

АНОТАЦІЯ

Полторацький М. О. Джазова гітара в історії хронології: від перших проявів до сучасного позиціонування. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025.

У праці досліджено джазове гітарне виконавство різнотипних музикантів в хронологічно-історичному аспекті, що формувалось під впливом зовнішніх музично-стилістичних змін, переорієнтирів, естетичних смаків та внутрішніх бачень окремих гітаристів та колективів, в котрих вони реалізовували індивідуальне тлумачення звучання інструменту гітара.

Основу проєкту складає аналіз музично-стилістичного та інтерпретаційного типу композицій у виконанні ряду авторів задля визначення типових для них окремо та для стилістики в цілому характерних рис, манер, специфіки трактування. Даний підхід було обрано задля більш детального подальшого вичленення конкретних виконавських манер.

Відштовхуючись від здійсненого виконавсько-стилістичного аналізу – детальне дослідження окремих джазових гітарних композицій у нотованому чи аудіо-варіантах дозволяє в подальшій перспективі краще зрозуміти той чи інший твір з позиції його майбутньої інтерпретації джазовим гітаристом.

Серед творів для мистецького дослідження джазових гітарних зразків було обрано композиції у виконанні Лонні Джонсона, Едді Ленга, Чарлі Крістіана, Джанго Рейнхардта, Джиммі Рейні, Барні Кессела, Веса Монтгомері, Джо Пасса, Джона Маклафліна, а також – коротко проаналізовано виконавську стилістику українських сучасних джазових гітаристів – Романа Мірошниченка, Романа Булахова, Михайла Менделенка,

Даніїла Зверхановського та Енвера Ізмайлова. Здійснення висвітлення доступних композицій в контексті джазової гітарної спадщини вище зазначених митців з ракурсу історичної хронології – дозволить заповнити існуючий мистецький «дефіцит» художньої інтерпретації сучасного вітчизняного джазового гітарного виконавства.

Саме тому, висвітлена в творчо-мистецькому проєкті проблематика – формує **актуальність** та необхідність в історично-хронологічній подачі з позиції нового, детального, музикознавчо-обґрунтованого аналізу виконавської специфіки.

Отже, **метою** проєкту є дослідження специфіки джазового гітарного виконавства з ракурсу стилістики, манери гри, поєднання специфічних прийомів, жанрів, родів музики в одному цілому при їхньому синтезі та в контексті загально-музичної історичної джазової хронології. Відповідно до мети роботи визначені основні завдання:

- окреслити умовну музично-історичну періодизацію джазового гітарного виконавства;
- висвітлити в кожній джазовій стилістиці позиціонування основних постатей та специфіку їхньої творчості;
- виявити індивідуальне трактування джазової гітари посередництвом творів різнотипних виконавців з точки зору внесення ними новаторських прийомів та збереженні традицій, а також – апеляцій до інтерпретації інших музикантів; (в аспекті наслідування конкретних постатей або інших інструментів, зокрема, духових)
- здійснити комплексний джазово-стилістичний та виконавський аналіз окремих гітарних композицій з точки зору наявних в них традиційних, новаторських та оригінальних інтерпретаційних засад;
- розглянути інтерпретаційну специфіку обраних джазових гітарних композицій та виконавських прийомів окремих музикантів з позиції внесення ними індивідуального інтерпретаційного бачення;

- здійснити відео та аудіо запис окремих творів з репертуару джазових гітарних виконавців.

Задля творчого експонування індивідуальної авторської концепції було обрано кращі персоналії джазової гітари та виконання музикантами одних з найтипівіших зразків їхньої інтерпретаційної спадщини в якості окремих творів та гітарних прийомів.

Завдяки обраним персоналіям досліджуваного масштабного музично-історичного періоду в аспекті джазового гітарного виконавства відкрилась можливість обґрунтування виявлених індивідуально-стилістичних виконавських манер, котрі сформували не лише конкретного джазового виконавця, а й, в переважній більшості – породжували потенційні наслідування. Комплексна експозиція джазового гітарного виконавства в розрізі століття посередництвом проаналізованих творів та інтерпретаційних прийомів, методів дозволяє сформулювати цілісну картину джазової гітари в історії її хронології.

Структура роботи складається з вступу, трьох розділів з підрозділами, списку використаних джерел та додатків.

