

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

АНДРІЙ-ПАВЛО ГЛАДЮК

**РОЛЬ ТЕРМІНУ «СВІНГ» В ТРАДИЦІЙНІЙ
ТА СУЧАСНІЙ ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ**

Спеціальність 025–Музичне мистецтво
Профілізація –Джазові оркестрові інструменти

Магістерське дослідження

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та популярної музики
Войтович Олександр Орестович

Рецензент:
доктор філософії,
доцент кафедри джазу та популярної музики
Бекіров Усеїн Різайович

Львів 2025

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Теоретичні засади дослідження терміну “свінг”	6
1.2 Особливості ритміки свінгу	9
1.3 Відмінність свінгу від інших джазових форм	12
 Розділ 2. Історичний розвиток свінгу в традиційному джазі	16
2.1 Свінг як стиль і епоха (1930 –1940-ві роки)	16
2.2 Представники та оркестри епохи свінгу (Дюк Еллінгтон, Бенні Гудмен Каунт Бейсі тощо)	20
2.3 Вплив свінгу на еволюцію джазу	23
 Розділ 3. свінг у сучасній джазовій музиці	27
3.1 Трансформація поняття “свінг” у пост-боп, ф’южн, нео-свінг стилях	27
3.2 Сучасні інтерпретації свінгу: артикуляція, фразування, ритм	30
3.3 Вплив традиційного свінгу на сучасне джазове виконавство	34
 Висновки	37
Список використаних джерел	39

ВСТУП

Актуальність теми . Становлення та розвиток джазу як жанру стало унікальним явищем у світовій музичній культурі, яке позначене надзвичайним багатством ритмічних, стилістичних та імпровізаційних засобів. Одним із ключових понять, без якого неможливо уявити джазову музику, є термін “свінг”. Незважаючи на тривале використання, він досі залишається складним і багатозначним як у теоретичному, так і в практичному вимірах. У контексті як традиційного, так і сучасного джазу, свінг набуває значення не лише ритмічної характеристики, але й цілісного стилістичного й навіть емоційного компонента виконання[2] [1].

Актуальність дослідження обумовлена тим, що в сучасній джазовій освіті, а також у практиці виконання, часто виникають складнощі в точному розумінні, інтерпретації й відтворенні свінгового відчуття. У цьому контексті вагоме значення має ґрунтовне вивчення різних підходів до терміна «свінг» у джерелах різних епох, а також аналіз його трансформації впродовж XX—XXI століть [6][5].

Як зазначає М. Грідлі, свінг є «пульсуючим ритмом, що змушує слухача рухатися», однак наукове осмислення цього поняття потребує не лише емоційного відчуття, а й методологічної точності [5]. У свою чергу, Т. Джой наголошує, що свінг виявляється у мікро ритмічних нюансах, які не завжди піддаються фіксації в нотному записі, але критично важливі для джазового звучання [3].

Об’єктом дослідження є джазова музика , як феномен ритмічної організації.

Предметом дослідження виступає роль та функції терміну “свінг” у традиційній і сучасній джазовій музиці.

Метою роботи є дослідити зміну змісту та функції поняття “свінг” у джазі різних періодів , а також його значення у виконавській і педагогічній практиці.

Основні завдання дослідження:

- Проаналізувати історичний контекст виникнення та розвитку терміну “свінг”;
- Визначити різні підходи до трактування цього поняття у наукових і виконавських джерелах;
- Висвітлити особливості свінгу в сучасному джазі (пост-боп, ф’южн, нью-джаз);
- Дослідити методики викладання ритміки свінгу в музичній освіті [7][4]
- Проаналізувати приклади виконання з погляду ритмічної свободи та відчуття свінгу.

Джерельну базу складають:

- Праці українських дослідників джазу ;
- Класичні праці англomовних джазових знавців ;
- Матеріали методичних посібників із джазової педагогіки ;
- Оглядові аналітичні публікації в джазових фахових журналах .

Методологія : у роботі застосовано комплексний підхід, що поєднує методи історико-аналітичного, порівняльного та інтерпретаційного аналізу, транскрипцію імпровізацій, а також елементи виконавського експерименту.

Наукова новизна полягає у спробі поєднати різні підходи до терміну “свінг” — історичні, теоретичні, виконавські та педагогічні — у межах цілісного дослідження, із залученням сучасної української і міжнародної джазової практики.

