмікою та, незважаючи на вокальну частину, інструментальна не завжди виступає лише супроводом. Перше, на що варто звернути увагу – це те, що, умовно, композиція має строфічну форму (куплетну), проте мелодія часто розвивається незалежно від вокальної частини. Наприклад, впродовж розвитку куплетної частини, часто помічається незалежні інструментальні відступи (по одному такту після закінчення фрази – 2+1+2+1), які у результаті наштовхують нас на думку про використання 12-титактового джазового квадрату у формі АВ, де А = 6 тактів та В = 6 тактів (2+2+2). Більше того, впродовж композиції, такі відступи розвиваються, що у результаті приводить нас до другої частини твору, де вокальна частина починає варіюватись на основі раніше поданої теми, а ритм-група забезпечує їй підтримку, у той час, коли фортепіано розвиває власну тему, часто використовуючи акорди з використанням *blue notes* та ламаним ритмом. Також, розглядаючи весь інструментальний склад у даній композиції, то він є доволі цікавим, адже у ньому наявні 4 інструменти ритм-групи: фортепіано, ударні, бас-гітара та електрогітара. Використання електрогітари у складі ритм-групи без наявних сольних партій є

²⁸¹ Ватра – LP 1975 // Дискографія / Ватра / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vatra-lp-1975/> (09.05.2024)

хорошим прикладом електрифікації джазової музики без зміни основної форми та функцій виконавського складу.

У наступному творі, який ми розглянемо, електрогітара вже буде мати виражену сольну партію, водночас у композиції не нівелюється джазова складова. «Весна» – це останній твір із альбому ВІА «Арніка», який вийшов у 1974 році²⁸². Цей альбом був записаний у наступному складі: В. Васильєв, М. Цюпак, В. Морозов – вокал, М. Цюпак – ритм-гітара, В. Морозов – гітара-соло, І. Гунько – бас-гітара, І. Господарець – ударні, В. Кіт – труба, флейта, Б. Заяць – тромбон. Композиція «Весна», авторства керівника «Арніки» В. Морозова, та яка за тривалістю більше, ніж 9 хвилин, умовно поділяється на три частини – строфічна (куплетна), брідж та повернення знову до строфічної форми (АВА). Важлива для розгляду лише друга, яка наповнена різноманітними соло. Незважаючи на те, що весь твір насичений ломаним ритмом, варто виділити інструменти, які отримали змогу виконати соло, а це спочатку труба, пізніше барабани (самостійно, і з підкріпленням басу) та електрогітара. Двоє з трьох інструментів притаманні саме джазовому жанру, проте соло електрогітари спрямовує нас на думку формування ф'южну.

Ще одним важливим для розвитку вже згаданого нами ф'южну є Дніпропетровський ВІА «Водограй», який був сформований у середині 1970-х рр. із учасників відомого «ЗКЛ-69». Керівником даного колективу спочатку був Володимир Марховський, а пізніше – у 1976 р. – Олександр Шаповал, при керівництві якого і був записаний альбом 1977 року²⁸³. Звернувшись до Української енциклопедії джазу Володимира Симоненка, нам стало відомо, що у 1977 році в ансамблі точно були такі виконавці, як Олександр Гуров (ударні)²⁸⁴, Олег Косько (фортепіано)²⁸⁵, Леонід Файншмідт (кларнет, саксофон)²⁸⁶ та

²⁸² Арніка – LP 1974 // Дискографія / Арніка / Золотий фонд української [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/a/arnika-lp-1974/> (09.05.2024)

²⁸³ Водограй – LP 1977 // Дискографія / Водограй / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vodohraj-lp-1977/> (09.05.2024)

²⁸⁴ Гуров Олександр // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. с.35

²⁸⁵ Косько Олег // Симоненко В. Українська енциклопедія джазу...с.64

²⁸⁶ Файншмідт Леонід...с.109

Олександр Шаповал (художній керівник, саксофон, флейта)²⁸⁷. Зважаючи на цю інформацію та аналіз прослуханого альбому, у складі ВІА «Водограй» можна виділити наступні групи інструментів: ритм-група у складі фортепіано, ударних, бас-гітари та електро-гітари; духова та саксофонні групи – саксофон (и), тромбон/труба, флейта, кларнет. Варто зауважити, що у деяких творах (а саме, під номером 1 і 2 на першій стороні, та 2 і 4 на другій стороні), окрім інструментального складу «Водограю», твори виконує ще камерний оркестр (диригент Ф. Глущенко).

Всі твори з альбому вищезгаданого ВІА можна поділити на дві категорії: вокально-інструментальні та суто інструментальні. Одною із таких інструментальних композицій є «Спогад», авторства Олега Коська – піаніста цього ансамблю. Як і в декількох інших їхніх творах, у даному альбомі основна музична тема починається із партії ударних, пізніше підключається електро- та бас-гітари, а лише після того вступає флейта, яка награв мотив. Незважаючи на те, що у деяких інших творах, наприклад «Несла дівчина воду», електрогітара використовується як сольний інструмент, тут вона є частиною виключно ритм-групи. Натомість, у «Спогаді» сольні партії є у вищезгаданій флейти, фортепіано та барабанів. Цікавим є те, що форма цього та деяких інших творів у даному альбомі є АВА, а саме початкова та кінцева частина повторюються, проте в середині присутні різні відхилення від мотиву чи варіації на дану тему. Така сама форма притаманна і вже згаданій нами «Несла дівчина воду» – приклад вокально-інструментального твору. Незважаючи на те, що композиція розпочинається стандартною вокальною частиною, пізніше вона переростає у суто інструментальний брідж, де провідним інструментом виступає електрофортепіано, а ритм тримають ударні бас- та електрогітари. Остання частина твору є знову більш естрадно-вокальною.