Перший розділ присвячений первинному джазовому гітарному виконавству, зокрема, він поділяється на два підрозділи, де в першому здійснюється аналіз літератури, що стосується джазу та джазового виконавства на гітарі, а в другому досліджуються основні персоналії, котрі надали поштовху цьому мистецькому процесу. Важливим фактором постає детальний аналіз існуючих наукових джерел іноземного зразка, адже, вітчизняне музикознавство поки знаходиться на порозі активних досліджень в сфері джазового гітарного виконавства.

У першому підрозділі було проаналізовано наукові джерела, дотичні до джазової тематики з позиції історично-хронологічного підходу, а саме, від розгляду перших україномовних видань та дисертацій – до праць сучасності.

Зокрема, одним з найраніших досліджень є наукова розвідка про джазове мистецтво в Україні В. І. Романко та перша джазові вітчизняна енциклопедія, де зібрана величезна кількість біографічних даних постатей, дотичних до цього роду мистецтва В. Симоненка. Надалі, у музикознавчому підрозділі проводиться аналіз інших українських досліджень різного типу у хронологічній послідовності таких науковців, як З. Рось, Д. Терebuна, О. Сіончука, А. Харенко, А. Попової, У. Бекірова та О. Боголюбова – основні різнотипні наукові розвідки по джазовому мистецтву.

Цілковито обумовлено, що шкала досліджень іноземного зразка є на сьогодні значно масштабнішою, і в науковому обґрунтуванні було обрано найбільш відповідні до заявленої теми. Зокрема, розглядано дослідження класичних джазових композицій Д. Кордоба; концепція впливу гармонічних механізмів для гітари – Дж. Бренана; аналіз виконавських технік певних гітаристів, ось, як Алан Холлсвордт – Ж. ДаСільва; розглянуто працю щодо позиціонування грифу в джазових гітарних імпровізаціях – Дж. Діна.

Важливим історично-мистецьким елементом другого підрозділу слід назвати виокремлення Чикагського періоду, як окремого в розвитку функціонування джазового мистецтва, адже, звична історична хронологія переважно подає одразу після Ново-орлеанської доби – одразу епоху свінгу. Проте, саме в Чикагський період відбулися вагомі зміни в джазовому гітарному виконавстві.

Перш за все, було звернено увагу на внесок двох важливих постатей: Лонні Джонсона та Едді Ленга, а також, той факт, що ці музиканти поступово відійшли від виконавства на банджо та перейшли до гітарного, додали блюзовості у джазову інтерпретацію, наділили її скрипковим підходом та здійснили велику кількість записів. Як Е. Ленг так і Л. Джонсон сформували поняття дуєтно-ансамблевого гітарного виконавства. Л. Джонсон був першим, хто використав гітарне вібрато, що можна прослідкувати за його записами, а в

дуеті гітарист виконував партію соліста, у той час, як Е. Ленг – ритмічну функцію.

Тут же, слід наголосити, що партія супроводу була доволі складною в ритмічному, гармонічному та, навіть, мелодичному аспектах, містила безліч труднощів і доволі часто – елементи музичної мови його колеги соліста. Допускаємо, що важливу роль у такому позиціонування партії супроводу відіграла не лише академічна освіта та володіння скрипковою грою, а й вивчення предмету сольфеджіо. Слід зазначити, що вагомий вплив на музиканта здійснила й творчість імпресіоністів М. Равеля та К. Дебюссі.

Отже, щодо джазового гітарного виконавства Л. Джонсона та Е. Ленга варто підсумувати наявність академічної освіти в музикантів, володіння інструментом скрипка, азами теорії музики, здійснення теоретично осмисленого виконавства, наділеного імпровізаційністю – незважаючи на доволі різкий відхід від банджо та переорієнтування з блюзу у джаз.

Другий розділ наукового обґрунтування є доволі масштабним в контексті охоплення музично-історичного періоду та стилістики, проте, він експонує різнотипні форми, жанри, різновиди та синтези джазового виконавства, а також, торкається інтерпретації не лише на акустичному інструменті, а й на електрогітарі.

