

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**ПОЛТОРАЦЬКОГО МАКСИМА ОЛЕКСАНДРОВИЧА**

УДК 78.27; 78.2У

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ  
**ДЖАЗОВА ГІТАРА В ІСТОРІЇ ХРОНОЛОГІЇ: ВІД ПЕРШИХ ПРОЯВІВ  
ДО СУЧАСНОГО ПОЗИЦІОНУВАННЯ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво  
освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник  
та науковий консультант

**Войтович Олександр Орестович**  
Кандидат мистецтвознавства,  
доцент

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ М. О. Полторацький

**Львів-2025**

## 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 Мірошніченка, 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 Чиказького 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 Чиказький період відбулися вагомні 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

бездоганим 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.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	2
<b>ANNOTATION</b> .....	11
<b>ВСТУП</b> .....	21
<b>РОЗДІЛ 1. ГІТАРА В ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: ВІД ПЕРШИХ ЗГАДОК ДО НАЙРАНИШОГО ПОЗИЦІОНУВАННЯ</b> .....	28
1.1. Експозиція джазової гітари в іноземних джерелах та вітчизняне музикознавство на порозі власних досліджень.....	28
1.2. Перші прояви джазового гітарного виконавства. Чиказький період: Лонні Джонсон та Едді Ленг.....	37
<b>РОЗДІЛ 2. ГНУЧКІСТЬ ТВОРЧИХ МЕЖ СВІНГУ ТА БІ-БОПУ: ЕКСПОЗИЦІЯ АКУСТИЧНОЇ ТА ЕЛЕКТРОГІТАРИ</b> .....	46
2.1. Внесок Чарлі Крістіана в епоху свінгу. Електрогітара та передвісники бі-бопу у творчості маестро.....	46
2.2. Джазова гітара Джанго Рейнхардта: синтез фламенко, циганського репертуару та класичний підхід до гармонії.....	53
2.3. Саксофонне звучання гітари у трактуванні стилістики бі-боп Джиммі Рейні.....	57
<b>РОЗДІЛ 3. ЗМІНА ДЖАЗОВИХ ГІТАРНИХ КОНЦЕПЦІЙ ВІД БІ-БОПУ – ДО СУЧАСНОСТІ</b> .....	63
3.1. Бі-боп у позиціонуванні Барні Кессела: від основоположних моментів до кул-джазу та ф’южну.....	63
3.2. Переосмислення стилістик джазу минулих десятиліть у творчій роботі В. Монтгомері, Дж Пасса та Дж. Маклафліна.....	67
3.3. Українські джазові гітаристи: вітчизняна та зарубіжна практика.....	73
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	79
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	81
<b>ДОДАТКИ</b> .....	87
<b>ДОДАТОК А</b> .....	87
<b>ДОДАТОК Б</b> .....	88

## ВСТУП

Джазове мистецтво на сьогоднішній день є одним з наймолодших жанрів музики в цілому, поруч з тим, ця стилістика за, фактично одне століття, розкрилась максимально повно, різнобічно та дозволила багатьом постатям розкрити свій талант та реалізувати потенціал. Попри заангажованість останній десятиліть ХХ доби джаз не міг повноцінно проникнути в українське мистецьке середовище, але, як видно з дат створення виключних досліджень – академічні музиканти прагнули висвітлити цю стилістику, усвідомити усю специфіку та подати в наукових виданнях настільки демократично, щоб це було доступно не лише для професійного музиканта, а й пересічного читача, прихильника музичного мистецтва.

Зокрема, це Українська енциклопедія джазу Володимира Симоненка [8]: автор подає величезну кількість українських музикантів, котрі професійно та на аматорському рівні займались джазовим виконавством, а період їхньої діяльності виходив далеко за межі періоду нашої незалежності. Звідси, варто підсумувати, що вітчизняний джаз був – попри заборони, не лише існував, а й розвивався. Сучасна наукова ситуація, пов'язана з дослідженням позиціонування джазової гітари – є доволі неоднозначною, адже, самих музикантів-виконавців уже є достатньо, звісно, не усі вони здобули професійну джазову чи академічну освіту, а, ось, висвітлення функціонування джазової гітари в Україні, та, навіть, за кордоном – і досі немає.

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Зважаючи на недостатнє висвітлення в наукових джерелах функціонування джазової гітари, відсутність аналізу творів, котрі, більшою мірою, виконавці грають на слух та інтуїтивно, дотримуючись певних патернів, способів, методів та манер – виникла необхідність описати джазову гітару в історії її хронології.

**Актуальність даного дослідження** зумовлена відсутністю комплексного дослідження, котре б містило сукупну аналітичну інформацію про джазове гітарне виконавство у повноті своєї хронології.

**Мета даного дослідження** – дослідити специфіку позиціонування інструменту гітара в джазовому виконавстві посередництвом експозиції творчих інтерпретацій ряду персоналій музикантів.

Означена мета дослідження зумовила необхідність вирішення наступних **завдань:**

1. **Дослідити** функціонування гітари в різноманітних джазових стилістиках від першої її появи – до сучасності.

2. **Виявити** своєрідність кожного індивідуального підходу виконавця, що сприяв зміцненню гітарних позицій в джазі та їх прогресивним видозмінам.

3. **Проаналізувати** специфіку втілення кожного з варіантів експозицій та функцій гітари в тому чи іншому джазовому різновиді протягом періоду її появи – до сьогоднішніх днів, зокрема, у творчості Л. Джонсона, Е. Ленга, Ч. Крістіана, Дж. Рейнхардта, Дж. Рейні, Б. Кессела, В. Монтгомері, Дж. Пасса, Дж. Маклафліна, Р. Мірошніченка, Р. Булахова, М. Менделенка, Д. Зверхановського, Е. Ізмайлова.

4. **Провести** підсумки, яким саме чином джазові гітарні виконавці, в окремих постатях – і композитори, трактують інструмент у своєму виконавстві, до яких його виразових засобів вдаються, на чому роблять акценти, яких традицій дотримують, вводять новації, апелюють до інших митців та наслідують різноманітні інструменти, тощо.

**Об’єктом дослідження** є джазове виконавство від Чиказького періоду його побутування – до сучасності.

**Предметом дослідження** стала інтерпретація джазових гітаристів в розрізі різноманітних джазових стилістик та напрямів.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу специфіку джазового гітарного виконавства у творчості провідних світових фахівців було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження джазового гітарного виконавства; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо, відео- матеріалів, що містять інтерпретаційні особливості гітарного виконавства в контексті позиціонування інструменту в джазових різновидах; *компаративний*: при порівнянні гітарних інтерпретацій різних музикантів та вичлененні наявного наслідування та апеляцій або внесенні новаторського підходу.

**Теоретична база дослідження.** Зважаючи на специфіку обраної теми, усю базу дослідження варто поділити на ту, що експонує загально-історичний джазовий контекст, а також літературу, що безпосередньо висвітлює певні постаті та специфіку їх джазового гітарного виконавства.

Отже, до першої групи варто віднести дослідження, що стосуються джазової тематики, зокрема Бекірова У. Р. [1], Боголюбова О. О. [2], Попової А. О. [4], Романко В. І. [6], Рось З. П. [7], Симоненка В. [8], Сіончука О. В. [9], Теребуна Д. С. [10], Харенко А. О. [11], Deveaux S. [23], Gitler I. [33], Herzhaft G. [41], Jago T. [43], King B. B. [46], Panassie H. [52], Petterson I. [53].

**До другої групи** відносяться дослідження, що містять наукові розвідки про творчість того чи іншого гітариста, його життєвий шлях, розглядають виконавську манеру або концепцію, тощо. Серед них – Євтушенка О. [3], Янова С. [12], Aledort A. [14], Alexander C. [15], Brennan J. [17], DaSilva J. [21], Dregni M. [24], Dufour R. P. [26], Dyson E. F. [27], Givan B. M. [34], Gleason R. [35], Hadlock R. B. [37], Hammond J. [38], Lees G. [47], Mongan N. [50], Streeter Z. [58], Summerfield M. J. [59], Tynan J. [64].

**Наукова новизна та особистий внесок здобувача.** Вперше в українському музикознавстві було комплексно проаналізовано джазове гітарне виконавство від його найперших проявів до сучасності з акцентом на

специфіці традицій, новацій, апеляцій до творчості чи інтерпретаційних наслідувань. Унікальності даній дослідницькій роботі додало особисте виконання великої кількості з проаналізованих творів, власне професійне тлумачення специфічних прийомів, манер звукоутворення та відвідування майстер-класів і живих концертів окремих з досліджуваних постатей сучасності, що дозволило сформувати новий інтерпретаційний пласт, в контексті якого – розкрити ідейний зміст та усвідомити специфіку трактування джазової гітари кожним окремим митцем.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що матеріали дослідження дозволять збагатити наукову музикознавчу думку та можуть бути використані в спецкурсах історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та практиці музикантів-виконавців.

#### **Апробація матеріалів дослідження:**

**За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:**

Концерт №1 в контексті наукового дослідження: **«Джазова гітара в історії хронології: від перших проявів до сучасного позиціонування»**

Програма:

Й. С. Бах - Прелюдія BWV 998

І. Альбеніз - Астурія

Дж. Кінг - "Виклик фанку"

Дж. Кінг - "Knock on the wood"

Е. Клептон - "Tears in Heaven"

Укр. нар. Пісня в джазовій обробці "Ой, казала мені мати..."

Ст. Уандер - "I'll just call to say I love you"

P. Роджерс - "Have you met miss Jones?"

X. Сільвер - Strollin'

M. Девіс - Solar

Animals as Leaders - Air Chrysalis

Animals as Leaders - Para Mexer

Animals as Leaders - Another year

Animals as Leaders - Woven web

Виконавці: Полторацький Максим – гітара, Марія Стоколяс – вокал, Андрій Гладюк – саксофон, Дмитро Зуєв – контрабас, Любомир Радомський – саксофон.

Концерт №2 в контексті наукового дослідження: **«Джазова гітара в історії хронології: від перших проявів до сучасного позиціонування»**

Програма:

Дж. Кінг - "Knock on the wood"

Дж. Кінг - "Виклик фанку"

I. Альбеніс - Астурія

Polyphia - Playing God

Polyphia - G.O.A.T.

M. Полторацький - In the end of a Winter day

Animals as Leaders - Air Chrysalis

Animals as Leaders - Woven web

Виконавці: Полторацький Максим – гітара, Дмитро Кудрявцев – кахон, Орест Наконечний – фортепіано, Влад Записоцький - бас

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=75iXfbrmSyw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=33AgpNGWkpo>  
<https://www.youtube.com/watch?v=eSw7fcNdi60>

Концерт №3 в контексті наукового дослідження: «Джазова гітара в історії хронології: від перших проявів до сучасного позиціонування»

Програма:

Animals as Leaders - Woven web

М. Полторацький - Quick start in Tokyo

Polyphia - Playing god

Дж. Гершвін - Lullaby of Birdland

Виконавці: Полторацький Максим – гітара, Дмитро Кудрявцев – барабани, Володимир Німець – бас, Габріела Іванець – вокал, Богдан Іванець – вокал.

URL: <https://www.youtube.com/shorts/2PChiGOL0K0>  
<https://www.youtube.com/watch?v=jBMf7b6wmmU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=cZPZcH2pHrw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=7trl2e1PJ8U>  
[https://www.youtube.com/shorts/\\_kcBcXFONhc](https://www.youtube.com/shorts/_kcBcXFONhc)  
<https://www.youtube.com/watch?v=9maa6x9RRg4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=94CvBwctvgU>

**Список публікацій за темою творчого мистецького проекту. Статті у виданнях затверджених МОН України як фахові в галузі**

**«Мистецтвознавство»:**

1. Полторацький М. О. ДЖАЗОВИЙ ГІТАРИСТ ДЖО ПАСС: ВПЛИВ МУЗИЧНИХ ПОСТАТЕЙ ТА ОСНОВНІ ПЕРІОДИ СТАНОВЛЕННЯ. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський*

збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: *HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES*. Дрогобич, 2025. Том 2 випуск 85 ст. 154-158

2. Полторацький М. О. Функція виконавців сучасності в еволюційних процесах прийомів та технік гри на електрогітарі. *Науковий журнал «Мистецтвознавчі записки» Національної академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Том 24, №2, ст. 25-34

### **Виступи на конференціях:**

1. Полторацький М. О. ДО ПИТАННЯ АНАЛІЗУ МЕТОДІВ АЛЛАНА ХОЛДСВОРТА ТА ЇХЗАСТОСУВАННЯ У ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ЗАСОБАХ ВИРАЗНОСТІ. *VII МІЖНАРОДНИЙ ДЖАЗОВИЙ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ФОРУМ JAZZ SCIENCE-7* в рамках відзначення 10-річчя кафедри джазу та популярної музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 25-29 квітня. Львів, 2025.

2. Полторацький М. О. ІННОВАЦІЙНІ ПЕРСПЕКТИВИ ТЕХНІКИ ВЕСА МОНТГОМЕРІ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАННЯ ДЖАЗУ НА ЕЛЕКТРОГІТАРІ. *IV міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів, Україна 7 – 10 квітня. 2025.

**Структура роботи.** Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (66 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 94 сторінки, з них основного тексту – 52 сторінки.

## **РОЗДІЛ 1. ГІТАРА В ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: ВІД ПЕРШИХ ЗГАДОК ДО НАЙРАНІШОГО ПОЗИЦІОНУВАННЯ**

### **1.1. Експозиція джазової гітари в іноземних джерелах та вітчизняне музикознавство на порозі власних досліджень**

Інструмент гітара в джазовому мистецтві на сьогоднішній день позиціонується доволі активним учасником ансамблевих колективів та бендів, а також – сольним виконавцем. Попри цей факт, шлях інструменту в джазових стилях, манерах, мистецьких періодах – був неоднорідним, що потребує наукового висвітлення. Зважаючи на відносно молоде українське джазове музикознавство, варто, все ж, розглянути його малочисельні прояви. У науковому обґрунтуванні буде здійснено аналіз тем, кола образів та ідей, котрі попали в ракурс вітчизняних дослідників – задля формулювання об'єктивної наукової ситуації щодо ступеня вивчення джазової гітари.

Однією з найраніших україномовних дисертацій слід назвати працю Романка Володимира «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації». У науковій праці розглянуто не лише позиціонування джазового мистецтва, а й виявлена міра його інтеграційних процесів в загально-музичне українське життя та його стилістичний комплекс. Автором використано взаємо-проникаючі методологічні підходи, що дало можливість експонування не тільки музикознавчої, а й соціокультурної джазової інтерпретації на її багатофункціональних рівнях. Дослідником розглядано можливості адаптування джазового мистецтва в етно-соціальний контекст українського ґрунту, виявлено функцію джазового елемента в межах сучасної композиторської техніки й загальну інтеграцію у стилістику сучасних вітчизняних авторів [6].

Вагомим енциклопедичним виданням 2004 року стала «Українська енциклопедія джазу» авторства Володимира Симоненка [8, с. 3]. Дане видання постало масштабним підсумком багаторічної наукової праці митця і зосередило в собі комплексний інформативний масив, про вітчизняних людей

мистецтва, котрі в той чи інший історичний період здійснили свій вклад в еволюційні джазові процеси на теренах України. У енциклопедії дослідником подано прізвища знаних та менш відомих музикантів, авторів, музичних діячів – завдяки чому, сучасний читач відкриває для себе досі недосліджену інформацію про персоналії та їхній внесок в українське джазове мистецтво.

Дане енциклопедичне видання містить передмову музиколога Ольги Голинської, де зазначається, що книга висвітлює майже ціле століття, а саме період 1910-1988 років. Серед характерних особливостей дослідження варто виділити об'єктивність викладу інформації, незважаючи на прихильність самого автора до тої чи іншої джазової стилістики, манери, джазменів-колег. Основним прагненням В. Симоненка було максимальне висвітлення мистецтва джазу як для професійного музиканта, так і для широкої аудиторії, сприяння еволюційним процесам та пропагуванню [8, с. 3].

Важливим дослідженням на сьогоднішній день фігурує дисертація Зоряни Рось, що окреслює джазові фестивалі від початку української незалежності до 2012 року [7]. Авторкою вперше тлумачиться термін та феномен поняття «джазового фестивального руху»; упорядковуються ужиткові форми джазового мистецтва в Україні; визначається динаміка фестивальних процесів; окреслюються основні їх специфічні риси та тенденції; розроблена класифікація існуючих в країні фестивальних дійств від початку незалежності до 2012 року.