Якщо розглядати приклад Києва, то незважаючи на те, що там продовжували існувати деякі ресторани джаз-комбо чи джазові оркестри,

²⁸⁷ Шаповал Олександр...с.118-119

музичних записів практично не існувало. Проте, у другій половині 1970-х рр., коли, як вказує Юхим Марков, джазова музика зазнавала відновлення²⁸⁸, у світ виходить альбом квартету Валерія Колесника (труба, флюгельгорн) «Лирическое настроение. Джазовые Композиции» (1978) у складі Володимира Молоткова (гітара), Олександра Христидіса (ударні), Вячеслава Новікова (фортепіано) та самого керівника²⁸⁹. Альбом важко класифікувати у рамках розвитку українського джазу, адже він складається з аранжувань В. Новікова та В. Молоткова, має доволі спокійний та розважливий характер порівняно зі стрімким розвиток українського ф'южну чи джазового авангарду. Незважаючи на те, що у склад ансамблю входило всього-лиш чотири людини, впродовж усього альбому відчувається і присутність ритм-групи, і сольних інструментів. Все це пов'язано із застосуванням новітньої, на той час, технології звукозапису «накладення». В анотації до платівки, Володимир Симоненко зазначає, що це дозволило, наприклад, Володимиру Молоткову одночасно виконувати як партію бас-гітари у ритм-секції, так і соло – акустичною. Через використання одночасно, як вказує В. Симоненко «...м'якої проникливої манери виконання»^[Додаток Д] та нових технологій звукозапису, цей альбом може одночасно претендувати на застосування кул-джазу та використання нових віянь постбопу і тим самим стати одним із найкращих прикладів їхнього застосування в УРСР 1970-х рр.

Повертаючись до теми Львова, ми не можемо не згадати про ансамбль «Медікус», який і в 1970-і рр. продовжує активну свою діяльність. Альбом, записаний у 1974 році, є важливим для аналізу як розвитку джазового мистецтва, так і самого музикування. По-перше, варто розглянути розташування самих композицій, адже більш естрадні твори, із акцентом на вокал, знаходяться на стороні «А» («Простори Вітчизни», «Срібне коло», «Залицьяльники»), тоді як інструментальні твори – на стороні «Б» («Ноктюрн», «Ой зацвіли фіалоньки»).

²⁸⁸ Марков Е. 1980-е. Возрождение джаза в Киеве // Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. – Харьков: Фолио, 2023, с.137

²⁸⁹ Валерий Колесников, Вячеслав Новиков, Владимир Молотков, Александр Христидис* – Лирическое Настроение. Джазовые Композиции // Discogs [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.discogs.com/release/3728358-Валерий-Колесников-Вячеслав-Новиков-Владимир-Молотко> (09.05.2024)

Перед тим як перейти до аналізу деяких творів, варто вказати, що цей альбом був записаний у складі трьох вокалістів (Ю. Гаврилюк, О. Дорош, І. Попович) та інструментального квартету у складі Ігор Хома – фортепіано, Олег Хома – ударні, Андрій Цегельський – контрабас та Юрій Вовк – флейта²⁹⁰.

Найважливішими для розвитку українського джазу є друга сторона платівки, адже там наявні не просто естрадно-джазові твори, але й перші прояви авангардного фрі-джазу, які, ми презюємо, Ігор Хома міг запозичити із сусідньої Польщі. Найцікавішим твором є «Ноктюрн», який триває приблизно 12 хвилин. Як вказується на самій платівці, даний твір є фантазією на тему Стеценка «Вечірня пісня». Композиція розпочинається півтора хвилинним атональним соло контрабасу, який пізніше переростає у соло флейти з підкріпленням ритм-групи та варіаціями на тему. Окрім флейти, сольним інструментом виступає ще фортепіано. Композиція має наскрізну форму. Якщо говорити про інші особливості «Ноктюрну», то тут важливими характеристиками постає використання або блюзової гармонії, або атональність, широкий динамічний діапазон та сильна емоційність. Найбільш близьким по викладу до «Ноктюрну» можна вважати твори Кшиштофа Комеди із альбому «Astigmatic» (1966)²⁹¹, який у свій час також став передвісником авангардного джазу у Польщі. Пізніше, у 1977 році, буде записаний ще один авангардний твір ансамблю «Медікус», а саме «Піраміди»²⁹². Для українського фрі-джазу він є доволі важливим, адже тут львівські музиканти експериментують зі звучанням електричних інструментів (наприклад, електрофортепіано, електроскрипка – Ігор Хома, бас-гітара – Юрій Закаль), проте не відкидають і стандартно-джазових інструментів (наприклад, використання контрабасу – Андрій Цегельський – паралельно із бас-гітарою). Паралельно із розвитком авангардної джазової музики, «Медікус» продовжує співпрацювати із естрадними виконавцями, наприклад, у 1976 році вийшов

²⁹⁰ Медікус – Grand 1974 // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/m/medikus-lp-1974/> (19.05.2024)

²⁹¹ Astigmatic [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=F2QKK1IZJ18> (09.05.2024)

²⁹² Ігор Хома. Легенда українського джазу (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-lehenda-ukrajinskoho-dzhazu-cd-2009/> (09.05.2024)

альбом пісень Івана Поповича, які виконував Олег Дорош у супроводі ансамблю «Медікус».

У 1976 році, зі сцени джазового фестивалю «Донець-102» знову прозвучав джаз-авангад, проте вже від Олександра Шаповала та його секстету. До виконавського складу даного колективу входили сам О. Шаповал – флейта, саксофон, О. Косько – електричний орган, фортепіано, О. Анапольський – труба, І. Кручиненко – гітара, А. Гуров – ударні та О. Іщук – бас-гітара²⁹³. Вагомою відмінністю авангарду Шаповала від використання того самого стилю «Медікусом» полягала у ще більш насиченому використанні національно-українського контексту як у мелодіях, так і в тексті. Важливо вказати, що на самому початку альбому звучить декламація вірша Тараса Шевченка «Вітер віє-повиває», який відносить нас до тематики даного альбому. Після цього звучить яскравий мотив на гуцульську тему, який переростає у авангардну поліфонію інструментів, інколи відсилаючи нас на ті самі українські мотиви, як наприклад, коломийки. Крім того, що альбом є прикладом авангардного, тут також наявні і рокові елементи. У своєму короткому описі альбому Томаш Гжегорчик вказує, що цей запис є одним із найбільш авангардних записів українського джазу радянської доби²⁹⁴.