Перший підрозділ містить аналіз внеску Чарлі Крістіана у розвиток гітарного виконавства в епоху свінгу, а саме, переосмислення інструменту, його функції та ролі відповідно до зміни джазових переорієнтирів, стилістичних видозмін та смаків слухацької аудиторії. Митець зумів надати електрогітарі автентичного побутування в джазовому мистецтві. Першочергово, почав використовувати інструмент в контексті підтримки звучань духових, а дещо пізніше – встановив «пik-ап» на іспанську гітару та з'єднав його з підсилювачем та динаміком. Ч. Крістіан намагався шукати нову виконавську манеру, котра б виходила за межі свінгу, але впродовж активної

виконавської роботи – зумів внести новації, уже нетипові цій стилістиці, таким чином, будучи передвісником бі-бопу.

Другий підрозділ розглядає джазову гітару Джанго Рейнхардта та специфіку його тлумачення цього інструменту. Митець змістив вектор експонування джазової гітари в бік фламенко та циганської музики як такої. Незважаючи на відсутність професійної академічної освіти – гітарист був природньо обдарованим та зумів завдяки набутому досвіду у своїй творчій родині й отриманим знанням від ерудованого педагога представити переосмислення гітарної інтерпретації в джазовому мистецтві.

Дж. Рейнхардт активно застосовує глісандо, вібрато, тремоло, котрі, цілком ймовірно, він перейняв зі свого скрипкового досвіду; пропагує ударну техніку *la pompe*, що стала обов'язковим елементом циганського джазу та нагадує ритмічне остінато, яке супроводжується цілим акордом – варіант компенсації відсутності барабанів в колективі; використовує удари на першу та третю долю з чергуванням басових нот з подальшим акцентуванням другої та четвертої, котрі уже урізноманітнював акордами; вводить циганську манеру виконання у джазову гітарну стилістику; надає художньої образності ритмічному малюнку кожної композиції; створює власний квінтет; частково наслідує Ч. Крістіана; застосовує свінговий грув; в аспекті ритму та гармонії є прихильником академічних класичних засад попри відсутність освіти.

Третій підрозділ містить аналіз чергового індивідуального внеску джазового гітариста Джиммі Рейні. Загальну тенденцію його виконавства можна окреслити як прихильну до імітації гри духових інструментів, а саме – саксофону, а поруч із саксофоністом Стеном Гетцем в дуеті – митець активно захопився джазовою стилістикою бі-боп. В основу своїх інтерпретацій Дж. Рейні обирав відомі композиції 20-30-их років ХХ доби, точніше, їх гармонічну основу, та на цій базі створював нові музичні шедеври. Варто зазначити, що така тенденція мала непоодинокий характер, і в тандемі Гетц-

Рейні гітара виконує акордову функцію, як і в таких оркестрових колективах минулих десятиліть, як комбо.

Слушно зазначити, що первинний саксофонний вплив Дж. Рейні отримав від Чарлі Паркера, виконавством котрого надихався, а також – запозичує природньо вкорінений музично-боповий «словниковий запас», специфічні ритмічні малюнки, артикуляцію мелодичних ліній та фраз. Разом з тим, гітарист був захоплений грою саксофоніста Ластера Янга, від котрого перейняв елементи стилістики бі-бопу. Музикант сформував власну техніку виконавства, де отримали місце прийоми, типові саксофонній артикуляції, проте, вони усі були адаптовані до специфіки інструменту гітара.

Третій розділ наукового обґрунтування охоплює історично короткий, проте, стилістично різнобічний період побутування різноманітних джазових стилістик. До прикладу, у *першому підрозділі* розглядається трактування бі-бопу посередництвом дослідження виконавських прийомів Барні Кессела, в котрих митець зосередив як елементи суто бі-бопу, так і синтезу з хронологічно наступною стилістикою кул-джазу та ф'южну. Попри цей мистецький фактаж, внутрішня еволюція джазового гітарного виконавства музиканта проходить через різнотипні манери та музично-стилістичні комплекси, котрі, подекуди, складно охарактеризувати одним існуючим терміном.