Вартісність проаналізованої праці в контексті дисертаційного дослідження полягає у розкритті одного зі шляхів розвитку позиціонування джазового гітарного виконавства в Україні, а саме, його побутування у рамках фестивального руху. Слушно, що у своїй науковій праці авторка також визначає локальні центри побутування фестивалів, завдяки чому, можна прослідкувати потенційні вектори проникнення інформації про джазову гітару; висвітлює специфічні міжкультурні комунікативні процеси, обмін досвідом в осередках, на форумах, безпосередньо, на виступах, де, скажімо,

джазові гітаристи з інших країн діляться своїм досвідом з вітчизняними виконавцями. Ну думку З. Рось, отриману в результаті дослідження інформацію про функціонування джазового мистецтва на території нашої країни – необхідно застосовувати в контексті дослідження освітніх та просвітницьких центрів задля вирішення проблематики еволюційних процесів фестивального руху в Україні.

Оригінальне бачення щодо джазового мистецтва висловлює в наступній проаналізованій дисертації Дмитро Теробун, де автором транслюється поняття джазу в якості мистецького діалогу [10]. Робота розкриває специфічне джазове побутування в окресленому контексті в рамках музичної культури ХХ доби та початку ХХІ. Посередництвом мистецтвознавчого дискурсу автор прагне виявити специфіку джазового мистецтва з артистичного та індивідуально-особистісного ракурсів, також, торкаючись його комунікативної специфіки, а саме, наявного діалогічного характеру в імпровізаційному творчому акті, що, з міркувань науковця, відбувається між музикантом-джазменом та слухачем.

Також, наявність поняття комунікату автор визначає у традиціях в різні періоди еволюційних джазових процесів та стилістичних напрямків ХХ доби, у різнотипному джазовому мисленні, в передачі досвіду поколіннями, міжвидовій взаємодії, тощо. Д. Теробун зазначає відсутність на сьогоднішній день вибудованого концептуального плану в діалогічному тлумаченні терміну джазу. У своєму дослідженні митець узагальнює теоретичний підхід до діалогу та систематизує його і безпосередні характеристики. Так само, визначає джазову імпровізацію з точки зору визначального семантичного носія та основної риси, відображаючої внутрішні потреби виконавців джазу до спілкування посередництвом музики. Варто погодитись з дослідником, що джазову імпровізацію можна сміливо називати обставиною комунікативного зразка з наявністю такого ж комунікативного синтаксису як елементу спілкування та позиціонуванням унікальної моделі мистецьких комунікацій, дотичних до основних ідей концептуальних філософій поняття «діалогізм».

Музикознавець пропонує тлумачити джазовий діалог імпровізаційною музичною фразою-питанням, у той час, як відповіддю слугує реакція слухачів в якості відповіді партнера по колективу [10].

У 2020 році один з вітчизняних музикологів Олександр Сіончук, звернувся у дисертаційному дослідженні до позиціонування духових оркестрів у джазі, а саме, їх виконавської традиції, що засвідчує активне побутування саме духових інструментів у джазовому мистецтві та розширює цю інструментальну групу від традиційного саксофону та труби – до інших дерев'яних та мідних учасників [9].

Отже, О. Сіончук у своїй роботі визначає наступну закономірність, а саме: генетичний зв'язок історично виявлених традицій духових ансамблів з функціонуючими європейськими елементами в джазових структурах. Також, джазовому оркестровому виконавству автор надає тлумачення культурного феномену, котрий сформувався в результаті переосмислених традицій інструментального аспекту європейської музики в ті моменти, коли зароджувались перші зразки джазового мистецтва.

Щодо духового оркестру – з позиції митця, він виконує асимілятивну, провідникову роль головних складових музичної мови стилістики регтайм. Музикознавець висловлює думку, що саме оркестром духових інструментів формується здатність до впровадження суміжних навколודжазових жанрів до свідомості масових слухачів. Зазначає, що посередництвом таких оркестрів відбувалися адаптативні процеси самої джазової культури та сприйнятті джазового мистецтва на території не лише України, а й Центральної, Східної та Західної Європи: в цьому аспекті вагому функцію відіграли соціокультурні чинники духового оркестру. У цей же час, завдяки широкому спектру духових, що беруть участь у виконавстві джазової музики – формується й потужна палітра, що втілює різноманітні образні сфери [9]. Незважаючи на той факт, що дослідження О. Сіончука досить опосередковано відноситься до даної

дисертації, позиціонування духового оркестру в джазі вкотре дозволило іншим інструментам реалізувати свій потенціал.

Локально-орієнтоване, проте, зосереджене у вітчизняній площині дослідження нещодавно, а саме, у 2022 році, захистила Аліна Харенко [11]. Зокрема, авторка обґрунтовує унікальну роль міста Харків в контексті історично-еволюційних культурно-джазових процесів в Україні. За твердженням дослідника, українське джазове мистецтво зароджувалося у 1920-их роках, здійснюючи вагомі впливи на музичний смак широкої аудиторії, закономірно, у великих населених пунктах та містах. Автор доречно зауважує, що інтенсивність джазового розвитку яскраво прослідковується саме останніми десятиріччями, адже, в цей час активізувались міжнародні джазові фестивалі, започаткувалась система джазової освіти, підкріплена виступами різноманітних джазменів на сцені академічного та філармонійного зразка, а також, участю у форумах міжнародного типу.

Варто зазначити, що «наукових обертів» набирають й емпіричні дослідження джазового мистецтва, а саме, велика кількість дисертаційних праць, що були захищеними та розкривали ту чи іншу новизну, висвітлюючи, таким чином, різнобічний характер світового та джазового мистецтва. Поруч з цим, дисертант акцентує увагу, що джаз проникає в теле- та радіо-ефіри, демонструючи новітні авторські твори даного музичного напрямку та експонуючи нові, зарубіжні й вітчизняні імена [11].

Серед сучасних дисертацій, що стосуються локальних вітчизняних осередків, варто вказати на дослідження Алли Попової, котра вивчає вокально-джазове виконавство української столиці [4]. Авторка дослідила сучасне виконавство не лише в аспекті джазу, а й естради у київському національному осередку. Важливим для даного наукового обґрунтування фігурує не так об'єкт дослідження – вітчизняне джазове вокальне мистецтво в певній локації, а наявність фактологічного аналізу українського джазового

виконавства як такого. Ту же, науковицею здійснено визначення базових ідіом та виявлена специфіка сучасного джазового вокального мистецтва [4].

Слушно, що регіональний ракурс має і дисертація Усеїна Бекірова та стосується кримськотатарського пісенного фольклору, що отримав своє втілення творчості академічних композиторів [1]. Музикознавець та відомий вітчизняний піаніст, джазмен, композитор звертає увагу на індивідуальність та неповторність втілень авторами специфічного мелосу. Посередництвом вивчення широкого спектру теоретичних та практичних компонентів, автор визначив, що одним з джерел академічного та джазового музичного мистецтва фігурує саме кримськотатарський пісенний фольклор.

Важливим постає і той факт, що наукова робота У. Бекірова містить первинний аналіз творчої спадщини місцевих композиторів, насиченої, відповідно, традиційним для етносу фольклором. Доцільно науковець здійснює узагальнення історіографії, що стосується проблематики вивчення кримськотатарського пісенного фольклору, вводячи в науковий обіг періодичні видання, праці біографічного характеру, епістолярну спадщину, мемуари, різноманітні інтерв'ю, тощо. Тобто, дане дослідження у вітчизняному музикознавстві фігурує першим україномовним комплексним синтезованим дослідженням, котре висвітлює вище окреслену тему та відкриває абсолютно нові горизонти в українській науковій сфері, що стосується джазового мистецтва.

Важливим науковим джерелом фігурує праця Олексія Боголюбова про вітчизняні джазові проекти початку ХХІ доби, котрі отримали своє відображення в інтеграційних процесах світу [2]. В рамках нашого обґрунтування ця стаття є своєрідним «ковтком повітря», адже, в науковому руслі дозволяє прослідкувати взаємодію не лише вітчизняного та зарубіжного джазу, а й відкриває черговий простір для україномовних досліджень, скажімо, джазового гітарного виконавства, мало-практикованого, проте, присутнього,

на вітчизняних теренах, та дозволяє стверджувати про актуальність для українського мистецтва.

У статті висвітлені аспекти інтеграції народних інструментів в джазове мистецтво, фольклорних елементів, що комплексно допомагає не лише збереженню національної ідентичності, а й адаптації в русло сучасних тенденцій музики. Автором зацентовано увагу, що посередництвом творчої роботи з українським мелосом в контексті джазових композицій – формується потужна демократична доступність не лише вітчизняному слухачеві, а й аудиторії інших країн. Дослідник називає кілька відомих українських колективів, функційну роль котрих визначає, як важливого міжкультурного та міжнародного комунікату.

Цілком закономірно, що, згідно локації народження джазової гітари – позиціонування іноземних наукових джерел знаходиться на сьогоднішній день на потужному рівні, зокрема, однією з таких праць є дослідження Д. Кордоба «Поглиблений аналіз класичних джазових композицій для випускного концерту з джазової гітари», що вийшло в світ 2007 року [19]. Автор ставив собі за мету здійснити аналіз джазових творів певних відомих композиторів, а саме: Говарда Дітца, Артура Шварца, Рассела Мелоуна, Теда Джонса, Дейва Холланда, Веса Монтгомері, Пета Метіні, Хоагі Кармайкла, Джонні Мерсера та Джо Хендерсона. Ну думку дослідника, вплив авторів на величезну кількість виконавців та композиторів багатьох десятиріч було здійснено посередництвом унікального застосування мелодики та ритміки. Тут же, дослідник розглядає окремі твори вище названих митців в рамках репертуару випускного концерту студента класу джазової гітари. Частково, можна припустити, що дана наукова розвідка має дещо хаотичний та поверхневий характер, проте, зважаючи на кількість опрацьованих творів й проаналізовану стилістику відомих авторів – вона може слугувати досить добрим інформативним джерелом.

Цікавою музикознавчою працею сучасності, що стосується конструктивних особливостей виконавства на джазовій гітарі – слід назвати дослідження Дж. Бренана «Гармонічні механізми Джорджа Ван Епса для гітари: концепції та вплив на освіту та виконавську практику гри на джазовій гітарі» [17]. Слушно, що в основі дисертації фігурує постать американського свінгового і мейнстрімного гітариста *Джорджа Ван Епса (1913-1998)*, котрий записав потужну дискографію та популяризував семиструнну гітару.

Автор ставив собі за мету здійснити акцент на освітню галузь та виконавську практику, а ключовими принципами роботи стала нотація, аналіз та специфіка відтворення звучання джазової гітари. Зразковою з наукової точки зору є і структура даної дисертації, адже, у першому розділі автором здійснено огляд літератури та наявних вторинних джерел, котрі розглядають методики викладання джазової гітари в їх різноманітних аспектах. Уже надалі – історик викладає основну думку дослідження й експонує транскрибовані приклади та етюди як практичне дослідження методологій. Завдяки даній праці слід виявити, що серія гармонічних механізмів здійснювала і продовжує формувати мати значний вплив на сучасну освіту та виконання джазової гітари.

Однією з персоналій, джазових гітаристів, котрий здійснив свій вагомий внесок в еволюційні процеси сучасності є постать Аллана Холсвордта. Важливість функціонального вкладу в джазове гітарне мистецтво описав у дисертації Ж. ДаСільва, надавши їй назви «Аналіз технік Аллана Холдсвордта та їх застосування до фундаментальних мелодичних прийомів» [21].

Важливо, що у вступі до наукової праці автор розповідає шлях формування цієї теми в його творчій роботі та попереднє знайомство з творчістю інших джазових гітаристів, зокрема, Весом Монтгомері, Джорджем Бенсоном та Петом Мартіно, на кого орієнтувався в своїй творчості А. Холсвордт – з позиції автора. Слушним для нашого мистецького обґрунтування є той факт, що Ж. ДаСільва зазначає період нерозуміння

тонкощів виконавської техніки А. Холсвордта протягом багатьох років власної виконавської практики. Поруч з тим, зазначає і те, що при знайомстві з роботами Чіка Кореа та Стенлі Кларка – музикознавець знайшов саме те звучання, котре шукав роками та занурився в його дослідження й опис, використовуючи музикознавчу академічну та джазову термінологію [21].

Митець робить акцент на легато гітариста, його техніку пропуску струн, застосування альтернативних рухів лівої руки та вивів техніки, які використовував А. Холсвордт, застосовуючи їх до свого власного словникового запасу. В цілому, слід підсумувати, що дослідник сформулював не лише власні об'єктивні висновки щодо джазового виконавства окремого гітариста а й прослідкував частину еволюційного матеріалу, яка постає важливим інформаційно-науковим джерелом нашого мистецького обґрунтування.

Ще однією вагомою дисертацією, котру варто проаналізувати в рамках огляду існуючої сучасної літератури по джазовій гітарі – робота Дж. Діна «Стратегії орієнтування по грифу в імпровізації джазової гітари: теорія та практика» [22]. Праця містить дослідження стандартного гітарного грифу та потенціал його впливу на виконання джазової імпровізації. Дж. Дін здійснює аналіз деяких композицій задля створення графічних зображень вибраних імпровізацій, акцентуючи увагу на різноманітних системах орієнтування на грифі, котрі в подальшому можна використати в методичних цілях або в контексті наступних аналітично-музикознавчих.

## 1.2. Перші прояви джазового гітарного виконавства. Чиказький період: Лонні Джонсон та Едді Ленг

Традиційне джазове мистецтво впродовж своєї яскравої та харизматичної еволюції сформувало цілий комплекс типових музично-виразових засобів, прийомів і методів побудови музичних творів, а також, інструментів, котрі почали, апріорі, асоціюватися саме з джазом. До прикладу, будь-яка джазова стилістика чи різновид першочергово пов'язані з саксофоном, контрабасом та трубою, дещо менше – з фортепіано, кларнетом, рідше – зі скрипкою. Поруч з тим, як і в будь-якому іншому виді музичного мистецтва, джазове виконавство не обмежилось тільки цими інструментами.

Слушно зазначити, що величезну функцію між музикантами будь-якого джазового колективу відіграє їхня взаємодія, і, не лише, суто виконавська, ансамблева, а й музично-інтуїтивна, чуттєва, психоемоційна. Посередництвом таких різнопланових контактів, у джазових гуртах народжувались нові багаті ідеї, виконавські техніки, а музиканти доволі часто підмінювали один одного, відповідно, запозичували як виконавську манеру, так і експериментували звукоутворенням, технікою, вводячи свіжі ідеї та відкриваючи все нові грані свого інструменту.

Зокрема, гітара постає оригінальним зразком завдяки своїй здатності виконувати як ансамблеву, так і сольну функцію. Відомий гітарист *Джордж Ван Енс (1913-1998)* сформулював важливе твердження, висловившись, що гітара є «оркестром у самому собі» [50, pg. 72].

В контексті аналізу еволюції функцій джазової гітари важливо виділити її роль в різні джазові періоди, таким чином, виявити час першої появи, становлення та активного різнобічного розвитку з удосконаленням та видозмінами. Нечисленні іноземні дослідники схиляються до поділу етапів розвитку гітари у джазі в контексті загальної джазової еволюції, незважаючи на умовний характер такого розмежування [59, pg. 12]. Поруч з тим, саме в контексті джазових напрямів та стилістичних різновидів з опорою на музично-історичні періоди в їх хронології – постає досить обґрунтованим дослідження

функціонування джазового гітарного виконавства, а саме, в період чиказького джазу, епохи свінгу, бі-бопу, кул-джазу та ф'южна. Цілком закономірним постає і той факт, що музичні ідеї періоду кул-джазу з'являються в композиціях періоду бі-боп, оскільки ці дві стилістики перебували в активному синтезі у 1950-х роках. Завдяки аналізу основних персоналій, котрі так чи інакше, здійснили вплив на джазове гітарне мистецтво в межах окреслених стилістичних періодів, можна сформувати більш чітку картину еволюції джазової гітари.

Отже, якщо в цілому джазове мистецтво зародилось в Новому Орлеані, то уже під час активного розвитку в Чикаго – варто виділити як такий **«Чиказький період»** його еволюції. У цей час джаз зазнав своєї першої з багатьох трансформацій: колективи виходили за межі інструментальних складів, типових ново-орлеанському періоду, зокрема, посередництвом введення інструментів зі струнами (саме з наявністю струн, адже, згідно, академічних норм, «струнними» назвати їх було б невірно – М. П.). Поруч з тим, струнно-щипковий інструмент банджо подекуди використовувався в попередньому, періоді зародження джазового мистецтва, але його виконавський потенціал не міг на той час зрівнятись можливостями духових інструментів.