Якщо розглядати альбом, то, як вказується, він був записаний під час джазового фестивалю «Донецьк-102» у 1976 році та поділяється на три частини, або три твори: 1 – Ой збирайся, козачу, похід буде, 2 – Січ-Мати та 3 – Повернення²⁹⁵. Всі три композиції є доволі емоційно забарвленні, проте у різний спосіб та з використанням відмінних опорних інструментів. Наприклад, у першому творі сольними або найбільш вираженими інструментами будуть труба, яка своєю динамічністю додає експресивності гуцульському мотиву та електроорган, який є проявом вільності розвитку музики. У другій композиції,

²⁹³ Shapoval Sextet - Kobzareva Duma 1976 [2020 - Album] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxHFEMzFsc> (09.05.2024)

²⁹⁴ Томаш Гжегорчик Shapoval Sextet: Кобзарева дума // Metroport [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://metroport.com/-citizen-jazz/shapoval-sextet-kobzareva-duma-ua> (дата доступу: 09.05.2024)

²⁹⁵ Shapoval Sextet - Kobzareva Duma 1976 [2020 - Album] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxHFEMzFsc> (09.05.2024)/

яка постає більш розважливою, провідним інструментом постає саксофон, а його підтримує ритм-група (особливо, час від часу, проявляються фортепіано та ритм-або електрогітара). Останній твір спочатку постає хаотичним та поліфонічним, а пізніше на зміну йому приходять соло електрогітари та фактурність труби, яка знову стає допоміжним фактором у прояві емоційного елемента.

3.3 Порівняльний аналіз тенденцій розвитку джазового мистецтва в УРСР у 1960-і та 1970-і рр.

1960-і та 1970-і рр. – це важливий період розвитку джазового мистецтва в УРСР. Проте, між ними існує ряд спільностей та відмінностей, які показують непослідовну політику радянської влади. Першою спільною рисою, яку варто вказати, був контроль з боку радянської влади щодо лімітованого використання джазової музики. Для підкріплення цієї тези, ми наведемо приклад двох подібних ситуацій: Ігоря Петренка та Михайла Мануляка. Обоє було усунуто від керування колективом через надмірне використання джазових елементів у програмі оркестру/ансамблю. Одним із відмінних факторів у цих ситуаціях постало питання національного елемента. У ситуації з Мануляком, 1971 року, Львівська філармонія відмовилась продовжувати із ним контракт не тільки через використання ламаного ритму, але й через мовне питання у піснях, які виконувались «Ватрою»²⁹⁶.

Ще одною спільною рисою у розвитку джазового мистецтва у 1960-1970-і рр. стало привідкриття «залізної завіси» за Хрущова, Шелеста та не повне її закриття за Брежнєва та пізніше Щербицького. Тут йдеться про платівки із Європи чи різні медіаресурси, як наприклад, радіопрোগрама «Jazz Hour» із Віллісом Коновером. Незважаючи на те, що як у 1960-і, так і в 1970-і рр. не всі джазові платівки могли потрапити в СРСР, а західні радіохвилі часто глушилися, все ж умовний медіапростір допомагав джазовим музикантам зрозуміти основні тенденції становлення та розвитку американського чи європейського джазу. Для

²⁹⁶ Михайло Мануляк // Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016. с.205-212

1960-х рр. це було важливим у контексті досягнення та перевиконання джазових стандартів та розуміння розвитку стилів джазової музики (наприклад, як оркестр «Ритм» Ігоря Хоми, який на початку 1965 року перегравав мотиви відомих джазових творів). У 1970-і рр. умовний медіапростір був важливим для розуміння процесів розвитку авангарду, ф'южну чи правильного використання фольклорних елементів у джазовій мелодиці. Також, розглядаючи розвиток продукування записів, то починаючи від середини 1960-х рр. постала певна тенденція до розташування композицій у наступному порядку: твори, які можуть викликати найбільші підозри «про надмірне використання джазової музики» були на стороні «Б», або загалом у другій частині альбому, тоді як більш естрадні варіанти – на стороні «А». Ближче до кінця 1970-х рр. дана тенденція зникає, наприклад, розглядаючи альбом ВІА «Водограй» 1977 року, ми вже не помітимо такого поділу.

Якщо розглядати більш відмінні риси у побутування джазового мистецтва у 1960-1970-і рр., то першим є організація джазової художньої самодіяльності та її розвиток. Загалом, у 1960-х рр. виникала тенденція до самостійної організації малих джазових складів на основі кафе, ресторанів, будинках культури чи навіть навчальних закладів (наприклад, ансамбль «Медікус» при Львівському медичному університеті). Також, на основі кафе, у 60-і рр. виникають джазові клуби, а пізніше при них і фестивалі. У 1970-х рр., розвиток більшості радянських джазових фестивалів був призупинений, так само як і діяльність молодіжних клубів. Все ж джазова музика знайшла нову нішу для становлення, нею стала мімікрія під естраду, а саме тут йдеться про ВІА, які з допомогою естрадних назв чи народних пісень вправно маскували прояви ф'южну.

Розвиток нових технологій звукозапису та електрифікації музичних інструментів є важливою особливістю 1970-х рр. Заміна музичних інструментів на електричні відповідники, як наприклад використання бас-гітари, електрооргану, електроскрипки, електрогітари і т.д., стала однією зі складових розвитку джаз-рокового ф'южну та авангарду. Нові технології звукозапису, наприклад накладання, дозволяло музикантам записувати і нашаровувати власне

виконання. Тобто, у фінальному результаті, на записі міг звучати один і той самий музикант, який виконував різні партії на різних інструментах.

3.4 Порівняльний аналіз жанрових та стилістичних ознак виконавського складу і репертуару у 1960-1970-і рр

Вагомою спільною рисою виконавського складу, яка притаманна розвитку джазової музики в УРСР в 1960-1970-і рр., є стабільна опора для джазових та ф'южнових колективів, а саме ритм-група у складі фортепіано, ударних, контрабасу (або бас-гітари). Також важливим є збереження свінгового ритму та використання основних джазових інструментів: вищезгаданої ритм-групи, саксофону, труби, тромбону. Міксування їх із іншими, непритаманними для джазу інструментами (як наприклад, електрогітара, соло якої більш притаманно роковій музиці), буде особливістю 1970-х рр. у зв'язку із поширення ф'южну.