Дозволимо стверджувати, що певним чином Б. Кессел, як і багато інших тогочасних музикантів, продовжив традицію Ч. Крістіана. Гітарист не обмежувався, апріорі, бі-бопом, та й джазом у чистому його тлумаченні, вправно володіючи віртуозною технікою та поєднуючи її мелодичним підходом західного узбережжя, котрий, дещо пізніше отримає назву «кул джазу» («прохолодного джазу»)

У *Другому підрозділі* експоновано три постаті, важливі в контексті еволюції джазового гітарного виконавства. Вес Монтгомері – також серед своїх фаворитів виділяв Чарлі Крістіана. Музикант себе зарекомендував

бездоганним імпровізатором, а його гра характеризувалась неймовірним мелодизмом: гітарист володів, фактично, усіма джазовими аспектами, часто експериментував у своїх соло, наприклад, улюбленим прийомом були варіації з октавами.

Однією з типових характеристик В. Монтгомері був повний тон, котрого маестро досягав без застосування медіатора: натомість він використовував товсту частину свого великого пальця, що провокувало глибокі вібрації струни. Також, гітарист пропагував глибину звучання інструменту, і така мистецька позиція незабаром його приводить до кул-джазу; мав оригінальний джазовий підхід, адже, займався інтеграцією мелодій відомих поп-композицій та вносив їх елементи у свої твори, записуючи їх. Важливим внеском В. Монтгомері є відкриття своєрідного нового джазового рівня за участі групи в складі електроінструментів.

Наступною постаттю, котра варта уваги завдяки своєму внеску в гітарне джазове виконавство – є Джо Пасс. Музикант здійснив величезну кількість інтерпретацій та записів в манері бі-боп та чимало його звучань наділені характеристиками кул-джазу. Мелодичні лінії Дж. Пасса були абсолютно відмінними: гітарист сформував свій власний підхід до мелодизму по типу мислення трубачів. Слушно, що гітаристи-попередники минулого десятиліття обирали для себе саксофон, в аспекті наслідування мелодизму та побудови фраз, а Дж. Пасс обрав саме трубу. Цей мелодизм характеризує своєрідна стиснутість, нетиповість побудови самої мелодичної лінії. Гітарист дуже вільно інтегрує гармонії в свої сольні лінії, надаючи звучання гітарі водночас рис сольного інструменту та супроводу.

Важливо, інтонації гітари у В. Монтгомері та Дж. Пасса частково спрогнозували підхід до джазового інструменту в наступні мистецькі періоди, і трактування самим Дж. Пассом ф'южну – також стало результатом діяльності в сфері переосмислення інтерпретації цими двома гітаристами.

Рушійною силою мистецького формування Дж. Маклафліна постало виконавство саксофоніста Орнетта Коулмана. Гітарист був максимально орієнтований на блюз та використовував різноманітні wah-pedal (вау-педалі) й ефекти для створення текстурної мелодії та гармонії, котрі раніше були нечувані в джазі. Унікальність гітариста на початку 70-их полягала в його завуальованому та атиповому підході до інструменту гітара в джазі: імпровізування мелодій з численними технічно складними лініями.

До основних характеристик інтерпретаційної специфіки гітариста слід додати його активне використання саме електрогітари, а також, аналогових ефектів задля створення текстури звуків обертонового характеру на зразок манери Дж. Хендрікса. Разом з тим, підхід до звучання у Дж. Маклафліна був більш вишуканим та експериментальним, завдяки чому, він легше вміщував індивідуальні прийоми в традиційні джазові ідіоми.

Третій підрозділ заключного розділу містить лаконічну інформацію про сучасних українських джазових гітаристів. Незважаючи на той факт, що більшість з них активно популяризують своє оригінальне виконавство у європейських країнах – ці митці розпочинали освіту та кар'єру саме в Україні, і по сьогодні прославляють нашу державу на зарубіжних сценах та майданчиках, привносячи у вітчизняну культуру джазові західно-європейські та світові тенденції.

Ключові слова: гітара, джаз, виконавство, інтерпретація, манера, стилістика, позиціонування. свінг, бі-боп.

ANNOTATION

Poltoratsky M. O. Jazz guitar in the history of chronology: from the first manifestations to the modern positioning. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Scientific justification of a creative art project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (branch of knowledge 02 “Culture and Art”). – Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv, 2025.

The work examines jazz guitar performance of various types of musicians in a chronological and historical aspect, which was formed under the influence of external musical and stylistic changes, reorientations, aesthetic tastes and internal visions of individual guitarists and groups, in which they implemented an individual interpretation of the sound of the guitar instrument.