Аналіз музичних творів чиказького періоду дозволяє стверджувати, що музична мова джазу у цей час була наділена більшою мелодійністю, аніж у попередній музично-стилістичний період, якому притаманна різкість та «вуглуватість» форм і звучання. Завдяки окресленій тенденції, такі інструменти, як банджо, контрабас та гітара отримують активного поширення в ритм-секціях.

Одним з перших гітаристів, котрий почав проявляти себе в джазовому мистецтві, був мандрівний блюзмен *Лонні Джонсон (1899-1970)*. Слушно, що музикант прибув з Нового Орлеана, де він виконував на скрипці перші зразки джазової музики у «Spasm band». Термін «спазм бенд» свідчить про специфічні предмети, використовувані для виконавства: це не були

оригінальні музичні інструменти, а, лише предмети, за допомогою яких можна було видобувати певні звучання [52].

Поступово, музикант освоїв гітару й почав гастролювати Лондоном з музичною трупкою задля заробляння коштів на прожиття. Під час перебування в Англії Л. Джонсон сформував свій унікальний стиль, який демонстрував справжнє *розуміння музичної мови* як такої, а також, *майстерне блюзове виконання*. Відшліфовану манеру гітариста помітили інші виконавці на конкурсі блюзової гітари, що проходив в Канзас-Сіті. Зі слів дослідників, зокрема, Монгана Н., завдяки цій експозиції музикант отримує семирічний контракт у звукозаписуючій компанії «Okeh Records», що й реалізовує протягом наступного періоду свого творчого життя [50, Pg. 21-22].

Слушно, що виконавство Л. Джонсона поступово звертає на себе увагу інших джазових музикантів, чия гра характеризується новаціями та революційним тлумаченням тогочасної гри. Серед таких постатей – *Дюк Еллінгтон (1899-1974)*, з котрим, впродовж певного часу, гітарист починає записувати платівки у Нью-Йоркському Коттон-клубі. Важливим постає той факт, що в окремих композиціях, як «Misty Morning» та «The Mooche» музикант виділяється серед усього колективу в якості сольного гітариста. Ключовим еволюційним кроком джазового гітарного виконавства постає наявність записів гри Л. Джонсона: не лише як репертуар для широкого мистецького загалу, а й музичний фактаж задля дослідження еволюційних шаблів позиціонування джазової гітари. Музикант здійснив близько 130 записів композицій протягом 1925-1932-их років.

Варто зазначити, що завдяки виконавським вмінням одного з перших гітаристів – наступні покоління орієнтувались на його гру, незважаючи на первинну прихильність музиканта для блюзового стилю. Якщо, в загальному охарактеризувати манеру гітарної гри музиканта, то серед інших нечисленних його колег вона вирізнялась витонченістю, а музичні фрази в інтонаційному та метро-ритмічному аспектах – були більш «заокругленої форми», аніж

традиційне «вуглувате» та різке фразування колег музиканта, блюзових гітаристів.

Ще одним виконавським привілеєм, котрим почав користуватися Л. Джонсон – його ансамблевий досвід з найрізноманітнішими метрами тогочасного джазу. Зокрема, окрім Д. Еллінгтона, він грав з Л. Армстронгом, Б. Сміт, Дж. Сент-Сіром, В. Спайві та Т. Александером. Наступним важливим моментом біографії Л. Джонсона, після запису великої кількості сольних композицій на 12-ти струнній акустичній гітарі, став 1929 рік, коли він об'єднується з іншим джазовим гітаристом, *Едді Ленгом (1902-1933)* задля спільних дуетних записів, зокрема, «Hot Fingers», «A Handful of Riffs» та «Guitar Blues» [14].

На цьому етапі джазової гітарної еволюції важливо те, що, незважаючи на перебування інструменту на стадії активного розвитку, окремі музиканти, зокрема, як Л. Джонсон, прагнули урізноманітнити свою гру не лише в бік технічної та художньої досконалості, а й прагненням варіювати з позиції дуетно-ансамблевого виконавства. Згідно твердження дослідника, Ж. Хержафта, Л. Джонсон створював оригінальні гітарні соло, в основі котрих було виконавство поступених звуків з використанням медіатора. Гітариста також слід назвати одним з перших виконавців джазу, котрий почав записувати свої композиції із застосуванням вібрато та «вигинанням струн». [41].

Цікаво, що, при аналізі ранніх записів виконавства Л. Джонсона можна прослідкувати його вплив на *Джонні Уокера (1927-1999)* – блюзового піаніста та в одній особі бас-гітариста, а також, на *Джанго Рейнхардта (1910-1953)*, специфічна виконавська манера котрого буде розглянута в наступних розділах творчо-мистецького обґрунтування.

До прикладу, музична мова композицій «Hot Fingers» та «A Handful of Riffs» – наближена до форми дванадцяти-тактового блюзу, виконуваного в швидкому темпі з використанням метрики *alla breve* або ж, *cut-time*. Посередництвом цього метру формується відчуття певної подвійності, що

також типово для музичної стилістики кантрі-музики, де половинні ноти дуже акцентуються в кожному такті, а четвертні – навмисно скорочуються. Слід зауважити, що в дуетах з Л. Джонсоном Е. Ленг, переважно, виконував функцію ритм-гітари: це яскраво можна прослідкувати за записами [29], [28].

Виконавська манера Е. Ленга була типовою для джазу того часу, а саме: гітарист грав дуже складні ритмічні партії, в котрих містився синтез акордових голосів та однотипні мелодичні фігури, подекуди, провідні пісенні фрази та їх сполучні елементи. Звідси, слід, зробити висновок, що в джазовому гітарному дуеті Л. Джонсона гітарист виконував роль соліста, проте, партія Е. Ленга, незважаючи на її функціонал допоміжної, ритмічної основи – була не менш складною, та іноді насичувалась елементами з мелодичної лінії виконуваного твору.

Отже, одним з найвідоміших джазових гітаристів, на котрих здійснив вплив Л. Джонсон – був музикант Сальваторе Маскаро, котрий обрав собі сценічний псевдонім, за яким його знають у цілому світі: Едді Ленг. Важливим елементом формування особистості професійного виконавця є родина митця, котра займалась виготовленням музичних інструментів. Як не парадоксально, але Е. Ленг також першопочатково опановує академічне скрипкове виконавство. З точки зору деяких дослідників, така спільність у біографіях Л. Джонсона та Е. Ленга допомогла не лише сформувати творчо-виконавський тандем, а й сміливо експериментувати в руслі новацій [50, Pg. 25-26].

Важливим фактором у формуванні Е. Ленга як джазового гітариста відіграла його професійна академічна підготовка не лише по фаху скрипки, а й з предмету сольфеджіо, на чому активно наголошує ще один американський дослідник біографії гітариста, а саме, італійській системі освіти. Р. Хедлок акцентує увагу не на педагогічному принципі, коли сольфеджіо викладається паралельно з обраним інструментом, а задовго до того, як дитина почне його освоювати, таким чином, звертаючи увагу саме на такий підхід в освіті Е. Ленга [37, pg. 16].

Що типово для академічної практики, свою музичну освіту гітарист почав здобувати у досить ранньому віці, а в середній школі – уже отримав ансамблеву практику з віолончелістом Дж. Венуті. Зі спогадів музиканта, котрі також цитує у своїй книзі Р. Хедлок, Е. Ленг змалку демонстрував свою прихильність не лише до скрипки, а й до гітари. Зокрема, він, імпровізуючи разом з Дж. Венуті, активно виконував польки та мазурки, але юні музиканти переробляли їх у розмірі 4/4 та в типовій для гітари манері. Ще з цього часу віолончеліст помітив у скрипаля величезну прихильність до гітари та ансамблевої імпровізації [37, Pg. 16]. Важливо зазначити, що Е. Ленг знаходив натхнення в гармоніях К. Дебюссі та М. Равеля, активно вводив мажорні та мінорні акорди, побудовані на шостому ступені, септакорди, нонакорди, різноманітні цілотнові комплекси, доповнені прохідними акордами, що було типово для творів класичної гармонії [60]. Звідси, варто зробити висновок, що вкраплення академічної гармонічної мови в джазовому гітарному виконавстві музиканта є цілковито обґрунтованими та творчо осмисленими.

Впродовж творчих контактів Е. Ленга та Дж. Венуті музиканти продовжували грати в ансамблі, захоплюючись популярними виконавцями тих часів: Редом Ніколсом, братами Дарсі та Рассом Морганамі. Поруч з тим, музиканти виступали і поокремо, зокрема, Е. Ленг практикував сесії з Mound City Blue Blowers [37, Pg. 16]. Для даного наукового обґрунтування цей факт про Е. Ленга постає важливим з тієї позиції, що музикант формувався різносторонньо: як академічний сольний скрипаль, як академічний ансамблевий скрипаль, як академічний гітарист та як джазовий гітарист.

Цілком зумовлено, що вище згаданий колектив звернув увагу на музиканта Е. Ленга, адже, окрім гітарної практики, він володів чудовою скрипковою базою академічного зразка, а також, імпровізаційною манерою гри та орієнтувався в сольфеджіо. Отже, незважаючи на важливу функцію джазового гітариста у Blue Blowers, а саме, його потужній ролі насичення звучання повнотою та гармонією, він уже демонстрував потенціал експонування гітари в якості сольного джазового інструменту.

Одна з найвідоміших композицій гурту – «*Deep Second Street Blues*», котру написали учасники гурту разом з Е. Ленгом. Аналіз композиції в аспекті гітарної партії дозволяє стверджувати, що музикант активно застосовує суто блюзівський прийом виконання соло на одній струні, вносить більш сучасну штрихову техніку, атипову для виконавства іншими музикантами та акордові хроматичні прогресії на лаконічному фрагменті від тонічного C7 до F7. Слід зацентувати, що швидкі послідовності акордів на зразок тих, що гітарист використав у аналізованій композиції були типовими для гітарного виконавства Е. Ленга [51].

З іншого боку, дана композиція, попри свою новизну, насичена переважаючими блюзовими елементами, котрі, частково були «продиктовані» прихильністю та практикою Е. Ленга в даній стилістиці, і, навіть, в комерційних проєктах, коли попередньо було обумовлено: яку саме музику необхідно виконувати, «блюзова» виконавська манера у інтерпретації гітариста була завжди присутньою [44]. Ще однією характерною виконавською манерою гітариста, типовою для тогочасного джазу, є специфічне переважання ритму в загальній інтерпретаційній тенденції: музикант прагнув отримати рівномірну пульсацію протягом чотирьох тактів, подекуди, використовуючи нові позиції для гри одних і тих же акордів, іноді застосовував інверсію або змінював струну окремо для кожного такту.

Якщо порівняти гру тогочасних банджоїстів, котрі надавали перевагу монотонності рухів і примітивним технікам, то Е. Ленг в контексті ансамблевих виступів залучав прохідні тони, хроматичні послідовності та активне «заповнення» виконавства на одній струні – на ній же, міг виконувати різноманітні арпеджіо. Разом з цим, його інтерпретація вирізнялась потужним індивідуальним тембром, зі слів дослідників, не подібному на звучання будь-якого іншого інструменту, який досі можна було почути в джазі [44].

Е. Ленг прагне розвиватись далі і з часом залишає колектив. Цілком закономірно, що знаний у музичних колах музикант стає одним з найзатребуваніших, відрізняючись від інших колег, його сучасників.

Потенціал, втілений гітаристом в джазовому виконавстві, багато в чому залежав від накопиченого академічного досвіду, і тут не останню функцію відіграло оволодіння дисципліною сольфеджіо. Зокрема, завдяки розумінню основних азів, Е. Ленг мав навички оперативно розрізняти та засвоювати нові музичні шаблони, а також, натренував чудову пам'ять та розвинув слух. Зокрема, його колеги-музиканти по Blue Blowers пригадували випадки, коли музикант виконував «ля» задля потенційного налаштування інструменту, але не робив цього одразу, а займався зовсім іншими справами, а потім, підходив до гітари і, завдяки своїй пам'яті – робив інтонаційно чисте настроювання – зі слів Джека Бленда [37, Pg. 16].

Необхідно відзначити, що розвиток музичного слуху та пам'яті, над якими працював Е. Ленг, сприяли формуванню міцної виконавської бази для потенційної джазової імпровізації. Також, володіння академічним скрипковим виконавством допомогло музиканту в подальшій грі на джазовій гітарі покращити відчуття гармонії та фразування, і цю навичку можна яскраво прослідкувати не лише при сольному, а й ансамблевому виконавстві. Техніка Е. Ленга був недосяжною для банджоїстів та гітаристів того часу, хоча, лише один Л. Джонсон зміг досягнути аналогічного рівня. Саме тому, цілком закономірно, що вони практикували дуетні виступи, перші з яких прозвучали 1928 року [50, Pg. 29].

Незважаючи на подібний музично-технічний рівень виконавської підготовки – Е. Ленга та Л. Джонсона – вони були абсолютно різними. Якщо Л. Джонсон мав практику блюзового вокаліста та гітариста, а стилістика – наділена манерою, притаманною американському Півдню з характерною теплотою та витонченістю, то творчість Е. Ленга мала академічне забарвлення. В дуеті він виконував басово-ритмічну функцію, і, подекуди його гра нагадувала фортепіанну інтерпретацію [37, Pg. 17].

Варто підсумувати, що саме Е. Ленг та Л. Джонсон почали демонструвати різноманітні музичні техніки, котрі, попередньо, не використовувались іншими музикантами на гітарі. Серед них – хордові соло, майстерний

насичений акомпанемент з багатьма «фортепіанними» елементами в ритмічному та акордовому аспекті, прохідні, допоміжні звучання, септакорди, водночас, прихильність та відхід від квадратної структури, блюзова манера гри – усі ці елементи комплексно доводять, що гітара має своє місце в джазі, і на початкових етапах її еволюції найбільший вплив здійснив саме тандем Джонсон-Ленг.

Якщо Л. Джонсон вперше демонструє, що «вокальність» блюзового інструменту цілковито може зайняти свою повноцінну джазову нішу, то Е. Ленг в практичному аспекті довів її потенціал не лише в блюзовій манері. Творчий тандем гітаристів сприяв розширенню джазових горизонтів, зокрема, довів, що гітара здатна не тільки виконувати ритмічну функцію, а позиціонуватися також і сольним інструментом, як це вдалося зробити кларнетистам та піаністам. Слушно зазначити, що саме ці дві персоналії сприяли й тому, що банджо поступово відійшов на задній план у джазових оркестрах, а потім і зовсім зникло з виконавських горизонтів.

Серед важливих музично-історичних подій наступної джазової епохи варто назвати появу нової стилістики, нового звучання – свінгового виконавства. Разом з тим, як Е. Ленг, так і Л. Джонсон – не змогли повністю переосмислити свою гру, а, зважаючи на той факт, що час і мистецькі події перебувають в постійному еволюційному розвитку – змінюються й смаки та запити публіки, слухача, музикантів. Своєрідну гітарну естафету в цьому новому амплуа достойно переймає Чарлі Крістіан, звісно, вносячи свої індивідуальні художньо-образні та технічні моменти.

## РОЗДІЛ 2. ГНУЧКІСТЬ ТВОРЧИХ МЕЖ СВІНГУ ТА БІ-БОПУ: ЕКСПОЗИЦІЯ АКУСТИЧНОЇ ТА ЕЛЕКТРОГІТАРИ

### 2.1. Внесок Чарлі Крістіана в епоху свінгу. Електрогітара та передвісники бі-бопу у творчості маестро

Цілком закономірно, що одне з найвизначніших джазових інструментальних звучань, стилістик або виконавських манер, а, подекуди, й мислень – свінг. Одна з найтиповіших характеристик цього різновиду – було формування нового типу колективу виконавців – Великого оркестру. Перш за все, такі ансамблі існували не лише чисельними, а й гучними, відповідно, розрахованими на велику аудиторію, а також, локації не обмежувались закладами закритого типу, а й передбачали потенційне виконавство на відкритих майданчиках. Прийнятно допустити думку, що саме збільшення кількості музикантів-учасників спровокувало і потребу у різноманітності тембрів, відбувалося переосмислення ролі оркестрантів в колективі, кожному окремо, усіх разом а внутрішнім ансамблям надавалося зовсім іншої ролі, аніж це було у попередній музично-історичний період.