Джазові комбо є важливим чинником розвитку джазового мистецтва у обох десятиліттях. Незважаючи на те, що у 1970-і рр. малі склади, які побутували у кафе та ресторанах, мінімізують свій розвиток, проте натомість ми можемо простежити розвиток ВІА. Більш того, джазово орієнтовані вокально-інструментальні ансамблі у складі мали елементи форми комбо із ритм-групою, духовими і саксофонними інструментами та часто солістами-вокалістами.

Згадуючи перші записи джаз-оркестру «Медікус», можна зрозуміти, що ще на початку 1960-х рр. починає набирати популярність використання або фольклорних елементів, або цілих фантазій чи варіацій на тему українських народних пісень (наприклад, «Ой не ходи, Грицю» у виконанні джаз-оркестру «Ритм»²⁹⁷). Незважаючи на те, що, на той час, популярність серед джазменів, займають американські джазові стандарти, все ж тенденція до використання українського елемента у творах збереглась і до 1970-х. Більше того, у 70-х рр. ХХ століття використання фольклорного елемента стає чи не одною із найбільш провідною у розвитку вокально-інструментальних ансамблів. Згадуючи

²⁹⁷ Ой не ходи Грицю [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojne> (09.05.2024)

експресивний виступ секстету Шаповала²⁹⁸, можна зробити висновок, що фактор використання українських народних мотивів був притаманний не тільки для ВІА, але й у контексті розвитку інших західних віянь на території УРСР.

Розглядаючи й інші, подекуди відмінні, риси розвитку джазового мистецтва, то у 1970-і рр. воно постає тісно переплетеним із біг-бітовими та роковими елементами. У зв'язку з цим появляються виконавські склади, які по загальній формі і нагадують комбо, проте якщо розглянути використання даних інструментів впродовж конкретних творів чи навіть альбомів, то вони виражають тенденцію до зміни своїх функцій, і тим самим постають у різних контекстах: джазовому, роковому, або ж ф'южному. Наприклад, ми вже згадували, що починаючи із 70-х рр. ХХ століття існувала тенденція до заміни контрабасу на бас-гітару. Дана маніпуляція не змінювала функцій басу, адже обоє інструментів мали однаковий діапазон, більше того, залишались складовою ритм-групи, а не переходили до інших секцій. Якщо ж розглядати питання електрогітари, то тут вже дискусія жанрової приналежності полягає у її використанні впродовж того чи іншого твору. Якщо вона виступає лише як сольний інструмент – це відсилає нас до року, коли ж залишається лише частиною ритм-групи – джазу. Таким чином, в українському ф'южні 1970-х рр. використовуються два варіанти розвитку подій. Наприклад, у творі ВІА «Арніка» «Весна» у бріджі спочатку наявна сольна партія труби, коли електрогітара є частиною ритм-секції, проте пізніше перевага соло переходить до тої самої електрогітари. Дана комбінація є хорошим прикладом використання в одному творі як джазових елементів, так і рокових, а саме джаз-рок ф'южну. Цікавим є також факт застосування у 1970-х рр. акустичної гітари, адже її сольні партії можна все ще трактувати як джазово-орієнтований елемент (наприклад, у альбомі «Лирическое настроение. Джазовые Композиции», квартету Валерія Колесника).

²⁹⁸ Shapoval Sextet - Kobzareva Duma 1976 [2020 - Album] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxHFEMzFsc> (09.05.2024)/

Також, варто вказати на факт розвитку вокально-інструментальних творів. Розглянувши пісню 1960 р. «Журавлі»²⁹⁹, у виконанні Лесі Шевченко та джазового оркестр «Ритм», і композицію-представника 1970-х рр. «Несла дівчина воду»³⁰⁰ ВІА «Водограй», ми можемо вказати на факт удосконаленні саме інструментально-орієнтованих бріджів. У першому творі суто інструментальною частиною постає лише вступ, а пізніше вся наступна пісня є куплетно орієнтованою. У другому ж творі, крім того, що мотив розпочинається ритмом ударних та електрофортепіано, а пізніше переростає у вокально-орієнтовану частину, у середині твору постає хвилинний інструментальний брідж із соло того самого електрофортепіано, який опісля повертається знову до того самого вищезгаданого мотиву.

Останньою важливою складовою, яку ми би хотіли розглянути у 1970-х постає розвиток не тільки ф'южну, але й різних інших стилів, наприклад як джаз-авангард, чи більш легких та спокійних – кул-джаз чи постбоп, а інколи і їхній синтез. Розглядаючи тезу про те, що на початку 1960-х рр. базове розуміння класифікації джазового мистецтва у музикантів поділялось на «утьосовське», а саме це прирівнювалось до оркестральної форми, та «американське», де виконавським складом поставали малі ансамблі, а чи не основною базовою особливістю – імпровізаційність, то провівши аналіз прикладів джазового мистецтва у 1960-1970-і рр. ми можемо висунути іншу тезу : за період приблизно одного десятиліття, незважаючи на політику радянської системи, український джаз пройшов стрімкий шлях розвитку, дійшовши до освоєння сучасних джазових стилів, як наприклад ф'южн (ВІА «Ватра», ВІА «Водограй» та ін.), авангард (ансамбль «Медікус» під керівництвом І. Хоми, секстет Шаповала) та кул-джазу (постбопу) (квартет В. Колесника).

²⁹⁹ Журавлі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/todcb> (09.05.2024)

³⁰⁰ Водограй – LP 1977 // Дискографія / Водограй / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vodohraj-lp-1977/> (09.05.2024)

3.5 Аналіз тенденцій розвитку української джазової музики у контексті синтезу європейської та радянських особливостей

У першому розділі ми розглянули тези Аліни Попової про становлення та розвиток європейських джазових шкіл³⁰¹. Найбільш визначальними з них були французька та польська, які характеризувались трьома особливостями: оджазовуванням композицій класичної музики, використанням національно-фольклорних елементів та полістилістичністю.