Практичне значення: Матеріали роботи можуть бути використані у викладанні джазової інтерпретації, імпровізації, ритміки, а також у курсах з джазової історії та теорії. Практичні приклади аналізу виконань дозволяють застосовувати результати роботи у педагогічній та виконавській діяльності.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків (транскрипції, ноти, аналітичні таблиці).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕРМІНУ “СВІНГ”

1.1 Поняття “свінг” в музикознавстві

У сучасному музикознавстві термін "свінг" трактується як багатofункціональне поняття, що включає в себе стилістичні, ритмічні, естетичні та навіть соціокультурні аспекти. Його значення суттєво варіюється залежно від контексту: у вузькому значенні - як джазовий стиль 1930-1940-х років, у широкому - як ритмічний та емоційний феномен, що визначає характер виконання музики. Як зазначає А. Гітчкок, свінг - це феномен, який поєднує точну ритмічну організацію та імпровізаційну свободу, створюючи унікальну динаміку руху[13].

Варто зауважити, що термін "свінг" виник не як результат теоретичних побудов, а як емпіричний опис відчуття, яке виникало під час прослуховування чи виконання музики. Саме це відчуття “гойдання” або “качання” стало визначальним у створенні і розвитку поняття. В українському музикознавстві намагання дати більш точне визначення свінгу робили такі дослідники, як Т. Василенко, яка акцентує увагу на ритміко-інтонаційній складовій, що формується під впливом афроамериканської музичної традиції[11].

У західній джазовій практиці термін "свінг" у другій половині ХХ століття почав уживатися не тільки в контексті окремого стилю, але й як характеристика способу виконання. Відомий джазовий музикант і теоретик Дж. Корія вважає, що “свінг — це більше, ніж стиль: це відчуття свободи в рамках строгої структури”[23]. Це відчуття передається через дрібні коливання ритму, мікроскопічні зсуви акцентів, що не фіксуються нотним записом, але суттєво впливають на характер звучання.

У європейських джазових школах, зокрема в Німеччині та Франції, поняття свінгу аналізується також з позицій соціокультурної функції музики. На думку В. Дюмона, свінг є результатом синтезу культур - африканської, європейської і американської та відображає не тільки музичну традицію, але й соціальні процеси, такі як емансипація, урбанізація, формування нового середнього класу в США[22].

У рамках сучасної джазової педагогіки спостерігається тенденція до стандартизації свінгу як жанру для початкового навчання імпровізації. У методичних посібниках він подається як найбільш зручний для засвоєння стиль завдяки чіткій ритмічній структурі. Однак такий підхід критикується багатьма музикантами, які вважають, що справжній свінг не можна відтворити без розуміння його культурного контексту[17].

Таким чином, поняття свінгу в музикознавстві не є однозначним. Воно містить у собі багатшарову структуру значень і спирається на глибокий пласт музичних, культурних, історичних і психологічних чинників. Його дослідження потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує аналіз звукової тканини музики з розглядом соціокультурних контекстів її існування.

Поняття “свінг” довгий час викликало інтерес як у музикантів-практиків, так і в теоретиків, що досліджують джазову традицію. У різних джерелах воно тлумачиться з різних позицій: як стиль, техніка виконання, ритмічний імпульс або навіть як особливий стан музичного переживання. Наприклад, у працях Є. Гуревича свінг описується як психологічно відчутна "гойдалка", яка створює ефект руху і гнучкої пульсації в музиці [17]. Це показує, наскільки багатозначним є поняття свінгу і як важливо враховувати його контекст при аналізі.

Окрім цього, науковці звертають увагу на свінг як на культурний конструкт, що виник у специфічному соціальному контексті США 1930-х років. Як зазначає Скотт Девіс[13], «свінг» став виразом соціального оптимізму, що був необхідний в умовах Великої депресії. Таким чином, сам термін вийшов за рамки суто музичного поняття і почав позначати ширші процеси — від стилю життя до форми колективної ідентичності.

Також варто врахувати, що свінгова естетика розвивалася паралельно з розширенням впливу афроамериканської культури на білу аудиторію. Через свінг джазові музиканти змогли знайти спільну мову зі слухачами з різних прошарків населення, що зробило цей стиль універсальним у плані сприйняття. На цьому акцентує увагу Беррі Улен[16], який зазначає, що свінг — це насамперед комунікативне явище, що базується на енергії та діалозі між виконавцем і слухачем.