The basis of the project is the analysis of the musical-stylistic and interpretative type of compositions performed by a number of authors in order to determine the typical features, manners, and specifics of interpretation typical for them separately and for the style as a whole. This approach was chosen for a more detailed further isolation of specific performance manners.

Based on the performed performance-stylistic analysis, a detailed study of individual jazz guitar compositions in notated or audio versions allows in the future to better understand a particular work from the perspective of its future interpretation by a jazz guitarist.

Among the works for the artistic study of jazz guitar samples, compositions performed by Lonnie Johnson, Eddie Lang, Charlie Christian, Django Reinhardt, Jimmy Rainey, Barney Kessel, Wes Montgomery, Joe Pass, John McLaughlin were selected, as well as a brief analysis of the performance style of Ukrainian contemporary jazz guitarists - Roman Miroshnychenko, Roman Bulakhov, Mykhailo Mendelenko, Daniil Zverkhanovsky and Enver Izmailov. The coverage of

available compositions in the context of the jazz guitar heritage of the above-mentioned artists from the perspective of historical chronology will fill the existing artistic "deficit" of the artistic interpretation of modern domestic jazz guitar performance.

That is why the **issues** highlighted in the creative and artistic project form the relevance and necessity of a historical and chronological presentation from the standpoint of a new, detailed, musicologically grounded analysis of the performance specificity.

So, the **goal** of the project is to study the specificity of jazz guitar performance from the perspective of stylistics, playing style, combination of specific techniques, genres, and types of music into a single whole during their synthesis and in the context of the general musical historical jazz chronology. In accordance with the goal of the work, the main tasks are defined:

- to outline the conditional musical and historical periodization of jazz guitar performance;
- to highlight the positioning of the main figures and the specifics of their creativity in each jazz style;
- to reveal the individual interpretation of jazz guitar through the works of different types of performers from the point of view of their introduction of innovative techniques and preservation of traditions, as well as appeals to the interpretation of other musicians; (in terms of imitating specific figures or other instruments, in particular, wind instruments)
- to carry out a comprehensive jazz-stylistic and performance analysis of individual guitar compositions from the point of view of the traditional, innovative and original interpretative principles present in them;

- to consider the interpretative specificity of selected jazz guitar compositions and performance techniques of individual musicians from the position of introducing their individual interpretative vision;
- to make a video and audio recording of individual works from the repertoire of jazz guitar performers.

For the creative display of the individual author's concept, the best jazz guitar personalities were selected and the musicians performed some of the most typical examples of their interpretative heritage as individual works and guitar techniques.

Thanks to the selected personalities of the studied large-scale musical and historical period, in the aspect of jazz guitar performance, the possibility of substantiating the identified individual stylistic performance manners has opened up, which have formed not only a specific jazz performer, but also, in the vast majority, generated potential imitations. A comprehensive exposition of jazz guitar performance in the context of the century through the analyzed works and interpretative techniques and methods allows us to formulate a holistic picture of the jazz guitar in the history of its chronology.

The structure of the work consists of an introduction, three chapters with subsections, a list of sources used and appendices.

The first chapter is devoted to the primary jazz guitar performance, in particular, it is divided into two subsections, where the first analyzes the literature related to jazz and jazz guitar performance, and the second examines the main personalities who gave impetus to this artistic process. An important factor is a detailed analysis of existing scientific sources of a foreign sample, because domestic musicology is still on the verge of active research in the field of jazz guitar performance.

The first subsection analyzed scientific sources related to jazz topics from the position of a historical-chronological approach, namely, from the consideration of the first Ukrainian-language publications and dissertations to contemporary works.

In particular, one of the earliest studies is the scientific investigation of jazz art in Ukraine by V. I. Romanko and the first jazz national encyclopedia, which contains a huge amount of biographical data of figures related to this type of art by V. Symonenko. Later, the musicological unit analyzes other Ukrainian studies of various types in chronological order by such scientists as Z. Ros, D. Terebuna, O. Sionchuk, A. Kharenko, A. Popova, U. Bekirov and O. Bogolyubov - the main different types of scientific investigations on jazz art.