Найбільш видатним представником «джазінгу» у 1960-1970-і рр. є Мирослав Скорик. Через призму професійної академічної музики та зацікавлення у неакадемічних мотивах блюзу, джазу, рок-н-ролу і т.д. Скорик писав не тільки естрадно-джазові твори, але й різні варіації, парафрази на твори композиторів класичної музики. Також він використовував свій досвід для написання і власних класичних творів з елементами неакадемічного музикування. Наприклад, одним із його найбільш відомих фортепіанних джазових творів у стилі «нового академізму» є «Блюз», написаний у 1964 році³⁰².

У нашому аналізі ми вже виокремили важливість побутування українських мотивів у становленні українського джазу, проте тут ми хочемо ще звернути увагу на тенденційність такого розвитку у європейському контексті. Спираючись на статтю А.Попової про становлення європейських джазових шкіл, нам відомо, що як французька, так і польська специфіка звернення до елементів фольклору та використання полістилістичності сформувались у контексті маскування джазової музики від тогочасних тоталітарних режимів. Ми презюмуємо, що одна із таких маскувальних технік могла використовуватись і при виборі чи створенні репертуару для вокально-інструментальних ансамблів чи інших колективів, які використовували джазові елементи. Пов'язуємо ми це із приходом Щербицького, який явно проводив більш тоталітарну політику цензури, як щодо нових західних

³⁰¹ Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85

³⁰² Любов Кияновська *Мирослав Скорик: людина і митець* / ред. Володимир Сивохіп, Бібліотека журналу «І», Львів, 2008, 558 с.

течій, та і щодо авторської пісні. Тому ВІА і старались вдаватись до мотивів українських народних пісень, які були більш нейтральними у даному плані.

Також, якщо подивитись з іншої сторони, на момент 1960-1970-х рр., в УРСР паралельно набувала розголосу і «нова фольклорна хвиля»³⁰³ в академічній музиці, яка могла також вплинути на розвиток, в тому числі, й естрадного мистецтва.

³⁰³ Неофольклоризм // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-73633> (09.05.2024)

ВИСНОВКИ

У нашому дослідженні ми охарактеризували виникнення джазового мистецтва як продукт синтезу африканської та європейської культур. Основними особливостями даного жанру є використання джазових музичних інструментів (ритм-секція у складі фортепіано, басу та ударних; духова секція – тромбон, труба та саксофонна секція), свінгова ритміка синкопованість та імпровізаційність. Основними складами у джазі є джаз-комбо (до 9 виконавців) та біг-бенди (від 10 до 15). У рамках нашого дослідження ми хочемо виділити питання заміни акустичних інструментів на електрифіковані варіанти, а саме висунути тезу, якщо інструмент не змінює своїх функцій у межах виконавського складу, то він і не видозмінює свою роль.

Розгляд становлення джазової музики у Європі показує, що за період кількох десятиліть вона не тільки інтегрувалась у музичну культуру європейських країн, але й виробила декілька власних особливостей. У період Другої Світової війни та певний час опісля її завершення відбувається формування європейських джазових шкіл із центрами у Франції та Польщі. Важливими факторами для їх започаткування та побутування на первинних етапах розвитку ставала окупаційна влада. Якщо розглядати основні характеристики європейських джазових шкіл, то це було оджазовування творів композиторів-класиків, фольклоризація та полістилістичність.

До СРСР джазова музика потрапила дещо пізніше, ніж до Європи, і розвивалась дещо хаотичним потоком. Загальна тенденція вказує на те, що нормалізація джазу в СРСР (до 1960-х) відбувалась лише в рамках біг-бендового складу, який у подальшому будуть найменувати «утьосовським» через популярність джазового оркестру, керівником якого був Леонід Утьосов. Важливим моментом було те, що склад естрадних оркестрів був дуже схожий до джазових, а також те, що оригінальний свінг, який виконувався, в більшості якраз біг-бендами, мав у собі досить невелику частину імпровізації впродовж твору, що дозволяло музикантам залишатися в межах канону соціалістичного музичного мистецтва. Якраз маніпулювання і приховування західних джазових

впливів під маскою «естрадного» мистецтва були характерними особливостями радянського періоду.

Розглянувши загальну канву розвитку джазового мистецтва в УРСР на прикладах Львова, Києва та Дніпра у 1960-і та 1970-і рр., можна стверджувати, що вона була доволі нестабільною. Від того часу як до українських міст дійшла хрущовська лібералізація і аж до зламу десятиліть джазове мистецтво зберігало тенденцію до розвитку. Художня самодіяльність процвітала: відкривались джазові клуби, організовувались лекції, фестивалі, музиканти їздили на фестивалі або в рамках УРСР, або ж у сусідні республіка. При офіційних установах були задіяні джазові музиканти, як наприклад, джаз-оркестр «Дніпро», який на початку 1960х увійшов до Укрконцерту. Звісно, тут варто вказати, що не все було настільки спокійно, адже у середині 60-х керівника цього оркестру практично змушують піти з посади через надмірне використання джазової музики. В кінці 1960-х – на початку 1970-х рр. починається згортання джазового мистецтва. Ми це пов'язуємо спочатку із подіями Празької весни, а пізніше – із приходом до влади Володимира Щербицького, який був, у загальному, менш ліберальним, ніж його попередник, Петро Шелест. У 70-і рр. тенденція тяжіє до вже згаданого нами принципу “маскування” за пеленою естради. У містах, які ми розглядаємо, а саме тут мова йде про Київ та Дніпропетровськ, закриваються джазові та молодіжні клуби, київський ресторанный джаз занепадає через струмку еміграцію музикантів закордон, музиканти, які залишились, втрачають роботу. Проте, на противагу даній ситуації розвивається нова ніша – вокально-інструментальних ансамблів (VIA). VIA ще у 60-ті роки стандартно вважався різновидом естрадного мистецтва та розглядався як більш прийнятне явище для радянської влади. Варто зауважити, що поняття VIA було доволі розмите, адже в цих колективах могли використовуватись різні інструменти починаючи від гітари та ударних і до саксофону, труби і т.д. Важливим чинником тут поставав також і вокал. VIA стало новим інструментом для «маскування» джазової, джаз-рокової чи авангардно-джазової музики у період 1970-х рр. Одним із розглянутих нами прикладів стало розташування пісень на платівках: сторона «А» – більш

естрадно орієнтовані пісні, сторона «Б» – західно орієнтовані (в тому числі з елементами джазу).