Типовим свінговим великим оркестром став колектив з 15-20 музикантів, переважно, виконавців на духових інструментах. Варто зауважити, що менші оркестри, закономірно, склалися з вдвічі меншої кількості артистів. [50, Pg. 84]. Звідси, можна зробити висновок, що звучання гітари в такого типу колективах – було нечутним навіть при використанні мікрофону, проте, один з тогочасних підприємницьких електриків, *Лео Фендер (1909-1991)*, – змінив ситуацію, створивши перший електронний «пікап», який міг перетворювати вібрації струни гітари на підсилюючий електронний сигнал. Як не парадоксально, але досить нечисельна кількість тогочасних джазових гітаристів практикувала використання цієї технології. Постать Л. Фендера на сьогоднішній день вражає його внеском в еволюційні процеси джазового виконавства і гітарного, зокрема, адже, митець здобув всесвітню популярність, будучи винахідником та створюючи нові зразки гітар, бас-гітар та

підсилювачів звучання – при цьому, що сам маестро не володів грою на жодному музичному інструменті [30].

В цей мистецько-історичний період одним з найвідоміших музикантів, котрий надав істотного поштовху до контексту джазової еволюції – став **Чарлі Крістіан (1916-1942)** [57]. Незважаючи на своє коротке життя тривалістю в 26 років, митець зумів змінити позиціонування сольної гітари у свінг-оркестрах та здійснив вплив, фактично, на кожного джазового виконавця-гітариста, котрий творив хронологічно пізніше [26].

Музикант активно використовував тогочасну електрогітару та зумів створити для неї окреме місце в джазовому ансамблі, хоча, не був першим та єдиним, хто долучився до винаходу Л. Фендера. Якщо тогочасні менш відомі гітаристи **Едді Дерем (1906-1987)**, **Джордж Барнс (1921-1977)** та **Бас Етрі (1917-1941)** також намагались освоїти звучання електрогітари, Ч. Крістіан робив це з неабияким професіоналізмом. З позиції окремих дослідників, саме цей музикант надав електрогітарі автентичного побутування в джазовому мистецтві. Поруч з тим, музикант володів виконавством й на інших інструментах, переважно, струнних [50, Pg. 84].

Музична практика Ч. Крістіана розпочалась з його сімейного виконавства в музичному гурті, котрий мандрував містами та виконував «замовлення» перехожих. Не маючи музичної освіти, гітарист був знайомий з широким репертуаром завдяки різноманітним запитам, котрі отримував його гурт, відповідно, це був не лише традиційний вуличному виконавству жанр балади та блюзові композиції, а й елементи відомих оперних творів, що користувались попитом у пересічного слухача. Як не парадоксально, але джазове мистецтво в його поважній родині афро-американців позиціонувалось нижчою формою музичного мистецтва [50, Pg. 85].

Попри існуючі сімейні переконання, вплив на музикант, цілком логічно, здійснювали і зовнішні чинники: вперше почувши звучання харизматичного саксофоніста **Лестера Янга (1909-1959)** – гітарист одразу обирає свій остаточний безповоротний шлях. В сімнадцятирічному віці він бере участь в

конкурсі гітаристів у Канзас-Сіті та перевершує своїм виконавством популярних, на той час, маестро, після чого – прагне створити власний гурт. На початку своєї активної творчої кар'єри музикант грав в оркестрі *Бенні Гудмена (1909-1986)*, а пізніше – зі секстетом, де замість акустичної йому довірили електрогітару. Доречно зауважити, що музиканту знадобився лише рік, щоб опанувати цей інструмент, хоча, виконавство на ньому дуже відрізняється від звукоутворення на акустичній гітарі. Музикознавці, навіть, поширюють думку, що багато гітаристів вважали електрогітару марним винаходом, у цей же час, Ч. Крістіан почав використовувати інструмент в контексті підтримки звучань духових [50, Pg. 86].

Про виконавство молодого гітариста почало з'являтися багато схвальних відгуків, одним з яких було враження *Джона Генрі Хаммонда (1910-1987)*, найвпливовішого американського продюсера звукозапису, борця за громадянські права та музичного критика 1930-х – початку 1980-х років. Як шукач талантів, Дж. Г. Хаммонд став однією з найвпливовіших постатей у популярній музиці ХХ-го століття, і на сьогоднішній день – є батьком блюзового музиканта Джона П. Хаммонда [39]. Зокрема, щодо джазового виконавства Ч. Крістіана митець зазначив, що гітарист встановив «пik-ап» на звичайну іспанську гітару та з'єднав його з примітивним підсилювачем і 12-дюймовим динаміком. А саму гру охарактеризував, як: «... посилення використовував рівномірно, під час виконання ритмічних елементів, але збільшував його для своїх соло, які були такими ж вражаючими імпровізаціями, які я коли-небудь чув на жодному інструменті, не кажучи вже про гітару.» [38, pp. 22].

За твердженнями музичних істориків, саме Дж. Хаммонд сприяв інтенсивній популяризації Ч. Крістіана в джазовому мистецтві [27, pg. 47]. Зокрема, він домовився про місце в оркестрі Б. Гудмена, де гітарист не лише достойно себе проявив нарівні з більш досвідченими та професійними виконавцями, а й вніс виконавські інновації в процесі імпровізованої джем-сесії в клубі Мінтона в Гарлемі. (Важливо зазначити, що місто Гарлем,

розташоване на Півночі США, стало ключовим осередком джазової історії. Тут існувало безліч музичних клубів та концертних майданчиків, де талановиті та амбітні музиканти з освітою та без могли реалізуватись в певних колективах, оркестрах, ансамблях, а також – соло. – М. П.)

Отож, під час однієї з сесій в Мінтон-клубі Ч. Крісітан почав інтуїтивно шукати новий стиль, який виходив за межі свінгу. Серед однодумців, котрі також знаходили нові звучання в цьому осередку – був всесвітньовідомий трубач *Діззі Гілеспі (1917-1993)*, піаніст *Теоніус Монк (1917-1982)*, саксофоніст *Чарлі Паркер (1920-1955)*, контрабасист, піаніст та композитор *Чарльз Мінгус (1922-1979)*. Уже будучи досить популярним в джазових колах гітарист свінгу Ч. Крісітан настільки вдало оперував гармонічною складовою гітарного виконавства, що зумів перебудувати акордові патерни багатьох популярних композицій того часу. Нова практика використання гармоній стала ознакою майбутнього звучання «бі-боп» [27, pg. 47].

Посередництвом аналізу праць дослідників джазового тогочасного виконавства та існуючих записів гітарного виконавства Ч. Крісітана можна зробити висновок, що гітарист доволі органічно своєю творчістю проникнув в існуюче мистецтво свінгу, але впродовж активної виконавської роботи – зумів внести новації, уже нетипові цій стилістиці, таким чином, будучи передвісником бі-бопу. Загальною тенденцією виконавства Ч. Крісітана на піку його виконавського розвитку було використання тривалих сольних епізодів, також, він навмисне розтягував у часі власну імпровізацію, проте, робив акцент на її мелодичній чіткості. Також, слід зазначити, що гітарист доволі вправно перегармонізовував одні й ті ж мелодичні фрази: швидка зміна акордів дещо пізніше здобула статус «основи виконавської манери східного узбережжя» [20].

Однією з найвідоміших композицій за активної участі гітариста слід проаналізувати композицію «*Benny's Bugle*» – вагомий твір в історії джазу, який демонструє інноваційне виконавство на електрогітарі не лише в аспекті свінгу, а й як передвісник бі-бопу. (Додатки. Приклад 1. «*Benny's Bugle*».)

В основі композиції – 12-тактовий блюз в тональності В-dur, де підкреслене мелодичне фразування та використання електрогітари як головного інструменту – виходить за межі її традиційної ритмічної функції. Важливо зазначити, що ця композиція позиціонується яскравим зразком революційного підходу Ч. Крістіана до джазової гітари. Твір насичений плавними мелодичними лініями, що легко лягають на слух, доволі часто автор використовує розтягнуті мотиви, фрази. Від типово свінгової манери виконання у гітарному соло присутня енергійна танцювальна ритміка, а від майбутнього бі-бопу – ритмічні та гармонічні складнощі. Важливим фактом джазово-гітарної еволюції слід закцентувати використання Ч. Крістіаном саме електрогітари: в розгляданому сольному епізоді музикант демонструє не лише свій рівень виконавства, а й його потенціал як мелодичного та імпровізаційного інструменту.

Слушно зауважити, що попри приналежність композиції до свінгової стилістики, у «Benny's Bugle» присутні і типові характеристики бі-бопу. Серед них – гармонія в якості альтерованих акордів та розширених послідовностей, що в подальшому буде активно розвиватися виконавцями стилістики; складна ритміка, а саме, фразування та ритмічні варіації, зокрема, початки фраз на різних ударах та використання синкоп – стали передвісниками ритмічних складнощів доби бі-бопу.

Цікаво, що розглядану композицію записували в кількох дублях, і при кожному виконавстві – воно було максимально унікальним та неповторним. Насамперед, вирізнялось довшими або коротшими сольними та варіативними фразуваннями. Важливо звернути увагу на місце «Benny's Bugle» в дослідженні та тлумаченні еволюції джазової гітари: завдяки оригінальному підходу гітариста, котрий зумів втілити справжній свінг на електрогітарі та передбачити стилістику бі-бопу посередництвом зміни ритмічної манери виконавства та специфіки фразування й інтонації. Таким чином, композиція зміцнила позиції електрогітари та дала черговий поштовх для майбутніх поколінь джазових гітаристів.

Ще одним популярним зразком твору у виконанні Ч. Крістіана слід назвати «*Ad-Lib Blues*», один із записів котрої було здійснено 1940 року. Лаконічний дванадцяти-тактовий блюз написаний в тональності C-dur та складається, ніби з окремих епізодів, де, в одних гітарист грає без супроводу, а в інших – в контексті ритм-секції. Його соло можна охарактеризувати максимально мелодичним та блюзовим, воно наділене чіткою структурою, де закінчення кожної фрази призводить до логічного початку наступної, в чому виражена яскрава логіка автора.

Лише з аналізу даної композиції варто засвідчити вправне володіння Ч. Крістіаном технікою *single-note soloing*, його вмінням зліговувати арпеджіо з мелодичними лініями, створюючи повне, «духове» звучання на гітарі. Гітарист використовує хроматичні звучання та арпеджовані елементи, вводить домінантові та тритонові заміни — передвісники стилю *be-bop*. У другій «частині» композиції музикантом часто вживані подовжені фрази, що створюють ефект енергетичного зростання — форма *build-up* (форма драматургічного розвитку, зокрема, у біг-бендах Дюка Еллінгтона чи Каунта Бейсі: *build-up* створювався поступовим залученням духової групи – М. П.) У цьому творі гітарист демонструє тонке ритмічне чуття, особливо це виявляється в специфіці акцентуації сильних долей, що формує свінговий шарм, а довгі та нерівномірні фрази активно переходять з такту в такт, створюючи, таким чином, безперервність мелодії.

Посередництвом використання *downstroke-пикінгу* Ч. Крістіан надає звучанню чіткої атаки. (*Downstroke-пикінг* у джазовій гітарі — це техніка звукоутворення, коли гітарист бере ноту виключно рухом медіатора вниз, від себе. – М. П.) Слушно зауважити і специфіку тону в «*Ad-Lib Blues*»: гітарний тон є дуже яким, але, без надмірного *vibrato* чи ефекту «*twang*», уподібнений до манери звучання саксофону Л. Янга. Загальне враження від цієї композиції полягає в тому, що сольний епізод звучить доволі імпровізовано, проте, в ньому прослуховуються окремі відпрацьовані патерни, які гітарист міг адаптувати у різних імпровізаціях. (*Додатки. Приклад 2. «Ad-Lib Blues»*)

Роком пізніше Ч. Крістіан записує ще одну оригінальну композицію, варту уваги: «*Breakfast Feud*» у складі секстету Бенні Гудмена. (*Додатки. Приклад 3. «Breakfast Feud»*) Ще один блюз в тональності B-dur виконаний камерним складом. Окрім електрогітари, у колективі розташувалась труба, фортепіано, кларнет, саксофон, ударні інструменти та бас.

Соло гітари у виконанні Ч. Крістіана характеризується динамізмом та широтою звучання. Дванадцяти-тактова структура насичена різноманітними септакордами, відхиленнями в Es-dur та F-dur. Необхідно зауважити, що робота гітариста з масштабом твору та гармонією уже закладає підґрунтя бі-бопу, а саме, посередництвом використання домінантових та тритонових заміні, тремоло та інших елементів цієї виконавської манери.

Гітаристи формує лінійне фразування, подекуди, воно нагадує фразування духових інструментів, адже, музикант намагається видобути звук, подібний до звучання тенор-саксофону, з легкістю, прозорістю та відсутністю типового гітарного «twang». Подекуди, у фразуванні можна прослідкувати асиметрію, а фрази закінчуються на слабку долю, а не на сильну, що також характерно бі-боповій манері гри. Побудова фраз відбувається з опорою на лаконічні мотиви або рифи, котрі підлягають поступовому варіюванню, формуючи цілісну музичну розповідь.

Ритмічна мова Ч. Крістіана у «*Breakfast Feud*» також специфічна, адже, він формує акценти позаду beats, відповідно формується відчуття певного свінгування, що можна окреслити терміном swing-feel, а також – чітка атака звуку та groove-орієнтована манера. В цілому, звучання гітари у цій композиції слід окреслити як саксофонне – чисте та емоційно насичене. Незважаючи на просту форму блюзу, його гітарне соло звучать впевнено, органічно та мотивно — кожна фраза логічно витікає з попередньої, при цьому, несучи новий розвиток.

## 2.2. Джазова гітара Джанго Рейнхардта: синтез фламенко, циганського репертуару та класичний підхід до гармонії

Якщо у 1930-их роках джазові надбання США отримали вигляд бендів та превалювання свінгової стилістики, де активну участь приймала гітара, то у Канзас-Сіті панував власний, контрастуючий мистецький бум, наділений індивідуальними характеристиками та особливостями. Зокрема, одним з таких був оркестр *Каунта Бейсі (1904-1984)*, в творчій роботі якого превалювала стара ритміка та блюзові мотиви. Синтез різнотипних стилістик у виконавстві колективу був насичений активним інструментуванням, завдяки чому – виникали сучасні звучання, що пророкували джазовому мистецтву крокування до більш сучасних інтерпретаційних манер. Як акустична, так і електрична гітара отримують абсолютно нових забарвлень в епоху Канзас-Сіті. Цей час став періодом, коли ще один всесвітньо відомий гітарист досягнув свого розквіту, а гітара в його руках отримала нове амплуа, при тому, що виконавство вийшло на черговий еволюційний щабель.

Циганська сім'я з Бельгії, в котрій народився *Джанго Рейнхардт (1910-1953)*, цілком закономірно була пов'язана з музикою і танцями, і з раннього віку майбутній митець отримав можливість грати на музичних інструментах, насамперед, на банджо та гітарі, котрі освоїв за дуже короткий час. Починаючи з тринадцяти років, музикант оволодів професійним виконавством, та грав у музичних колективах Парижу. Після трагічних подій у каравані, а саме, пожежі, гітарист втратив два пальці лівої руки, проте, активна рішучість музиканта дозволила йому створити не лише свою унікальну виконавську манеру, а й перевершити багатьох сучасників вправністю, технікою та неабиякими вміннями, використовуючи лише три пальці [40, pg.15].

Важливою постаттю у формуванні Дж. Рейнхардта став Жан Пуле Кастро, про котрого колеги циганського походження говорили як про «чарівника струн» [25, P. 29]. Ж. Кастро володів навичкою читки нот з аркуша і загалом розумів нотну грамоту, що було доволі рідкісним явищем в циганських колах, а також, знав максимально широкий репертуар своєї общини, був винятковим

імпровізатором. Цілком обгрунтовано, що усі свої таланти, а також, працелюбність – наставник передав педагогу. З цього ж ракурсу для еволюції гітарного виконавства важливо прослідкувати хронологію: яким чином і звідки запозичив Ж. Кастро, а, відповідно, Дж. Рейнхардт свою виконавську оригінальну манеру, або, що спровокувало до формування оригінальної стилістики.