It is fully understood that the scale of foreign-style studies is much larger today, and the most relevant to the stated topic was selected in the scientific justification. In particular, the study of classical jazz compositions by D. Cordoba was considered; the concept of the influence of harmonic mechanisms for the guitar by J. Brennan; analysis of the performance techniques of certain guitarists, such as Alan Hallswordt – J. DaSilva; the work on the positioning of the neck in jazz guitar improvisations – J. Dean is considered.

An important historical and artistic element of the second section should be the isolation of the Chicago period as a separate one in the development of the functioning of jazz art, because the usual historical chronology mainly presents the swing era immediately after the New Orleans era. However, it was during the Chicago period that significant changes in jazz guitar performance took place.

First of all, attention was paid to the contribution of two important figures: Lonnie Johnson and Eddie Lang, as well as the fact that these musicians gradually moved away from banjo performance and switched to guitar, added blues to jazz interpretation, endowed it with a violin approach and made a large number of recordings. Both E. Lang and L. Johnson formed the concept of duet-ensemble guitar performance. L. Johnson was the first to use guitar vibrato, which can be traced in his recordings, and in the duet the guitarist performed the soloist's part, while E. Lang performed the rhythmic function.

Here, it should be emphasized that the accompaniment part was quite complex in rhythmic, harmonic and even melodic aspects, contained many difficulties and quite often - elements of the musical language of his soloist colleague. We assume that an important role in such positioning of the accompaniment part was played not only by academic education and mastery of the violin, but also by the study of solfeggio. It should be noted that the work of the impressionists M. Ravel and C. Debussy also had a significant influence on the musician.

So, regarding the jazz guitar performance of L. Johnson and E. Lang, it is worth summarizing the presence of academic education in the musicians, mastery of the violin instrument, the basics of music theory, and the implementation of a theoretically meaningful performance endowed with improvisation - despite the rather sharp departure from the banjo and reorientation from blues to jazz.

The second section of the scientific justification is quite large-scale in the context of covering the musical-historical period and stylistics, however, it exhibits various forms, genres, varieties and syntheses of jazz performance, and also touches on interpretation not only on an acoustic instrument, but also on an electric guitar.

The first section contains an analysis of Charlie Christian's contribution to the development of guitar performance in the swing era, namely, the rethinking of the instrument, its functions and roles in accordance with the change in jazz orientations, stylistic changes and tastes of the listening audience. The artist managed to give the electric guitar an authentic existence in jazz art. First of all, he began to use the instrument in the context of supporting the sounds of wind instruments, and a little later - he installed a "pick-up" on a Spanish guitar and connected it to an amplifier and speaker. C. Christian tried to find a new performing style that would go beyond the boundaries of swing, but during his active performing work he managed to introduce innovations that were no longer typical of this style, thus being a precursor of be-bop.

The second section examines Django Reinhardt's jazz guitar and the specifics of his interpretation of this instrument. The artist shifted the vector of jazz guitar exposure towards flamenco and gypsy music as such. Despite the lack of professional academic education, the guitarist was naturally gifted and managed, thanks to the experience gained in his creative family and the knowledge gained from an erudite teacher, to present a rethinking of guitar interpretation in jazz art.

J. Reinhardt actively uses glissando, vibrato, tremolo, which, in all likelihood, he adopted from his violin experience; promotes the percussion technique *la pompe*, which has become an obligatory element of gypsy jazz and resembles a rhythmic ostinato, which is accompanied by a whole chord - a variant of compensating for the absence of drums in the group; uses beats on the first and third beats with alternating bass notes with further accentuation of the second and fourth, which he has already diversified with chords; introduces the gypsy manner of performance into jazz guitar style; gives artistic imagery to the rhythmic pattern of each composition; creates his own quintet; partially imitates C. Christian; uses a swing groove; in terms of rhythm and harmony, he is a supporter of academic classical principles despite the lack of education.

The third section contains an analysis of another individual contribution of jazz guitarist Jimmy Rainey. The general tendency of his performance can be described as a tendency towards imitation of wind instruments, namely the saxophone, and together with saxophonist Stan Getz in a duet, the artist actively became interested in the jazz style of be-bop. As a basis for his interpretations, J. Rainey chose famous compositions of the 20s-30s of the 20th century, or rather, their harmonic basis, and on this basis created new musical masterpieces. It is worth noting that such a tendency was not unique, and in the Getz-Raney tandem the guitar performs a chord function, as in such orchestral groups of past decades as a combo.