У третьому розділі ми провели жанровий та стильовий аналіз конкретних джазових та джазово орієнтованих колективів у 1960-і – 1970-і рр. міст Львова, Києва та Дніпропетровська. Перша теза стосується «утьосовського» та «американського» видів джазування. Ці два типи є ідеальними маркерами для окреслення форм виконавського складу та викладу притаманних для 60-х рр. «Утьосовський» джаз – це біг-бендова форма виконавського складу, тоді як «американський» – джаз-комбо. Більше того, якщо говорити про твори, які виконувались у той час, то американські склади більше приділяли увагу навчанню та зрозумінню нових імпровізаційних та свінгових принципів музикування на основі усвідомлення джазових стандартів. Важливо, що Ігор Хома та його львівський ансамбль «Медікус», ще у 1960-і рр. намагалися фольклоризувати джаз українськими народними мотивами. Розглянувши виконавський склад конкретних колективів, які ми аналізуємо у даний період, можна висунути тезу, що у 1960-і рр. побутувало два вищезгаданих типи колективів. Обидва мали стандартну опору на ритм-групу у складі фортепіано, ударних та контрабасу, використовували свінгову ритміку. Проте, окрім вищесказаного, біг-бендам були притаманні повні духові (по 3-4 тромбони та труби) та саксофонні (саксофон-альт, -тенор, -баритон) секції, тоді як у малих складах джазово притаманні інструменти були більше поодинокі та часто виступали у ролі соло(*lead*) інструменту.

Незважаючи на те, що джазові колективи подекуди старались задіювати вокал у свої твори ще у 1960-і (напр. «Медікус» – «Козачок»), все ж у джазовому мистецтві 1960-1970-х рр. в УРСР використання вокалу та інструментального супроводу є більш притаманним для естради. Цим і скористались джазові та джазово орієнтовані колективи при формуванні ВІА, які у своїй програмі і мали вокально-інструментальні твори, проте вони були із використанням певних бріджів, які, при аналізі, відсилали на те, чи інше звучання. Використання фольклорних елементів у їхній музиці, яке було доволі поширене, часто

«маскувало» застосування у творах західних віян. Також важливим є те, що така, певна, вимушена політилістичність та використання фольклорних мотивів є дуже схожими до європейської джазової традиції.

Розглянувши виконавський склад та репертуар даних конкретних колективів, варто зауважити, що тут ми можемо чітко бачити елементи ф'южну, авангардного джазу і пізніше постбопу. Ф'южн був характерною ознакою ВІА, тоді як два наступні напрями – джазовим комбо. Ф'южнові мотиви ми розглянули зі сторони використання електрогітари, а саме якщо вона знаходиться у ритм-групі – то все ще виконує ті самі функції, а саме тримає ритм, якщо ж виконує соло – є елементом рок-музики.

Таким чином у нашому дослідженні ми провели порівняльний аналіз тенденцій розвитку джазової форми музикування в УРСР у 1960-і та 1970-і рр на прикладів конкретних джазових та джазово орієнтованих колективів міста Львова, Києва та Дніпра, а також показали їхній розвиток жанрових і стилєвих особливостей у контексті адаптації нових західних течій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела:

1. Арніка – LP 1974 // Дискографія / Арніка / Золотий фонд української [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/a/arnika-lp-1974/> (09.05.2024)
2. Биг-бенд «ЗКЛ-69» / ЗКЛ-69. История прошлого, не потерявшая актуальности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=121757789735307&set=a.113316957246057> (09.05.2024)
3. Валерий Колесников, Вячеслав Новиков, Владимир Молотков, Александр Христидис* – Лирическое Настроение. Джазовые Композиции // Discogs [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.discogs.com/release/3728358-Валерий-Колесников-Вячеслав-Новиков-Владимир-Молотко> (09.05.2024)
4. Ватра – LP 1975 // Дискографія / Ватра / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vatra-lp-1975/> (09.05.2024)
5. «Весь этот джаз» в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/187125/> (09.05.2024)
6. Вечір в кінотетрі. 1965. Міський медіаархів Центру міської історії. Держ. архів Львівської області. Кіноплівка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/videos/14431> (17.05.2024)
7. Взяв би я бандуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojna> (дата доступу: 09.05.2024)
8. Водограй – LP 1977 // Дискографія / Водограй / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/v/vodohraj-lp-1977/> (09.05.2024)

9. Джаз-оркестр «Дніпро» п/у Г.Гачечиладзе (EP 1965) [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OCtrwtvYYaM> (09.05.2024)
10. Дискографія // Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/medikus/> (09.05.2024)
11. Дорога [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojoi> (09.05.2024)
12. Журавлі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/todcb> (09.05.2024)
13. Истории с Бородой. Гость Владимир Задонцев. 30 11 04 12 14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=O_WRmdJsxC8 (09.05.2024)
14. Истории с Бородой. Памяти Юрия Пивака 12 16 10 14 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://surl.li/togcc> (23.04.2024)
15. Ігор Хома. Легенда українського джазу (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-lehenda-ukrajinsko-ho-dzhazu-cd-2009/> (09.05.2024)
16. Ігор Хома. Оркестр «Ритм» (2009) // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-orkestr-rytm-cd-2009/> (09.05.2024)
17. “ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ” - Ігор ХОМА / Український джаз / Ігор КНОМА / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=StxmFSJwLoQ> (09.05.2024)
18. “КАРПАТИ” - Ігор ХОМА / Український джаз / Ігор КНОМА / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=Ho2TuekDk_c (09.05.2024)