За свідченням істориків, під час турів американськими містами, Ж. Кастро вивчає нове подання твору, де поєднані традиційні впливи фламенко з сучасним використанням плектра. Вчитель спробував експонувати синтез прийомів для свого підопічного, прагнучи, щоб рука Дж. Рейнхардта для вибору залишалась поза декою, здійснюючи плаваючі рухи над самими струнами з прагненням пришвидшити темп виконавства. Важливою характеристикою виконавського методу гітариста варто назвати також вражаючі глісандо та вібрато, котрі, цілком ймовірно, він перейняв зі свого скрипкового досвіду. Музикант пропагує ударну техніку, відому під визначенням *la rompre*, що стала обов'язковим елементом циганського джазу. [25] Загалом, ця техніка нагадує ритмічне остінато, що супроводжується цілим акордом – як варіант компенсації відсутності барабанів в колективі.

Дослідження виконавства Дж. Рейнхардта дозволяє стверджувати, що у його інтерпретаціях різних композицій переважали удари на першу та третю долю з чергуванням басових нот з подальшим акцентуванням другої та четвертої, котрі уже урізноманітнював акордами. Таке «ударне» виконавство дослідники, навіть, називають, «складним звуком» [34].

Зважаючи на відсутність професійної академічної освіти, Дж. Рейнхардт не вмів читати ноти з аркуша, відповідно, він і не цікавився академічним музичним мистецтвом. Поруч з тим, цитуючи його колегу, джазового скрипаля **Стефано Гранпелі (1908-1997)**, «...після прослуховування найскладнішої симфонії – гітарист міг з легкістю вказати на допущені помилки при виконанні, що дивувало інших професійних музикантів...» [42, pg. 21]. З іншого боку – прихильність гітариста до імпровізації органічно поєдналася і з

його смаковими орієнтирами на джазове мистецтво. Спершу, він захоплювався виконавством Едді Ланга та Дюка Еллінгтона, прагнучи утвердитись джазовим музикантом, але, уже, після пережитої трагедії – випрацьовує власну манеру та стилістику, а його новітній підхід запозичила величезна кількість гітаристів майбутніх поколінь.

Аналіз першооснови джазової стилістики дозволяє стверджувати, що джаз, априорі, будувався на синтезі блюзу та класичної музики – М. П. З цього ж ракурсу важливо зазначити, що новацією Дж. Рейнхардта стало введення циганської манери виконання у джазову гітарну стилістику. Зокрема, його соло містять різноманітні тремоло, глісандо – техніки, більш типові саме для фламенко, аніж для джазу. Деякі музикознавці, навіть, називають його техніку неортодоксальною, а загальну гру – надто запальною та блискучою, що приводило в захват інших майстрів гітари та звичайних слухачів [42, pg. 21].

Ще однією еволюційною рисою джазового гітарного виконавства, котра була започаткованою саме цим гітаристом – було надання художньої образності ритмічному малюнку кожної композиції. Попри те, що ритм підпорядковувався загально-композиційному задуму, гітарист втілював за його допомогою різносторонні ідеї. До прикладу, аналіз запису композиції «St. Louis Blues» відкривається сольним епізодом Дж. Рейнхардта. (*Додатки. Приклад 4. «St. Louis Blues».*) Надалі гітарист виконує акомпанемент, проте, його інтерпретація формує абсолютно інший, новий образний зміст (в порівнянні з виконавством інших гітаристів), таким чином, зберігає загальну цілісність твору. Таку своєрідну та незвичну інтерпретацію можна стверджувально назвати максимально наближеною до основного задуму твору, хоч і непозбавлену індивідуальності.

Світову популярність та визнання гітарист отримує після власно створеного колективу Quintet du Hot Club de France, де він здобуває неабияку популярність. В одному з журналів 1959 року, а саме, в Down beat, звучить твердження про захоплення Ч. Крістіана Дж. Рейнхардтом настільки, що музикант включає деякі з композицій митця у власний гітарний репертуар. [65,

pg. 20]. В цьому ж випуску можна віднайти інформацію про відгук американського джазового гітариста *Барні Кессела (1923-2004)* щодо впливу імпровізацій Дж. Рейнхардта, зокрема, музикант висловився, що гітарист змінив би хід сучасної джазової гри на гітарі, можливо, навіть хід самої музики...» маючи на увазі, якби митець залишився в США [65, pg. 20].

Одним з відомих джазових стандартів, вартих уваги, є композиція *“Tea For Two”*, записана Дж. Рейнхардтом у 1937 році, хоча, й не потрапила до збірки його аранжувань, але виконана у тій же манері. (*Додатки. Приклад 5. “Tea For Two”*.) Звідси, варто зазначити, що твір є показово-типовим для загальної стилістики гітарного джазового виконавства маестро. Перший інтерпретаційний момент, на котрий слід звернути увагу, це *техніка «вибору пальцями»*: зважаючи на присутність свінгового труву – гітарист вибирає звучання зі струн в манері фанку з використанням *tirando* або «вільного ходу», з достатньо рівними тоном звучання та динамічною гучністю між голосами. Подекуди, інтерпретація насичується частковим стакато задля втримання виконавцем ритму та труву.

Важливо звернути чільну увагу на тотальний контроль гітаристом гармонічного елементу композиції, а також, слідкування за витонченими засобами музичної виразності, використаними задля внутрішніх та зовнішніх акордових голосів. В цілому, можна зазначити, що гітарист зумів перетворити цей джазовий твір в класично-імпресіоністичну композицію, не втрачаючи, при цьому, своєї оригінальної та фундаментальної манери. Музикант прагнув застосовувати свої існуючі уявлення про класичну музику (незважаючи на відсутність професійної освіти) в аспекті ритму та гармонії і застосував це інтуїтивне відчуття з типовою йому циганською манерою виконання до кожної композиції, яку прагнув зіграти.

Отже, функціонал гітари в джазових колективах зазнав кардинальних змін завдяки творчості та внеску Дж. Рейнхардта, адже, до певного періоду вона була відсторонена на задній план і використовувалась лишень для

підсилення звучання акордів і, подекуди, змагалась за те, щоб епізодичні соло були почуті з-поміж інших інструментів.

Спадщина маестро продовжує жити в музиці гітаристів по всьому світу, а його велику дискографію з квінтетом можна умовно назвати потужним мистецьким артефактом. Завдяки створенню гітаристом поняття циганського джазу – цей феномен перетворився на своєрідну традицію, а фестивалі, котрі присвячені постаті маестро – сьогодні проходять по всьому світу. У книзі Б. Б. Кінга можна знайти порівняння Дж. Рейнхардта з вибухом у гітарному всесвіті [46, Р. 107]. Варто додати, що гітарист зумів наповнити інструмент потенціалом та динамізмом, експонуючи його величезній аудиторії з непохитною рішучістю й чарівністю. Дж. Рейнхардт не ставив собі творчих рамок в імпровізації та композиції, а, лише завдяки одному лаконічному мотиву зумів заряджати усе навколо унікальною енергією.

### 2.3. Саксофонне звучання гітари у трактуванні стилістики бі-боп

#### Джиммі Рейні

Важливо зазначити, що джазові звучання наприкінці 1940-их років для музикантів та пересічного слухача, більшою мірою, асоціювався зі свінговою стилістикою. Переважна кількість тогочасних виконавців починала усвідомлювати, що інтенсивні, хронологічно-історичні зміни джазового звучання, манери та стилістики відбувалися в межах різноманітних музичних майданчиків та клубів [23]. Серед таких осередків, безумовно, був і клуб Мінтона, де такі персоналії, як саксофоніст *Чарлі Паркер (1920-1955)*, піаніст та композитор *Телоніус Монк (1917-1982)*, барабанщик *Джо Джонс (1923-1985)* та розглядана постать джазового гітариста *Чарлі Крістіана* –

змінювали хід джазової історії, створюючи новий підхід до музики, заснований на переосмисленні та регармонізації відомих акордових прогресій.

Цілком закономірно, що у нових, сформованих прогресіях додавались до аранжування нові акорди, а в логіці музиканта фігурувало поняття про максимальну відмінність акордів між собою – з цього ракурсу і твір був кращим. Посередництвом такого підходу до складних аранжувань сформувалась ситуація, коли виконавцями даного джазового різновиду могли стати технічно майстерні, освічені або надто талановиті музиканти. У цей час формується абсолютно нова джазова стилістика, бі-боп, де в основі фігурувала тема, що проводилась в унісон на початку та наприкінці твору, а в її основі – популярні мотиви та цілі пісенні композиції, які отримали популярність в минулі десятиліття, а саме, у 20-30-их роках. Зокрема, музиканти використовували лише гармонічну основу на базі якої – створювали оригінальні мелодії [33].

Попри той факт, що пересічному слухачеві ранні зразки бі-бопових композицій доволі складно «лягали» на слух, велика кількість відомих музикантів, котрі прагнули пошуків та нових мистецько-пошукових звершень – повноцінно присвячували себе стилістиці. Важливо, що окремі персоналії отримували наслідування і в майбутні роки. Розглядана тенденція повною мірою стосувалась і джазових гітаристів.

Серед виконавців, котрі сформували свій власний підхід до виконавства на джазовій гітарі, слід назвати постать *Джиммі Рейні (1927-1995)*. Слушно зауважити, що цей музикант не лише самостійно сформував абсолютно нові уявлення про гітарну гру, а й експонував звучання інструменту в новому амплуа посередництвом творчої співпраці з виконавцем на саксофоні Стеном Гетцем [43, с. 2]. Доречним буде зауважити, що *Стен Гетц (1927-1991)*, він же, Стенлі Гаєцький, мав українське коріння: його дідусь та бабуся були уродженцями Житомира та сучасного Кропивницького. З усієї родини інструментів музикант надавав перевагу тенор-саксофону, а авторитетом у виконавстві він вбачав *Ластера Янга (1909-1959)*. З плином часу та здобуттям

виконавської практики саксофоніст зробив собі псевдонім, скоротивши прізвище до варіанту «Гетц» [31].

Аналіз окремих записів Дж. Рейні та С. Гетца дозволяє стверджувати, що гітара в них виконує акордову функцію, як і в таких оркестрових колективах минулих десятиліть, як комбо. Щодо суттєвих впливів на гітариста, то тут важливу роль відіграла творчість *Чарлі Паркера (1920-1955)*, також саксофоніста. Доречно наголосити, що такі мистецькі авторитети та натхнення, отримані Дж. Рейні не настільки від гітаристів, його попередників, а саме від саксофоністів, дозволяють стверджувати чималий вплив на його виконавську манеру, стилістику та прихильність до прийомів, технік, і, навіть, звукоутворення. Зокрема, від Ч. Паркера він запозичує природньо вкорінений музично-боповий «словниковий запас», специфічні ритмічні малюнки, артикуляцію мелодичних ліній та фраз [61].

Поруч з тим, окремі дослідники зазначають різноманітні впливи й інших інструменталістів на формування творчої стилістики і манери Дж. Рейні. Зокрема, з позиції музикознавця Н. Томазеллі первинне значення для гітариста мав його попередник гітарист Чарлі Крістіан, а також, саксофоніст Ластер Янг, до прикладу, елементи стилістики бі-бопу були запозичені саме від цього маестро [62]. Отже, майстер сформував власну техніку виконавства, де отримали місце прийоми, типові саксофонній артикуляції, проте, вони усі були адаптовані до специфіки інструменту гітара.

Аналіз наукових джерел, що стосуються творчості Дж. Рейні, специфіки виконавської техніки та її особливостей на сьогодні можна віднайти лише в іноземній музично-історичній спадщині. До прикладу, С. Бріоди у своєму дослідженні «Імпровізаційні фрази п'яти видатних гітаристів бі-бопу: сімсот транскрибованих та категоризованих строф» аналізує спадщину гітариста поруч з іншими музикантами, звертаючи пильну увагу на розвиток його власних ідіом та вдосконалення музичної мови [18].

Зважаючи на плідну співпрацю Дж. Рейні та С. Гетца, а також потужні впливи на гітариста інших саксофонних виконавців, можна прослідкувати

окремі спільності між інструментальним виконавством таких різних, і, водночас, ансамблевих митців. Перш за все, увагу на себе звертає специфічне фразування, артикуляція та оформлення самої мелодії, що перегукується рядом характерних ознак, як у гітариста, так і в саксофоніста, котрі виконують джаз в манері бі-боп.

Можна провести апеляції між гітарним фразуванням Ч. Крістіана, що уподібнювалось до саксофонного, та подальшими перспективами його еволюції в манері бі-бопу, що і було підхоплено стилістичними смаками Дж. Рейні. До прикладу, дослідники виконавства Ч. Крістіана вбачають легатне звучання (подібне до саксофонного) сформоване посередництвом гри саме на гітарі підсиленого зразка та вирізняло з-поміж інших виконавців на акустичних гітарних екземплярах. У цей же час, Дж. Рейні не лише уподібнює свою гру до попередника, а й вносить велику кількість новітніх джазових гітарних прийомів [62].

Доречним буде зауважити, що даний еволюційний етап джазової гітари характеризується різкою зміною функціоналу: якщо першопочатково інструмент використовувався в ролі перкусії, тобто, відтворювача ритмічного начала, то поступово його партії все більше мелодизуються та доходять до рівня сольного позиціонування. Проте, на цій фазі еволюція гітари не завершилась, і музиканти прагнули йти далі, зокрема, спробами адаптації мелодичних імпровізацій до словника інструментів інших груп, наприклад, духових. Серед найяскравіших з них – стали труба а саксофон, адже, велика кількість гітаристів надала перевагу саме духовому звучанню.

В цей же період, джазова сцена почала експонувати камерні комбо-гурти, в контексті яких отримали свій розвиток і гітарні тріо, де розгляданий інструмент поступово почав відігравати центральну функцію. Важливим у таких комбо був виконавський гітарний аспект, а саме: музиканти, виконавці на гітарі зуміли поєднати як мелодизоване виконання так і акордовий супровід, більш подібний до фортепіанного. Окремі з таких тріо не прагнули залучення барабанів або фортепіано, адже гітара поступово почала замінювати

мелодичний та ритмічний аспект. Завдяки гітарному універсалізму стало можливим виконання унісону та гармонізованих ліній з іншими учасниками колективу і до того ж, грати супровід акордового типу, лінійного типу і акцентувати четверті, тобто, основні долі такту.

Зважаючи на той факт, що Дж. Рейні був впізнаваним завдяки своєму легатному фразуванню, гармонічній вишуканості та ритмічній моторності – можна сформулювати висновок, що його музична діяльність зробила потужні впливи на мистецтво джазової гітари уже від початків 1950-их років. В свою чергу, Дж. Рейні прагнув наслідувати саксофоністів Л. Янга, Ч. Паркера та С. Гетца, з котрим часто грав у дуеті. Аналіз окремих композицій за участі гітариста – серед них, і «Along come Betty» [16] дозволяє резюмувати, що у художньому підході музиканта є значно більше спільних ідей не з гітарною грою, а з саксофонною, а також техніками, пов'язаними саме з цим духовим інструментом. (*Додатки. Приклад 6. «Along come Betty».*)

Ще в період перших записів та сесій, коли дует С. Гетца та Дж. Рейні створювався в традиційному контексті «соло-акомпанемент» – гітарист уже відходив від традиційного його поняття, і протягом періоду записів в Стойвіллі (історичний район Нового Орлеану, де відбувались основні джазові події – М. П.) змінює вигляд типового супроводу. Важливо, що свій підхід в дуеті з саксофоністом гітарист будує у вигляді контрапункту до основної мелодії або ж, в переважній більшості випадків – просто її дублює. Частково, в даному аспекті стилістика гітариста була наближеною до композицій сучасного бі-бопу, в котрих поліфонічна манера наближалась до манери виконавства джазових диксилендів. Як не парадоксально, але Дж. Рейні здійснював окреслену функцію саме на інструменті гітара, хоча, сам метод позиціонував наявність у колективі двох представників духової групи [58, р. 7].

У ранні 1950-ті було популярним тріо під назвою Норво, де серед гітаристів були залучені такі відомі постаті як *Тел Фарлоу (1921-1998)* та Дж. Рейні, а уже пізніше гітарист приєднується до колективу С. Гетца, де

однодумці зуміли сформувати абсолютно нове звучання та подання джазового інструментального дуету.

Важливо, що і з середини 50-их і донині ці митці сприяли популяризації саксофонно-гітарного джазового квінтету. В цьому колективі Дж. Рейні ще інтенсивніше унікає акомпануючої ролі в акордовому вигляді, обираючи функцію на зразок духового інструменту. Як приклад, гітарист виконував унісонну мелодію, гармонізував мелодичні лінії, створював їх самостійно по типу фонового супроводу у сольних епізодах, таким чином, формуючи абсолютно новий, атиповий джазовий словник. Цілком закономірно, що ансамбль С. Гетца та Дж. Рейні починає ставати дуже популярним через нові, унікальні звучання, а потенціал виконання гітаристом тривалих хорусів, насичених оригінальними ліричними соло – виділяла його на тлі інших тогочасних музикантів. Його мелодичні лінії, орієнтовані на бі-бопову манеру, разом з легким дотиком до струн та теплим тоном сприяли оригінальному звучанню, впізнаваності гітариста та активних комерційних пропозиціях [15, р. 49].