It is worth noting that J. Rainey received his primary saxophone influence from Charlie Parker, whose performance inspired him, and also borrows the naturally rooted musical-bop "vocabulary", specific rhythmic patterns, articulation of melodic

lines and phrases. At the same time, the guitarist was fascinated by the playing of saxophonist Luster Young, from whom he adopted elements of bebop style. The musician formed his own performance technique, which included techniques typical of saxophone articulation, however, they were all adapted to the specifics of the guitar instrument.

The third section of the scientific justification covers a historically short, but stylistically diverse period of existence of various jazz styles. For example, *the first section* considers the interpretation of be-bop through the study of Barney Kessel's performance techniques, in which the artist concentrated both elements of purely bebop and synthesis with the chronologically subsequent styles of cool jazz and fusion. Despite this artistic fact, the internal evolution of the musician's jazz guitar performance goes through various manners and musical-stylistic complexes, which, in some places, are difficult to characterize with one existing term.

Let us assert that in a certain way B. Kessel, like many other musicians of that time, continued the tradition of C. Christian. The guitarist was not limited, a priori, to bebop, and even to jazz in its pure interpretation, skillfully mastering virtuoso technique and combining it with the melodic approach of the West Coast, which, somewhat later, would receive the name "cool jazz" ("cool jazz").

The Second Section exhibits three figures important in the context of the evolution of jazz guitar performance. Wes Montgomery - also singled out Charlie Christian among his favorites. The musician proved himself to be an impeccable improviser, and his playing was characterized by incredible melodism: the guitarist owned, in fact, all jazz aspects, often experimented in his solos, for example, variations with octaves were a favorite technique.

One of the typical characteristics of W. Montgomery was a full tone, which the maestro achieved without using a plectrum: instead, he used the thick part of his thumb, which provoked deep vibrations of the string. Also, the guitarist promoted the depth of the instrument's sound, and such an artistic position soon leads him to

cool jazz; he had an original jazz approach, because he was engaged in the integration of melodies of famous pop compositions and introduced their elements into his works, recording them. An important contribution of V. Montgomery is the discovery of a kind of new jazz level with the participation of a group consisting of electric instruments.

The next figure who deserves attention due to his contribution to guitar jazz performance is Joe Pass. The musician made a huge number of interpretations and recordings in the be-bop style and many of his sounds are endowed with cool jazz characteristics. J. Pass's melodic lines were absolutely unique: the guitarist formed his own approach to melodism according to the type of thinking of trumpeters. It is right that the predecessor guitarists of the last decade chose the saxophone for themselves, in terms of imitating melodism and building phrases, and J. Pass chose the trumpet. This melodism is characterized by a peculiar conciseness, atypicality of the construction of the melodic line itself. The guitarist very freely integrates harmonies into his solo lines, giving the sound of the guitar at the same time the features of a solo instrument and accompaniment.

Importantly, the guitar intonations of V. Montgomery and J. Pass partially predicted the approach to the jazz instrument in subsequent artistic periods, and the interpretation of fusion by J. Pass himself was also the result of the activity in the field of rethinking the interpretation by these two guitarists.

The driving force of J. McLaughlin's artistic formation was the performance of saxophonist Ornette Coleman. The guitarist was maximally oriented towards the blues and used various wah-pedals and effects to create textural melodies and harmonies that were previously unheard of in jazz. The guitarist's uniqueness in the early 70s lay in his veiled and atypical approach to the guitar instrument in jazz: improvising melodies with numerous technically complex lines.

To the main characteristics of the guitarist's interpretative specificity, one should add his active use of the electric guitar itself, as well as analog effects to

create a texture of overtone sounds similar to the manner of J. Hendrix. At the same time, J. McLaughlin's approach to sound was more refined and experimental, thanks to which he more easily accommodated individual techniques in traditional jazz idioms.

The third subsection of the final section contains concise information about modern Ukrainian jazz guitarists. Despite the fact that most of them actively promote their original performance in European countries, these artists began their education and career in Ukraine, and to this day glorify our country on foreign stages and venues, bringing Western European and world jazz trends into domestic culture.

Keywords: guitar, jazz, performance, interpretation, manner, style, positioning. swing, bebop.