19. "КОЗАЧОК" - Ігор ХОМА / Український джаз / Igor KHOMA / Ukrainian jazz [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=N5nRykAdOpM> (09.05.2024)
20. Марков Е. Джаз под каштанами / Ефим Марков; худож.-оформитель Ю.С. Уварова. Харків: Фолио, 2023, 382с.
21. Медікус – Grand 1974 // Дискографія / Медікус / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/m/medikus-lp-1974/> (19.05.2024)
22. Ой не ходи Грицю [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojne> (09.05.2024)
23. Під музику Ігоря Хоми не лише танцювали, а й освідчувалися у коханні // Інтерв'ю / Високий замок [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://wz.lviv.ua/interview/388880-pid-muzyku-ihoria-khomy-ne-lyshe-tantsiuvaly-a-i-osvidchuvalysia-u-kokhanni> (09.05.2024)
24. Серце відомої співачки-винниківчанки Лесі Боровець зупинилося, але оксамитовий голос продовжує звучати // Винниківський вісник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vynnyk-visnyk.com.ua/2019/02/01/sertse-vidomoi-spivachky-vynnykivchanky-lesi-borovets-zupynylosia-ale-oksamytovyi-holos-prodovzhuie-zvuchaty/> (09.05.2024)
25. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу // Учасники фестивалів / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. Київ: Центрмузінформ, 2004. с.171.
26. Сумна я була [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/tojof> (09.05.2024)
27. Sharoval Sextet - Kobzareva Duma 1976 [2020 – Album] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxHFEMzFsc> (09.05.2024)
28. ZKL-69 BIGBAND [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/channel/UCujaA-gI6qfTiCCbT6gnVjA/videos> (09.05.2024)

Література:

1. Александр Цфасман // Last.fm [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.last.fm/ru/music/Александр+Цфасман/+wiki> (дата доступу: 29.04.2024)
2. Арніка // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/arnika/> (09.05.2024)
3. Баран В. Україна: новітня історія (1945-1991 рр.) / В.К.Баран, Львів: НАН України, Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 2003, 667 с.
4. Бонді Весоловський і «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х / Амнезія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (09.05.2024)
5. Валентин Парнах. – Біографія, первий джаз в СРСР // Jazz people [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/valentin-parnakh-biography-jazz-ussr/> (22.04.2024)
6. Ватра // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vatra/> (09.05.2024)
7. Веселі скрипки // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/veseli-skrypky/> (09.05.2024)
8. Віруцька С. Вплив чехословацьких подій 1968 року на суспільні настрої країн Центральної та Південно-Східної Європи / Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки Вип. 27, 2018, с.70-83
9. Водограй // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vodohraj/> (09.05.2024)
10. Вокально-інструментальний ансамбль (ВІА) // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-27523> (09.05.2024)

11. Галайчак Т.Ю. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ Анатолій Йосипович / Енциклопедія історії України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Kos_Anatolskii_A (09.05.2024)
12. Генєга Р.Я. Радянський кінематограф у Львові в перше повоєнне десятиліття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/105614/09-Neneha.pdf?sequence=1> (09.05.2024)
13. Джаз-клуб "Квадрат" // Jazz.ru [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jazz.ru/clubs/square/default.htm> (09.05.2024)
14. Діса К. Сьогодні в клубі будуть танці»: еволюція клубної культури Києва 1960-х – 2010-х років [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/sogodni-v-klubi-budut-tanczi/> (09.05.2024)
15. Журба Я. Характерні особливості мелодики блюзу / Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, Вип. 37. 2017, с. 205-213
16. Завгородня Г. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів / Міжнародний вісник: Культурологія, Філологія, Музикознавство. Вип.2, 2015 с.114-119
17. История джаза в Днепропетровске [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gorod.dp.ua/history/doc/jazzhistory.pdf> (09.05.2024)
18. Ігор Хома // УМКА [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://umka.com/ukr/singer/igor-khoma.html> (дата доступу:09.05.2024)
19. Каганов Ю. Конструювання «радянської» людини (1953-1991): українська версія / Юрій Каганов, Запоріжжя: Інтер-М, 2019, 432 с.
20. Качмарська О. Блюз як явище музичного мистецтва / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології та музеєзнавства- Вип.12, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toaqrk> (09.05.2024)
21. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / ред. Володимир Сивохіп. Львів: Бібліотека журналу «І», 2008, 558 с.

22. Кліщ О. Львівський Рок 60 – 70-х – Початок Шляху / Музичне мистецтво і культура. Вип.18, 2013 с.118-129
23. Коляда І.А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів / «Молодий вчений». №12.1 (40) грудень, 2016, с. 259-263
24. Комеда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика / Матеріали за ІХ міжнародна научна практична конференція / Новината за напреднали наука, Том. 42., 2013, с.67-72
25. Левко В. Діяльність державних музично-концертних організацій в Україні у другій половини ХХ – на початку ХХІ століття / Студії молодих вчених, Культура і Сучасність, №1, 2013, с.190-194
26. Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період культивування / Аркадія. №2, 2015. с.18-22
27. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 1. / Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016, 400 с.
28. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. /Михайло Маслій. Чернівці: Букрек, 2016, 400 с.
29. Медікус // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/> (09.05.2024)
30. Моторошний ювілей. Як і чому з'явилося рабство в Країні Свободи // WAS [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://was.media/microformats/rabstvo-v-kraini-svobodi/> (17.05.2024)
31. Музичні товариства // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-69936> (09.05.2024)
32. На чолі УРСР: «націоналіст» Шелест і «москвофіл» Щербицький [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/29044162.html> (09.05.2024)
33. Неофольклоризм // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-73633> (09.05.2024)
34. Пентатоніка // Словопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/58/53407/387487.html> (10.05.2024)

35. Політичні процеси й інакодумство в Україні (1960-1990) / упор. Даниленко В., Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, «Смолоскип», 2013, 732 с.
36. Політковська К. «Теа-джаз в художественной культурі СРСР 1920–1930-х гг.» // Вестник СПбГИК №2 (35), июнь 2018, с.65-70
37. Полянський В. А. Регтайм і веселі 90-ті // Доба регтайму : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / В. А. Полянський, Т. В. Полянський, Київський університет ім. Бориса Грінченка, Інститут мистецтв. Вінниця: Нова Книга, 2014, с.11-23
38. Полянський Т.В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи / Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. м. Київ, 14-15 квітня 2016 року, с. 429-436
39. Попова А. Європейські джазові школи / Актуальні Питання Гуманітарних Наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. - Вип.64, Том.2, 2023, с.81-85
40. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере "Великая дружба" В.Мурадели 10 февраля 1948 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/ER/etext/USSR/music.htm> (17.05.2024)
41. Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий" и «От всего сердца»». 28 мая 1958 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070115104323/http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=13366&ob_no=13365 (17.05.2024)
42. Секстет Олександра Шаповала – Кобзарєва дума (LP 2020) // Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/s/sekstet-oleksandra-sharovalala-kobzareva-duma-lp-2020/> (09.05.2024)
43. Симоненко В. Українська енциклопедія / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. 232с.