Отже, необхідно підсумувати, що починаючи з 50-их років ХХ доби інструмент гітара займає активні позиції у різноманітних джазових колективах, ансамблях та бендах. Незважаючи на той факт, що їх мистецько-еволюційний розвиток розпочинався з ритмічної функції, поступово вона почала «органічно себе почувати» в якості солюючого інструменту, і в цьому – величезна заслуга багатьох відомих та невідомих музикантів. Серед них слід назвати Чарлі Крістіана, Джанго Рейнхардта, Джиммі Рейні, Пета Мартіно, Джорджа Бенсона, а також Барні Кессела та Веса Монтгомері, еволюційний вклад котрих буде розглядано в наступному розділі наукового обґрунтування.

## РОЗДІЛ 3. ЗМІНА ДЖАЗОВИХ ГІТАРНИХ КОНЦЕПЦІЙ ВІД БІ-БОПУ – ДО СУЧАСНОСТІ

### 3.1. Бі-боп у позиціонуванні Барні Кессела: від основоположних моментів до кул-джазу та ф'южну

Серед професійних музикантів 40-их років чималу популярність у виконавстві композицій бі-боп отримує *Барні Кессел (1923-2004)*, хоча, внутрішня еволюція джазового гітарного виконавства митця проходить через різнотипні манери та музично-стилістичні комплекси, котрі, подекуди, складно охарактеризувати одним існуючим терміном.

Оригінальною характеристикою гітариста, що в контексті даного наукового обґрунтування відіграла вагому аргументовану функцію – була любов до запису власного виконавства з усіма професійними на його думку, джазовими музикантами. Митець виконував величезний репертуар творів, грав на радіо, брав участь в музичному озвученні кінофільмів, фактично, у кожному тогочасному альбомі було чути звук гітари саме Б. Кессела.

Слід зауважити, що певним чином Б. Кессел, як і багато інших тогочасних музикантів, продовжив традицію Ч. Крістіана, котрий, також зростав, а потім і популяризував свою творчість у клубі Мінтона [47, pg. 21]. Для даного дослідження важливий той факт, що Б. Кессел почав наслідувати Ч. Крістіана ще з підліткового віку [63, pg 15, 47], а цей факт постає дуже важливим в аспекті аналізу хронології джазового гітарного виконавства, тобто, творчість Б. Кессела свідомо ґрунтується та відштовхується від принципів роботи з музичним матеріалом в сфері джазу Ч. Крістіана.

Варто зазначити, що Б. Кессел зумів в своїй грі поєднати стилістику минулих років та нове, унікальне звучання. Разом з тим, він 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») [63, pg 15, 47]. Важливим фігурує і той факт, що гітарист прагнув

здійснювати записи та виконувати різноманітні композиції з найвідомішими тогочасними музикантами. Серед них – не лише джазмени, а зірки блюзу та рок-н-ролу: *Двейн Едді (1938-2024)*, американським гітаристом, основоположником гітарного «твенгу», *Ті-Боун Уокером (1910-1975)*, американським блюзовим гітаристом, новатором електричного блюзу та джамп-блюзу. Слушно, що при таких ансамблях виникали різноманітні новітні звучання: це були і передбачення ф'южену, рок-фанку, та інших, складних у визначенні джазових стилістиках.

Важливими характеристиками виконавства Б. Кессела необхідно окреслити вміння технічно досконало виконувати ритмічно складні епізоди, а також – партії мелодизованого характеру. Гітарист володів знаннями гармонії, що дозволяло виконувати певний стандарт, і в той же час – імпровізувати зі складними акордовими прогресіями, створеними тогочасними колегами-композиторами.

Суттєвим чинником на даному етапі в історії джазового гітарного виконавства постає той факт, що Б. Кессел, окрім виконавської – займався також педагогічною діяльністю, і велика кількість студентів прагнули навчатись саме в нього – згідно тверджень дослідників джазу. Митець активно співпрацював з різноманітними видавництвами, щоб випускати книги по техніці гри на джазовій гітарі для широкої аудиторії [13, pg. 28.]

Для розуміння виконавських прийомів, використовуваних Б. Кесселом, слід проаналізувати внутрішню концепцію кожного з них, задля усвідомлення: який чином потенційно гітарист може виконати ту чи іншу типову фразу. Слід зауважити, що розуміння цих «гітарних ходів» допоможе краще тлумачити специфіку виконання бі-бопу на гітарі.

**Прийом №1.** Даний виконавський прийом зосереджує в собі оригінальний тризвук від ноти В над акордом Gm7 у другому такті, що було характерним для його мелодичних ліній в імпровізаційних пасажах. *(Додатки. Приклад 7.)*

**Приєм №2.** Гітарист був прихильником масштабних п'ятизвучних акордів та їх послідовностей, і його наступний прийом – яскравий приклад застосування акордової прогресії V-I-VI в тональності C-dur. Слід звернути увагу, що нота «соль» залишається на вершині кожного акорду, оскільки це також був один з елементів його улюблених виконавських рішень: завдяки використанню безперервного звучання однієї ноти, на його думку, можна було досягнути цілісності при загальній тенденції акордових змін. (*Додатки. Приклад 8.*)

**Приєм №3.** Наступний прийом можна назвати *типово «блюзовим»*, адже, він запозичений з блюзової гами c-moll. Завдяки цій типовій фразі, часто використовуваній Б. Кесселом, будь-який гітарист зможе навчитись додавати «блюзу» у власне виконавство. (*Додатки. Приклад 9.*)

**Приєм №4.** Гітарист був прихильником гітарного прийому з композиції «Honeysuckle Rose», що розташований на перших шести долях такту. В основі розгляданого стандарту – низхідний рух від пріми акорду V<sub>7</sub>, а потім проходить тризвук другого ступеня до розв'язання, чим фігурує нота «А». (*Додатки. Приклад 10.*)

**Приєм №5.** Дана типова гітарна фраза – патерн низхідної гами з наявним внутрішнім висхідним інтервалом. Важливо зазначити прихильність до даного прийому не лише Б. Кессела, а й інших виконавців доби свінгу та бі-бопу, що є дуже важливим в аспекті даного мистецького обґрунтування, адже засвідчує наявність одних і тих же метро-ритмічних фігур, або типових «фраз», що, незважаючи на зміну виконавської гітарної стилістики – переходять від виконавця до виконавця, від манери – до манери, крізь роки, будучи, фактично, незмінними. Специфікою виконання цього прийому є легкі доторки пальців до струн при відмінному звучанні. (*Додатки. Приклад 11.*)

**Приєм №6.** Розгляданий традиційний прийом гітариста зосередив в собі гаму бі-бопу в її початковій фразі, звідки Б. Кессел застосовує різноманітні понижені інтервали задля створення напруги над септакордами, а також –

арпеджію з септакордів з частим застосуванням затримань. (*Додатки. Приклад 12.*)

**Прийом №7.** У даному класичному зразку фрази музикантом використано як нижні сусідні (LN), так і верхні сусідні (UN) звуки, щоб створити ефект напруження та розв'язання протягом першого повного такту фрази. Ці сусідні ноти ведуть до наступних тонів акорду (відповідно до основного тону й терції) через півтон. Вони не лише створюють напруження й розв'язку в імпровізації, але фігурують «виконавським інструментом», з позиції Б. Кессела, який має засвоїти кожен джазовий гітарист на певному етапі свого розвитку. У другому такті фрази можна прослідкувати використання  $A\flat_7$  над  $B\flat_7$ , що формує своєрідне його затримання в першій половині такту. Останнім елементом досліджуваного прийому постає своєрідне напруження, що формує звучання розширеного тризвуку  $B$ -dur наприкінці останнього такту, який потім розв'язується в  $E\flat_7$  уже в наступному такті повноцінного соло. (*Додатки. Приклад 13.*)

**Прийом №8.** Ще однією типовою блюзовою фразою, котру Б. Кессел доволі часто використовував у своїх імпровізаціях – є наступний приклад. Попри технічну доступність, даний зразок яскраво демонструє блюзову стилістику, котру кожен джазовий гітарист може використовувати в доречних моментах джазової імпровізації – задля привернення уваги слухача та власного музично-естетичного задоволення. Доволі часто гітаристи настільки зосереджуються на арпеджію, ладах, хроматичних звуках та типових фразах, що «забувають» зіграти саме блюз у блюзовій темі. (*Додатки. Приклад 14.*)

**Прийом №9.** Типова виконавська манера Б. Кессела зосереджує в собі велику кількість виконавських елементів з типових прийомів, котрими користувався *Чарлі Паркер (1920-1955)*, американський саксофоніст та композитор. Серед традиційних бі-бопових технік слід назвати наступні:

- арпеджію з третього до дев'ятого ступенів ладу;
- гама-бі-бопу з типовими хроматизмами;

- накладання звучань;
- використання септакорду з підвищеною квінтою.

Б. Кессел пропонує завжди мати в своєму арсеналі певну гармонічну послідовність, котра б була специфічною блюзовою манерою, котру можна обігравати, імпровізувати з нею, використовуючи як гармонічний стержень та основу. Серед таких слід виділити цифровку II–V–I. У заключному такті фрази гітарист використовує досить нетиповий G<sub>7</sub>, додаючи до нього понижену нону. В цілому, цей прийом має настільки потужну емоційну дію, що, навіть, нетипова «а» звучить, ніби абсолютно доречно. Поруч з тим, якщо такі атипові звучання використовувати повсякчас, то не завжди є ймовірність злагодженого інтонаційного ансамблю з іншими учасниками колективу, адже, вона виходить за межі не лише традиційних, а й джазових канонів. *(Додатки. Приклад 15.)*

### **3.2. Переосмислення стилістик джазу минулих десятиліть у творчій роботі В. Монтгомері, Дж Пасса та Дж. Маклафліна**

У той час, коли на Східному узбережжі активні музиканти прагнули до розширення гармонічних меж посередництвом використання виконавської манери бі-боп, то передові виконавці Західного – сформували абсолютно нову ідейну стилістику, що незабаром отримала назву «cool». В перекладі «кул-джаз» звучав як «прохолодний», тобто, уже з самого поняття можна було уявити, що звучання його буде відрізнятися як в образному так і в технічному аспектах від попередніх джазових стилістик. Слушно, що кул-джаз сформував той осередок музикантів, котрі не були прихильниками композицій, насичених активними гармонічними змінами, проте, цей напрямок також мав свою специфіку і складнощі. В основі його концепції – мелодична творчість, а

найвідомішим представником варто назвати трубача, композитора та банд-лідера *Майлза Девіса (1926-1991)*.

Важливим моментом, на який потрібно звернути увагу – це пісенний мелодизм, типовий для кул-джазу та інструментальної природи гітари. Проте, як не парадоксально, але у цій стилістиці було досить мало активних гітаристів, котрі б вирізнялись своєрідністю та оригінальністю. Серед таких небагатьох музикантів варто виділити дві особливі постаті, котрі здійснили вплив на майбутні покоління: *Вес Монтгомері (1923-1968)* та *Джо Пасс (1929-1994)*. Уже в підлітковому віці гра на гітарі В. Монтгомері справляла на музикантів того часу неабияке враження, а, особливо, його техніка пальцевих щипків. Гітарист мав свого музичного фаворита – це був Ч. Крістіан, усі інструментальні соло котрого він вивчив напам'ять. Завдяки своїй активній праці та освоєнню інструменту – музикант потрапив в колектив Б. Гудмена, де, свого часу, грав його фаворит, Ч. Крістіан. З цього часу розпочинається активна кар'єра гітариста, де музикант себе зарекомендував бездоганим 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: В. Монтгомері зазначав, що така практика була спочатку, випадковою, але пізніше він для себе зрозумів, що можна використати різні форми роботи з інтервалами як свій характерний прийом [35, pg. 24].

Ще однією типовою характеристикою гітариста був повний тон, котрого маестро досягав без застосування медіатора: натомість, він використовував товсту частину свого великого пальця, що провокувало глибокі вібрації струни. Зважаючи на відсутність практики використання медіатора – виконавство В. Монтгомері не було технічно швидким, і з цього приводу музикант висловлюється, що «...не обов'язково виконавство на гітарі повинно бути швидким, хоча, ця якість дозволяє навчитись кращому формулюванню фраз...» [35, pg. 24].

Незважаючи на величезну прихильність гітариста до мелодичного оформлення – музикант також пропагував глибину звучання інструменту, і така мистецька позиція незабаром його приводить до кул-джазу. В. Монтгомері мав оригінальний джазовий підхід, адже, займався інтеграцією мелодій відомих поп-композицій та вносив їх елементи у свої власні, записуючи їх. Така позиція вражала багатьох музикантів, і вони повсякчас звинувачували його в нахабстві у цьому аспекті, але гітарист зумів досягнути того інтерпретаційного рівня, що став популярним та бажаним виконавцем на різноманітних заходах, а в ракурсі даного мистецького обґрунтування важливий і той факт, що В. Монтгомері мав своїх послідовників. З точки зору музиканта – він навмисне обирав популярні композиції задля того, аби залучати молоде покоління до джазового мистецтва, таким чином, роблячи його доступним та демократичним [55, pg. 18].

Зважаючи на той час, коли побутував кул-джаз, джазове мистецтво дещо втратило свою популярність серед молодого покоління, тому, цілком обґрунтовано, що гітарист обрав саме такий шлях власного професіоналізму і вдосконалення, а, також, частково, своєї пропагандистської місії. Тобто, можна прослідкувати цей шлях, котрий розпочався ще з діяльності Ч. Крістіана. Важливим внеском В. Монтгомері є відкриття своєрідного нового джазового рівня за участі групи в складі електроінструментів. Незважаючи на те, що сьогodнішнє поняття «ф'южн» непритаманне гітаристу, адже, він мав свій власний виконавський стиль, попри це – у тріо музиканта були присутні електрогітара, електробас та електричний орган. Незважаючи на відсутність бездоганного виконавства на електроінструментах, колектив мав своє оригінальне забарвлення, чим популяризував постать В. Монтгомері. [32, pg. 20].

Отже, основною відмінністю виконавства гітариста був його повний звук, адаптований до різноманітних гітарних технік, пропагування мелодичного звучання, а не заглиблення в складні акордові послідовності та часті

гармонічні зміни. Саме завдяки цим характерним рисам В. Монтгомері здійснив вагомий вплив на молодше покоління гітаристів.

Ще однією постаттю 50-их років, був гітарист, котрий не обмежився виконанням лише в одному жанрі: *Джо Пасс* здійснив величезну кількість інтерпретацій та записів в манері бі-боп та чимало його звучань наділені характеристиками кул-джазу. В першому варіанті стилістики, музикант наслідував виконавський підхід Ч. Паркера. Поруч з тим, він не був прихильником формування та відтворення звуку, манер Ч. Крістіана, і не вважав цього маестро авторитетом при формуванні власного, індивідуального стилю [66, pg. 15]. Ймовірно, саме тому власна манера Дж. Пасса характеризується максимальною оригінальністю. В порівнянні з виконавством В. Монтгомері – 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, нетипову лінеарність, і в дечому музиканти вбачають схожість мелодичного мислення з тим, що був притаманний американському гітаристу, композитору, вокалісту, представнику ейсід-року та блюз-року *Джиммі Хендріксу (1942-1970)* [66, Pg. 16].

Своє визнання Дж. Пасс отримав не лише завдяки новому підходу до мелодичного оформлення, а й посередництвом тлумачення гармонії, зокрема, трактуванню і використанню акордів. Окремі дослідники, навіть, називають музиканта геніальним в акордовому аспекті та позиціонують другим після *Телоніуса Монка (1917-1982)*, відомого композитора та піаніста бі-бопу. [64, pg. 19].

Гітарист дуже вільно інтегрує гармонії в свої сольні лінії, надаючи звучання гітарі водночас рис сольного інструменту та супроводу. Варто зазначити, що дана техніка не була чимось інноваційним, адже, користувалась попитом в академічних виконавців, проте, саме джазові гітаристи

практикувались нею дуже обмежено. Завдяки знанням гармонії, Дж. Пасс зумів стати популярним бі-боповим виконавцем і сформував нові стандарти в музичних колах західного узбережжя. Поруч з тим, композиції на зразок «Summertime» формують більше відчуття мелодизму, аніж, бі-бопу [45]. Отже, можна зробити висновок, що, попри прихильність до частоті акордової змінності і до складної гармонічної мови в цілому, Дж Пасс по-своєму трансліює бі-бопову манеру виконавства на гітарі і в контексті інших характеристик його можна назвати наближеним до кул-джазу.

Важливо, звучання 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.

Отже, з кожною джазовою мистецькою добою, котра характеризувалась своїми особливостями та специфікою, не виникала з нічого і не перетворювалася в ніщо – приходило нове усвідомлення та розуміння музикантів-виконавців, і гітаристів в тому числі. Виникали переосмислення, перетлумачення, керування минулим досвідом та внесення змін і корективів, що в майбутньому, безумовно, призводило до того позиціонування джазового мистецтва – котре ми бачимо сьогодні. Зі стилістикою ф'южн відбувалось те ж саме: музиканти практикували синтезувати різноманітні існуючі стилі у своїй інтерпретації.

Наприкінці 60-их років ХХ доби одним з лідерів, хто долучився до зміни джазового вектору – був Майлз Девіс: його захоплення рок-музикою та вміння інтегрувати певні ідеї в джазове мистецтво. Культовий джазовий альбом «Bitches Brew», записаний 1969 року та виданий уже наступного – став поворотним моментом у розвитку джазу, і саме 70-ті роки ХХ століття характеризувались народженням ф'южн. Загалом, стилістику слід характеризувати як синтез року та фанку, а для джазової гітари – це черговий шанс продемонструвати свої потенційні можливості.

Важливо, що в даний мистецький період інструмент був обов'язковим у різнотипних колективах, а велика кількість змогли стати бенд-лідерами та здобували популярність зі своїми гуртами. Один з таких популярних та багатьма визнаний музикантом став *Джон Маклафлін (р. н. 1942)* – однодумець М. Девіса, природжений лідер та майстер стилістики ф'южн. Англієць за походженням, Дж. Маклафлін став на своїй батьківщині музичним лідером у британському блюзовому відродженні. Доволі юний гітарист уже виступав з відомими постатями, як Джінджер Бейкер, Грем Бонд і Алексіс Корнер [50, Pg. 254].

В юнацькому віці гітарист захопився фрі-джазом у виконанні саксофоніста *Орнетта Коулмана (1930-2015)* і це стало творчою рушійною силою в його власному мистецькому формуванні. Задля розвитку здібностей та кар'єри музикант переїздить до Нью-Йорку, де зустрічається з учасниками одного з колективів М. Девіса. Дж. Маклафліна запросили до нового гурту «The Tony Williams Lifetime», котрий виконував музику в стилістиці, що умовно передувала ф'южну, але уже була його передвісником.

У цей же час, що можна прослідкувати з музично-історичних джерел, Дж. Маклафлін був максимально орієнтований на блюз та використовував різноманітні wah-pedal (вау-педалі) (ефект-педаць для електрогітари, що використовується для створення характерного «слізного» або «мовного» звучання – М. П.) та фазз-тони (ефект спотворення звуку електрогітари, який створює «брудне», «шурховате» звучання з насиченими обертонами – М. П.). Варто зауважити, що в рок-музиці того часу такі ефекти були доволі популярними, а, от, у джазовому мистецтві – табуйованими, адже, гітаристи повсякчас прагнули отримувати максимально чистий і ясний звук [50, Pg. 256-257]. Звідси, варто зазначити, що Дж. Маклафлін не лише не побоявся іти всупереч звичним виконавським нормам, а й своїм революційним підходом здійснив прорив в новому напрямку джазового гітарного мистецтва.

М. Девіс завжди виражався рок-звучаннями, але більшою мірою його зацікавила специфіка трактування Дж. Маклафліна під час запису альбому

«Bitches Brew» 1970 року: [48] гітарист використовував різноманітні ефекти для створення текстурної мелодії та гармонії, котрі раніше були нечувані в джазі. Вагомість позиціонування музиканта в цьому колективі засвідчує наявність його солюючих та ансамблевих виконань у кожній композиції альбому. 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. Зі слів істориків музики, швидкість гри Дж. Маклафліна можна було порівняти лише зі швидкістю Тала Фарло (1921-1998) [56].

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.

### **3.3. Українські джазові гітаристи: вітчизняна та зарубіжна практика**

Серед когорти іноземних джазових гітаристів на сьогоднішній день активно працюють персоналії, котрим варто приділити вагоме місце, адже, вони – українського походження. Окремі музиканти розпочинали свою джазову кар'єру у вітчизняному музичному середовищі та виїхали за межі держави, інші – залишились та пропагують на українських мистецьких теренах джазове гітарне виконавство.

До таких постатей відноситься *Роман Мірошниченко (р. н. 1977)*. Будучи не лише джазовим гітаристом, а й композитором, музикант розпочав свою

кар'єру у батьківському джаз-бенді, після чого уже заснував свій колектив RMPProject. Музикант є активним учасником багатьох джазових європейських фестивалів та міжнародних музичних проєктів [12, Р. 139].

На сьогоднішній день, гітарист активно працює з різноманітними музикантами, але найтриваліша праця на сьогодні – з продюсером К. Адмані, в співпраці з котрим він записує багато різноманітних треків. Також, музикант активно пропагує і акустичну гітару, організовуючи записи синглів за участі світових виконавців, ось як «We Are One». На думку гітариста, музика повинна об'єднувати усіх людей між собою, незалежно від віросповідання, віку та ідейних переконань [36].

Виконавську манеру гітариста можна охарактеризувати як віртуозну, технічно досконалу, насичену швидкими пасажами, чистотою звуку. Навіть, при технічно складній фактурі. Р. Мірошніченко користується пікінгом, свіпами, легато, складними арпеджіо, tapping, перкусійними прийомами, але уся його музика насичена експресією та динамічною напругою. Цікаво, що джазові імпровізації музиканта насичені класичними, латинськими та етно-відтінками. Тут же, відслідковується яскрава стилістика fusion, де синтезується рок та фламенко. Митець практикує інтеграцію різнокультурних етнічних мотивів – латинські, орієнтальні та середземноморські. У своєму академічному підході, подекуди, Р. Мірошніченко наближається до ідей «гітарного оркестру», де гітара може виконувати як мелодичну, ритмічну, так і гармонічну функцію.

Гітарист виступає соло, в тріо, квартетах, а також – виконує різноманітні композиції під супровід симфонічного оркестру. Якщо порівняти цього сучасного виконавця з гітаристами минулих десятиліть, то у нього є спільні риси творчості із Дж. Рейнхардтом, зокрема, подібною є віртуозна гра та використання етнічних мотивів. Також, проводимо паралелі з гітаристами епохи ф'южн, як ось, *Ел ді Меола (р. н. 1954)*. Хоча, цілком закономірно, що Р. Мірошніченко володіє власною стилістикою та індивідуальною синтетичною сучасною манерою виконавства.

До когорти сучасних гітарних джазменів слід віднести і молодого українського виконавця **Романа Булахова (р. н. 1992)**. Окрім виконавської діяльності, митець поєднує ще й продюсерську. Основною рисою гітариста є вміння синтезувати акустику з джазовим звучанням та електронними семплами. Серед багаточисельних композицій музиканта на окрему увагу заслуговує його альбом «Thoughts And Sounds», що побачив світ у 2018 році: він демонструє митця сучасної когорти музикантів [5].

Розмаїття жанрів, присутнє у творчості Р. Булахова – вражає: це соул, рок, джаз, хіп-хоп та, навіть, drum'n'bass, і гітарист дуже органічно поєднує експресію джазу, басові рифи, електронні синти та біт з груву. Увесь цей комплекс наділяє його музику глибокою харизмою та індивідуальністю. Музикант активно позиціонується лідером у джазовому проєкті сольного виконавця, а також – є гітаристом рок-колективу Nervy, де, завдяки оновленому звучанню гурт отримав новий роковий колорит.

Дебютний альбом музиканта поєднує електронну музику з акустичним джазом, семпли хіп-хопу, а також, елементі манери бі-боп та нео-соул, формуючи максимально нові звучання. Подібним чином музикант формує і свій наступний альбом, «*Surfing*», випущений уже через п'ять років. Тут митець зібрав велику кількість різносторонніх виконавців, надавши композиціям яскравого сучасного звучання.

Виконавська манера Р. Булахова наділена барабанною ритмічністю з введеними ритмічними зсувами у сольних епізодах, а рифові фрази також характеризуються максимальною рухливістю. Інтерпретація гітариста, також, не позбавлена впливу інших музикантів, серед яких – Пет Метені, Грег Хоув та Гутрі Гован.

Одним з молодих українських джазових гітаристів, відомих далеко за межами нашої держави варто назвати і постать **Міши (Михайла) Менделенка (р. н. 1999)**. Свою творчу освіту музикант починає в столичному музичному інституті, а, уже незабаром – здобуває перші нагороди на міжнародних конкурсах, розпочинаючи з Вінниці та продовжуючи в Польщі [54].

Чотири роки тому гітарист випустив у світ свій дебютний альбом, «**Strange Acquaintances**», де прослідковується впливи традиційних маестро джазової гітари. В цілому, гра М. Менделенка наділена виразними, виваженими фразами, такою ж чіткою артикуляцією – це все результати академічної гітарної освіти, де і саме звукоутворення займає не останнє місце [49].

Важливо, що на сьогодні гітарист є лідером квартету у складі досить нетипових інструментів, зокрема: гітари, ударних, подекуди, саксофону та органу. Досить незвичний ансамбль його лідер, ймовірно, запозичив у Джека МакДаффа, Джиммі Сміта або Джої ДеФранцеско. Слушно, що колектив відтворює не одну конкретну стилістику, а поєднує бі-боп, хард-боп, блюз та інші джазові манери – це надає колективу динамічного та прогресивного амплуа. Окрім сольної концертної діяльності, М. Менделенко також фігурує активним хостом у столичних джем-сейшнах, виступав у широко-популярному нью-йоркському Smalls Jazz Club – даний факт свідчить не лише про його високий професійний рівень, а й про творчу універсальність та вміння адаптуватись в різноманітних джазових колективах.

До когорти юних гітарних джазменів відноситься і *Данііл Зверхановський (р. н. 1994)*, уродженець столиці, який зумів синтезувати в своїй інтерпретації джазової гітари блюз, пост-боп та різноманітні джазові звучання. Музикант отримав європейську освіту (попередньо – в київському училищі ім. Глієра), а саме, австрійську та німецьку, проте, саме українська освіта заклала фундамент етнологічної ідентичності.

«In Pieces Suite» - перший альбом юнака, де він уже зумів висловитись як глибоко усвідомлений музикант, а два роки тому гітарист випустив другий альбом «Work In Progress», за що отримує безліч критики щодо своєї оригінальності та вишуканості. Збірка виявилась ретельно продуманою за структурою та загальним звучанням, складається з трьох розділів, об'єднаних єдиним концептуальним змістом [53].

Важливо, що свою майстерність джазового музиканта митець удосконалював під наставництвом Курта Розенвінка, котрий робив великий акцент на його джазовій чутливості, власних імпровізаційних рішеннях, а також, унікальному мисленні й трактуванні музики та гітари. У 2017 році Д. Зверхановський заснував проєкт Bird Dreams разом з Лаурою Бонді – дует в стилістиці інді, у німецькій столиці. Цей дует демонструє винахідливість у стилістичному аспекті, адже, його музичне оформлення характеризується нестандартним аранжуванням, в котрому басова партія доручається електрогітарі з використанням октавера або синт-басу (басова лінія, згенерована синтезатором – М. П.) Слушно, що Д. Зверхановський увійшов в каталог Українського інституту серед десятка музикантів, котрі експонують українське мистецтво джазу на різноманітних мистецьких заходах та фестивалях – це вагомий аспект позиціонування вітчизняного джазового гітариста в контексті усвідомлення його ролі.

Одним з найлегендарніших джазових гітаристів України на сьогоднішній день фігурує непересічна особистість, кримсько-татарський музикант, заслужений артист України, *Енвер Ізмайлов (р. н. 1955)*. Музикант добре відомий за межами нашої країни, адже, активно позиціонується в світовому джазовому мистецтві: виступає на міжнародних європейських, американських фестивалях та конкурсах.

Важливою характеристикою його гітарного стилю є індивідуальна манера виконання, котру він сам створив – це унікальна теппінгова техніка. (англ. to ter – стукати на клавіатурі, відповідно, ударна техніка на зразок фортепіанної – М. П.). Виконавський аналіз дозволяє припустити, що даний прийом отримав свій перший прояв у американського гітариста *Стенлі Джордана (р. н. 1959)*, проте, Е. Ізмайлов значно розширює її, а формує техніку вторинного теппінгу. Це виконавський принцип гри на грифі обома руками, котрий музикант постійно удосконалює. Завдяки такому оригінальному підходу гітарист може виконувати і сольну мелодію, і супровід, тобто гітарне звучання уподібнюється до фортепіанного а, подекуди – й до оркестрового [3].

Окрім джазових стандартів й естради, митець додає складної темпоритміки та специфічної ладовості кримсько-татарського музичного мелосу. Сюди ж, необхідно віднести унікальний синтез турецьких, балканських, узбецьких мелодій, європейської музики академічної традиції, фольклору та джазу.

Композиції Е. Ізмайлова повсякчас наділені імпровізаціями з використанням складних неквадратних розмірів та ритмічних конфігурацій, до прикладу, метрика 11/4, 15/8, 5/8 та інші варіанти насичують більшу частину композицій музиканта. Дана поліритмія постає характерною для музичної культури народів Балкан та Середньої Азії. Сам митець окреслює свою стилістику як поєднання етносу, джазу, елементів класики, завдяки чому він може сформувати нові звучання глибокого та емоційного навантаження. Задля відкриття етнічної звукової палітри Е. Ізмайлов використовує альтернативні налаштування струн, а також, на замовлення для митця виготовили інструмент на три грифи, за допомогою якого можна поєднувати ці грифи під час виконавства для охоплення максимального масштабу звучання.

Член президії Джазової асоціації, Народний артист України, один з кращих гітаристів світу за версіями багатьох міжнародних конкурсів своєю активною творчістю викликав інтерес у багатьох послідовників та пересічного слухача.

## ВИСНОВКИ

В контексті творчо-мистецького проєкту були поставлені та вирішені наступні завдання:

1. **Досліджено** функціонування гітари в різноманітних джазових стилістиках від першої її появи – до сучасності. Зокрема, починаючи з Чиказького періоду, коли гітара поступово замінила банджо та перетворювалась з ритм-інструменту на рівноправного учасника колективу, котрий міг виконувати мелодизовані партії, надалі – позиціонування у свінзі, де технічна сторона починала набирати своїх виконавських обертів разом з імпровізацією та технічним аспектом, потім – у бі-бопі, де на перший план виходила гармонія, пізніше – у кул-джазі та ф’южні, а надалі – в різноманітних сучасних комбінованих стилістиках та манерах.
2. **Виявлено** своєрідність кожного індивідуального підходу виконавця, що сприяв зміцненню гітарних позицій в джазі та їх прогресивним видозмінам. Зокрема, варто виділити роль потужну роль Чарлі Крістіана, Джанго Рейнхардта, Берні Кессела та Джо Пасса, на інтерпретацію котрих і по сьогодні орієнтується величезна кількість джазових гітаристів.
3. **Проаналізовано** специфіку втілення кожного з варіантів експозицій та функцій гітари в тому чи іншому джазовому різновиді протягом періоду її появи – до сьогоднішніх днів, зокрема, у творчості Л. Джонсона, Е. Ленга – надання блюзовості виконавству, використання скрипкових ідіом, осмислене виконавство на зразок академічного та відношення до композицій з точки зору науки сольфеджіо), Ч. Крістіана (освоєння електрогітари, інтерпретація на межі свінгу та бі-бопу), Дж. Рейнхардта (надання джазу забарвлення циганської музики, фламенко, винайдення нової пальцевої техніки та видозміни артикуляційного типу), Дж. Рейні (імітація саксофонного виконавства), Б. Кессела (синтез бі-боку, кул-джазу, ф’южну, винайдення власних прийомів гри на гітарі), В. Монтгомері (варіативні експерименти, надання мелодіям минулих десятиліть нового звучання, переосмислення

джазових ідіом), Дж. Пасса (мелодизм за зразком типу мислення трубача, бібопова манера з потужним знанням гармонічної основи), Дж. Маклафліна (вау-педалі, фазз-тони та введення інших атипових елементів у джазову манеру, а саме, рокових), Р. Мірошниченка, Р. Булахова, М. Менделенка, Д. Зверхановського, Е. Ізмайлова (конструктивні зміни грифу гітари та збільшення їх кількості до трьох, насичення джазу етносом та альтернативне налаштування струн)

4. ***Проведено підсумки***, що джазова гітара пройшла тривалий та дуже насичений еволюційний шлях, котрий не отримав свого гідного висвітлення в українському музикознавстві, проте, вона продовжує розвиватись і потужну роль в цьому мистецькому процесі частково відіграють і вітчизняні музиканти.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній джазовій композиторській практиці. Докторська дисертація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2023.
2. Боголюбов О. О. Українські джазові проекти початку XXI століття у світових інтеграційних процесах. *THE CULTUROLOGY IDEAS*. 2024. №26. Сс. 71-80.
3. Євтушенко О. Архіпелаг мелодій Енвера Ізмайлова. 20 серпня, 00:00 *Випуск газети №148, Рубрика Культура*. 2004 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/arkhipelah-melodiy-envera-izmaylova> .]
4. Попова А. О. Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Київ, 2023 193 с.
5. Роман Булахов на джазовій хвилі в Україні. *Jazz Journal*. 10 вересня 2023 URL: [https://jazzjournal.co.uk/2023/09/10/roman-bulakhov-surfs-the-jazz-wave-in-ukraine/?utm\\_source=chatgpt.com](https://jazzjournal.co.uk/2023/09/10/roman-bulakhov-surfs-the-jazz-wave-in-ukraine/?utm_source=chatgpt.com) .
6. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. Дис. ... канд. наук. Київ. 2001 р. 207 с.
7. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2016. 322.
8. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с.
9. Сіончук О. В. Використання виконавських традицій духових оркестрів у розвитку джазового мистецтва. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр.* Рівне: Волинські обереги, 2020. С. 86-90.
10. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу. Дис. ... канд. наук. Київ, 2019. 219 с.