44. Сторінки становлення джазу у Києві // Журнал Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (09.05.2024)
45. Супрун. О. Європейські виміри музики “classic in jazz” / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. - Вип.31, 2013, с.307-312
46. Суржина С. Чинники становлення вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів (друга половина 60-х рр. ХХ століття) / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип.15(2), 2009, с.206-211
47. Томаш Гжегорчик Shapoval Sextet: Кобзарєва дума // Metroport [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://meloport.com/-citizen-jazz/shapoval-sextet-kobzareva-duma-ua> (дата доступу: 09.05.2024)
48. Тракало О.М. Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до другої світової війни) / Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2012, №2, с. 3-9
49. Тринєєва И. История отечественного джаза (1950-1970-е гг.) // Культура и наука Дальнего Востока. Художественная сфера, №2(25), 2018, с.128-136
50. Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 1. 2004, 679 с.
51. Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 2. 2008, 663 с.
52. Українська музична енциклопедія / гол. ред. кол. Г. Скрипник. – Київ: НАН України, інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського., ІМФЕ, Том 6. 2023, 676 с.
53. Astigmatic [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=F2QKK1IZJl8> (09.05.2024)

54. Culture.pl Польский джаз: путеводитель иностранца // Culture.pl Серия: Джаз по-польски [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://culture.pl/ru/article/polskiy-dzhaz-putevoditel-inostranca> (07.04.2024)
55. DIXIELAND BIG-BAND ГОРНОГО ИНСТИТУТА / Биг-бенд «ЗКЛ-69» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.facebook.com/photo?fbid=377352357509181&set=a.113316957246057> (09.05.2024)
56. Gilbert Chase America's music. From the Pilgrims to the Present / University of Illinois Press, 3rd edition, 1992, 744 p.
57. Gleb Tsipursky Jazz, Power, and Soviet Youth in the Early Cold War, 1948–1953 // The Journal of Musicology, Vol. 33, No. 3, University of California Press, 2016, pp. 332-361
58. Holler // Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/holler> (17.05.2024)
59. Jazz // Merriam-Webster Dictionary [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/jazz#dictionary-entry-1> (27.03.2024)
60. Jazz // The Oxford Encyclopedia of African Thought / Oxford Reference [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195334739.001.0001/acref-9780195334739-e-212?rkey=MZNY5j&result=10> (26.03.2024)
61. Jazz // World Encyclopedia / Oxford Reference [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-5991?rkey=MZNY5j&result=5> (27.03.2024)
62. Jazz Style Periods [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.learnjazzstandards.com/wp-content/uploads/chord_charts/JAZZ_STYLE_PERIODS.pdf (09.05.2024)
63. Jazz-rock // Britannica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/jazz-rock> (09.05.2024)

64. Kyiv Daily публикует разговор Ефима Маркова и Владимира Симоненко 1997 года о создании киевского джаз-клуба и первых лицах украинского джаза // Kyiv Daily [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kyivdaily.com.ua/simonenko/> (09.05.2024)

65. Marshall W. Stearns “The story of jazz” / Marshall Winslow Stearns, Oxford University Press, 1970, 367 p.

66. Martin Lücke Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.201/--vilified-venerated-forbidden-jazz-in-the-stalinist-era?rgn=main;view=fulltext#N3> (22.04.2024)

67. Post-Bop // All music [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.allmusic.com/subgenre/post-bop-ma0000005010> (09.05.2024)

68. Soundtracks // Sun Valley Serenade / IMDb [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.imdb.com/title/tt0034241/soundtrack/> (09.05.2024)

69. The Jazz History Tree [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.jazzhistorytree.com/> (17.05.2024)

70. Willoughby D. The World of Music / David Willoughby, McGraw-Hill Companies, 1996, 381 p.

71. Yurchak A. Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism // Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation / Alexei Yurchak, Princeton University Press, 2005, 331 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Ансамбль кафе «Чіполіно» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surl.li/toggf> (дата доступу: 09.05.2024)



Додаток Б. Джаз-оркестр «ЗКЛ-69» п/к Володимира Марховського. Виступ по Дніпропетровському телебаченню. Жовтень 1972 року // Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко; ред. О.Голинська. – Київ: Центрмузінформ, 2004. 232с.



Додаток В. “Ватра” Михайла Мануляка і Богдана Кудли // Фотоальбоми / Ватра / Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/photo/vatra/> (09.05.2024)

Львівське обласне управління культури



Львівський вокально-інструментальний ансамбль
“Ватра”
під керівництвом **Михайла Мануляка**

Богдан ОЛЕАРНИК <small>(соло-гітара)</small>	Юрій ДЕНЕГА <small>(саксофон)</small>	Сергій ПЕТРОСЯН <small>(фортепіано, електро-орган)</small>	Валерій ТІМОНІН <small>(бас-гітара)</small>
Ігор КІНАШ <small>(труба)</small>	Анатолій ОЛЬШАНСЬКИЙ <small>(ударні)</small>		

СОЛІСТИ АНСАМБЛЮ:

ВАЛЕНТИНА МАРКОВА **СВЕТЛАНА РОДІОНОВА** **РОМАН БРЕВКО** **ДМИТРО ГУДИМЯК** **ВАЛЕРІЙ ДУСАНЮК**

Додаток Г. Ватра – LP 1975 (Вам даруємо) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://muz.uaestrada.org/vatra-lp-1975-vam-darujemo/> (19.05.2024)



Додаток Д. Валерий Колесников, Вячеслав Новиков, Владимир Молотков, Александр Христидис* – Лирическое Настроение. Джазовые Композиции // Image / Discogs [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.discogs.com/release/3728358-Валерий-Колесников-Вячеслав-Новиков-Владимир-Молотков/image/SW1hZ2U6MTA2OTA4NDU3> (09.05.2024)