11. Харенко А. О. Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції. Дис. ... доктор філософії. Харків, 2022. 224 с.
12. Янов С. Великі джазові гітаристи. Сан-Франциско: Бекбіт. 2013. Р. 139. [ISBN 978-1-61713-023-6](https://www.isbn-international.org/product/978-1-61713-023-6).
13. "Kessel, '66" *Down beat*. July 14, 1966. pg. 28.
14. Aledort A. In Deep with Andy Aledort: The Guitar Mastery of Lonnie Johnson. *Guitarworld*. published 29 January 2014. URL: <https://www.guitarworld.com/uncategorized/deep-andy-aledort-guitar-mastery-lonnie-johnson> .
15. Alexander C. *Masters of Jazz Guitar*. London: Balafon Books, 1999. 192 p., p. 49.
16. Along came Betty - Jimmy Raney (Jazz guitar Transcription). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NZSXmOiWYXg&list=PLyvk424kF8xD6KY5V8z4Ah9uO4BsEOWS5&index=4> .
17. Brennan J. George Van Eps's Harmonic Mechanisms for Guitar: Concepts and Influence on Jazz Guitar Education and Performance Practice. Technological University Dublin. 2021. DOI: 10.21427/CM8X-XA05
18. Briody S. The Improvisational Phrases of Five Prominent Bebop Guitarists: Seven Hundred Transcribed and Categorized Lines. DMA diss., Five Towns College, 2010.
19. Cordoba D. An in-depth analysis of classic jazz compositions for a graduate jazz guitar recital. FIU Digital Commons, 2007. URL: <http://digitalcommons.fiu.edu/etd/2495>.
20. Crawford J. A. *Jazz Guitar: The History, The Players»* University of Tennessee Honors Thesis Projects. 2002. 40 p. h. 8 URL: [http://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj/528](http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/528) .
21. DaSilva J. An Analysis of Allan Holdsworth's Techniques and Their Application to Fundamental Melodic Devices. 2022. Recital Papers. 35.

22. Dean J. *Fretboard navigation strategies in jazz guitar improvisation: Theory and practice*. PhD Thesis University of Surrey Department of Music and Media. 2024. URL: <https://doi.org/10.15126/thesis.901025>
23. Deveaux S. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1999.
24. Dregni M. *Gypsy jazz: in search of Django Reinhardt and the soul of Gypsy swing*. New-York: Oxford University Press. 2008. P. 29.
25. Dregni M. *The life and music of a Gypsy legend*. New York: Oxford University Press. 2004.
26. Dufour R. P. Charlie Christian. *American National Biography Online / S. Ware*. New York City: Oxford University Press, 2017. ISSN 1470-6229.
27. Dyson E. F. On with Charlie Christian. *Down beat*. June 11, 1970. pg. 47.
28. Eddie Lang & Lonnie Johnson Guitar Duet - A Handful Of Riff. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0M3BTGVUf4> .
29. Eddie Lang & Lonnie Johnson Guitar Duet - Hot Fingers. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EYY3xV4c8YM> .
30. Fullerton G. *George & Leo, How Leo Fender and I Built G&L Guitars*. Milwaukee: Hal Leonard. 2005. ISBN 0-634-06922-5.
31. Gardner P. [Stan Getz's East End Roots](#). *Current Research in Jazz*. T. 6. (2014). [ISSN 1944-4877](#).
32. Gitler I. Problems and Satisfactions. *Down beat*, July 1964. pg. 20.
33. Gitler I. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition of Jazz in the 1940s*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
34. Givan B. M. *The music of Django Reinhardt*. Michigan: University of Michigan Press. 2009.
35. Gleason R. Wes Montgomery. *Down beat*. July 20, 1961. pg. 24.
36. Guitar Virtuoso Roman Miroshnichenko Took Part In A Global Musical Mission With Simon Phillips, Stu Hamm, Charlie Bisharat And Others. *Allaboutjazz*. May 28, 2020. URL: <https://www.allaboutjazz.com/news/guitar->

[virtuoso-roman-miroshnichenko-took-part-in-a-global-musical-mission-with-simon-phillips-stu-hamm-charlie-bisharat-and-others/](#) .

37. Hadlock R. B. Eddie Lang. *Down beat*. August 1, 1963. pg. 16
38. Hammond J. The Advent of Charlie Christian. *Down beat*. August 25, 1966. pp. 22.
39. Hammond J. Biography, Influence, & Facts. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 7, 2021.
40. Hensley D. Remembering Django Reinhardt. *Down beat*. Feb. 26, 1976. pg.15.
41. Herzhaft G. Encyclopedia of the Blues, 2nd Edition Paperback. July 1, 1997. 300 p.
42. Hoefler G. The Magnificent Gypsy. *Down beat*. July 14, 1966. pg. 21.
43. Jago T. The Role of the Jazz Guitarist in Adapting to the Jazz Trio, the Jazz Quartet, and the Jazz Quintet. Doctoral essay, University of Miami, 2015. URL: <https://libproxy.library.unt.edu/login?url=https://libproxy.library.unt.edu:2165/docview/1690903794?accountid=7113> , c. 2.
44. Jazz Masters Of The Twenties, Richard Hadlock, Collier Books, 1965.
45. Joe Pass - Summertime (1992). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=3htyYmPe9Xc&list=RD3htyYmPe9Xc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=3htyYmPe9Xc&list=RD3htyYmPe9Xc&start_radio=1) .
46. King B. B. Blues all around me. New York: Faber & Faber. 1992. P. 107.
47. Lees G. Barney Kessel, Why He Went Back on the Road. *Down beat*. Jan 5, 1961. pg. 21.
48. M. Davis Bitches Brew 1970 Full Album HD 1080p (1) URL: [https://www.youtube.com/watch?v=50fB5L1vmn8&list=RD50fB5L1vmn8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=50fB5L1vmn8&list=RD50fB5L1vmn8&start_radio=1) .
49. Misha Mendelenko. Strange Acquaintances. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=VSuXuqVSShU&list=RDVSuXuqVSShU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=VSuXuqVSShU&list=RDVSuXuqVSShU&start_radio=1) .

50. Mongan N. *The History of the Jazz Guitar*. Oak Publications, New York, NY, 1983. 254 Pg.
51. Mound City Blue Blowers - Deep Second Street Blues (feat. Eddie Lang). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qD9i2rt1trQ> .
52. Panassie H. and Madeleine G. *Dictionary of Jazz*. 1954.
53. Petterson I. A Brief Guide To Ukrainian Jazz: Part 2. *Allaboutjazz*. March 19, 2025. URL: [https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-2?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-2?utm_source=chatgpt.com) .
54. Petterson I. A Brief Guide To Ukrainian Jazz: Part 3. *Allaboutjazz*. May 14, 2025. URL: [https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-3?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-3?utm_source=chatgpt.com) .
55. Quinn B. The Thumbs Up. *Down beat*. June 27, 1968. pg. 18.
56. Schaffer J. Mahavishnu's Apocalypse. *Down beat*. June 16, 1976.
57. Southern E. *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*. Greenwood Publishing Group, 1982.
58. Streeter Z. Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines. Master's thesis, The State University of New Jersey, 2016., p. 7.
59. Summerfield M. J. *The Jazz Guitar: Its Evolution and its Players*. Ashley Mark Publishing, England, 1979. pg. 12.
60. *The Classic Columbia and OKeh Joe Venuti and Eddie Lang Sessions*, Mosaic Records MD8-213, 2002. mosaicrecords.com
61. *The Complete Recordings of the Stan Getz quintet with Jimmy Raney* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QGrJfwJojvo&list=PLYGvBOneHkVSPj7EBBB9etbXhY1GxQiuh&index=1> .
62. Tomaselli N. *Recording of Jazz Artists and an Analysis of Improvisational Techniques*. MM thesis, University of Texas at El Paso, 1995.
63. Tynan J. Barney's Tune. *Down beat*. July 24, 1958. pg 15, 47.
64. Tynan J. Joe Pass, Building a New Life. *Down beat*. Aug 1, 1963. pg. 19.
65. Tynan J. The Unforgotten Gypsy. *Down beat*. June 25, 1959. pg. 20.

66. Underwood L. Life on the Far Side of the Hourglass. *Down beat*. March 13, 1975. pg. 15.

**ДОДАТОК А**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ НАУКОВОГО**  
**ОБГРУНТУВАННЯ**

1. Полторацький М. О. ДЖАЗОВИЙ ГІТАРИСТ ДЖО ПАСС: ВПЛИВ МУЗИЧНИХ ПОСТАТЕЙ ТА ОСНОВНІ ПЕРІОДИ СТАНОВЛЕННЯ. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES*. Дрогобич, 2025. Том 2 випуск 85 ст. 154-158
2. Полторацький М. О. Функція виконавців сучасності в еволюційних процесах прийомів та технік гри на електрогітарі. *Науковий журнал «Мистецтвознавчі записки» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Том 24, № 2, ст. 25-34

**Виступи на конференціях:**

1. Полторацький М. О. ДО ПИТАННЯ АНАЛІЗУ МЕТОДІВ АЛЛАНА ХОЛДСВОРТА ТА ЇХЗАСТОСУВАННЯ У ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ЗАСОБАХ ВИРАЗНОСТІ. *VII МІЖНАРОДНИЙ ДЖАЗОВИЙ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ФОРУМ JAZZ SCIENCE-7* в рамках відзначення 10-річчя кафедри джазу та популярної музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 25-29 квітня. Львів, 2025.
2. Полторацький М. О. ІННОВАЦІЙНІ ПЕРСПЕКТИВИ ТЕХНІКИ ВЕСА МОНТГОМЕРІ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАННЯ ДЖАЗУ НА ЕЛЕКТРОГІТАРІ. *IV міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів, Україна 7 – 10 квітня. 2025.

## ДОДАТОК Б

### Приклад 1. «Benny's Bugle».

**BENNY'S BUGLE**  
FROM "THE ORIGINAL GUITAR HERO"

CHARLIE CHRISTIAN  
TRANSCR. KEVIN TOPMILLER

GUITAR

B<sup>b</sup>      E<sup>b</sup>      B<sup>b</sup>      B<sup>b</sup>7

(0:24)

Активізація Windows  
Перейдіть до розділу "Налаштування", щоб активувати Windows.

### Приклад 2. «Ad-Lib Blues»

~ Ad-Lib Blues ~  
Charlie Christian - Guitar Solo Transcription

♩ = 155 swing

Gitarre

C

Активізація Windows  
Перейдіть до розділу "Налаштування", щоб активувати Windows.

Активізація Windows  
Перейдіть до розділу "Налаштування", щоб активувати Windows.



Приклад 4. «St. Louis Blues».

## Saint Louis Blues

Django Reinhardt - Transcr. Miguel Mateu

The musical score for "Saint Louis Blues" is presented in a single system with 17 measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Measure 1:** Starts with a first ending bracket labeled "1" above the staff. The chord is G.
- Measure 5:** Chord C.
- Measure 9:** Chord D7.
- Measure 11:** Chord G, followed by a C- chord.
- Measure 13:** Chord G.
- Measure 15:** Chord G7.
- Measure 17:** Chord C.

Rhythmic patterns include triplets (marked with "3") and sixteenth notes. A second ending bracket is located below measures 17 and 18.



## Приклад 6. «Along come Betty».

### Along come Betty

**Jimmy Raney**  
The Master (1984)

Music by Benny Golson  
Transcribed by Ariel Staubit

Standard tuning  
♩ = 107

Melody  
Song form : ABCD, 34 bars (8 + 8 + 8 + 10)  
First A is a Piano adaptation

Free time

2nd note of this bar should be 1 octave down (not possible with standard tuning)

(Bars 7, 8 and 9 should be only 2 bars but I've written 3 because of the free time. I think it's easier to understand this way)

Melody (a tempo)



### Приклад 10.

Example 10 shows a melodic line in 4/4 time with three measures. The first measure is marked  $Gm^7$ , the second  $C^7$ , and the third  $Fmaj^7$ . The notes are:  $G^{\flat} A^{\flat} B^{\flat} C$ ,  $D E F G A^{\flat} B^{\flat} C$ , and  $D E F G A B C$ . The guitar fretboard diagram below shows the following fret numbers: 8-7-6, 7, 6-5-8, 5-6-8-5, 8, 5-6.

### Приклад 11.

Example 11 shows a melodic line in 4/4 time with three measures. The first measure is marked  $Cm^7$ , the second  $F^7$ , and the third  $B^{\flat}maj^7$ . The notes are:  $C D E F G A B C$ ,  $D E F G A B C D$ , and  $E F G A B C D E$ . The guitar fretboard diagram below shows the following fret numbers: 5-7, 8-6-7-8-5-7, 8-5, 7-8-5-7-5-8.

### Приклад 12.

Example 12 shows a melodic line in 4/4 time with three measures. The first measure is marked  $B^{\flat}7$ , the second  $E^{\flat}7$ , and the third  $Gm^7$ . The notes are:  $A^{\flat} B^{\flat} C D E F G A^{\flat}$ ,  $B^{\flat} C D E F G A^{\flat} B^{\flat}$ , and  $C D E F G A B C$ . The guitar fretboard diagram below shows the following fret numbers: 11-10, 9-13, 12-11-11, 12-10-13, 10-12-13-10-10.

### Приклад 13.

Example 13 shows a melodic line in 4/4 time with three measures. The first measure is marked  $B^{\flat}7$ , the second  $LN$  and  $UN$ , and the third  $Abmaj^7$  and  $B7^{\#}5$ . The notes are:  $A^{\flat} B^{\flat} C D E F G A^{\flat}$ ,  $B^{\flat} C D E F G A^{\flat} B^{\flat}$ , and  $C D E F G A B C$ . The guitar fretboard diagram below shows the following fret numbers: 9-8, 10-7-8-8-7-8-5-8, 6-5-8-8-7-8-8-9.

### Приклад 14.

Example 14 musical notation. Treble clef staff:  $E\flat 7$   $B\flat 7$ . Bass clef staff: 6 9 6 8 9 8 6 8 6 8 8 6 8.

### Приклад 15.

Example 15 musical notation. Treble clef staff:  $G 7(\flat 9)$   $C m 7$   $F 7$   $B\flat 7$   $G 7$ . Bass clef staff: 7 8 8 11 10 11 10 8 11 10 9 8 8 7 6 7 8 6 5 8 7 6 10 8.

Chord progressions:  $E b m a j 7$   $B e b o p$   $G m$   $F 7 \# 5$   $B b m a j 7$