З музикознавчої точки зору важливо також зазначити, що поняття «свінг» тісно пов'язане з поняттями таймінгу, мікротаймінгу та свідомого ритмічного відхилення. Ці компоненти складно зафіксувати нотами або електронними засобами, оскільки вони залежать від нюансів виконання і контексту. Саме ця гнучкість і нестабільність робить свінг таким захопливим для наукового дослідження, бо відкриває простір для інтерпретації, експерименту та імпровізації.

Свінг не можна звести лише до ритмічного чи стилістичного феномену, адже він є культурним маркером, що відображає соціокультурні зміни свого часу. Важливо розуміти, що свінг не тільки став популярним стилем джазу 1930-х років, але й обіграв певну роль у масовій культурі того часу. Цей термін став метафорою для нового способу життя, вираженого через оптимізм та прогресивні ідеї в американському суспільстві. Свінг є не просто ритмічним патерном, а глибоким емоційним і соціальним виразом, що має значення як для музикантів, так і для слухачів, які стали частиною цієї культури. Крім того, свінг здобув міжнародне визнання і був використаний як музичний інструмент для зняття соціальної напруги, що важливо для його дослідження.

1.2 Особливості ритміки свінгу

Свінг як ритмічне явище формується на перетині стабільного метричного пульсу та мікроритмічної варіативності, що виникає у виконанні. С. Робертсон наголошує, що саме у незначних зміщеннях акцентів, варіативності тривалостей і динамічній нерівномірності й народжується свінгова пульсація, яка не може бути точно відображена в нотному записі [16].

У виконавській практиці джазу ритмічна модель свінгу ґрунтується на контрасті між ритмічно стабільним акомпанементом ритм-секції [контрабас, ударні, фортепіано] та імпровізаційною лінією духових або вокальних партій. Цей контраст сприяє виникненню особливої енергетики музичного процесу. В. Чандлер у своїх дослідженнях вказує на те, що свінгова ритміка не є статичною, вона постійно трансформується в

залежності від темпу, складу ансамблю та індивідуальної манери виконавців [21].

Особливістю свінгу також є специфічна взаємодія між так званим **“downbeat”** (сильна доля) та **“upbeat”** (слабка доля) яка створює ефект внутрішньої пружності ритму. Джазові виконавці, як правило, не грають точно в межах метричної сітки, а навпаки - свідомо або інтуїтивно відхиляються від неї, формуючи **“грав”**, що є основою свінгу. В дослідженні М. Куніца вказується на те, що "свінгова синкоп - це не лише ритмічний прийом, а й елемент виконавського мислення [18].

У багатьох виконавців виникає своєрідний "внутрішній метроном", який визначає свінг як відчуття, а не як формальну ритмічну структуру. Саме тому в педагогіці все частіше використовується термін "виконавський свінг", який означає персональне відчуття ритму, що формується в процесі слухання, гри в ансамблі та рефлексії власного музичного досвіду [12].

З технічної точки зору, ритміка свінгу базується на використанні свінгованих восьмих нот — елементів, що звучать не (як у класичному нотописі), а з певним зсувом, наближеним до триольного поділу. Такий ефект досягається за рахунок різного ступеня подовження першої ноти пари та скорочення другої. Це формує характерну пульсацію, яка є фундаментом джазового звучання.

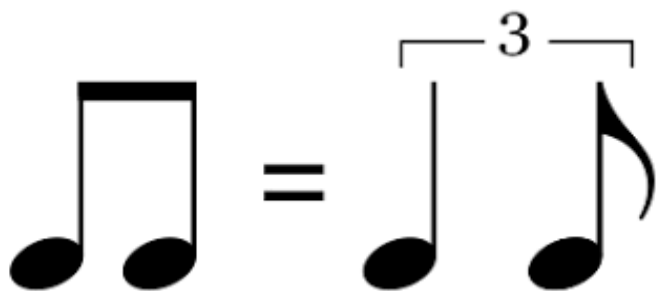
Цікаво, що в історії розвитку джазу можна простежити, як змінювалося відчуття свінгу залежно від десятиліття. Наприклад: у 1930-х ритм секції грали більш **“чітко”** і рівно, у 1950-х - почалося поступове зміщення до більш **“відкритого”** звучання, де з'являється більше свободи у відхиленнях від основного пульсу. Це свідчить про те, що свінг не є фіксованим поняттям, а динамічно з часом змінюється [14].

Ритмічні особливості свінгу є основою його унікальності. Техніка виконання свінгу передбачає варіативність у часі і тривалості нот, що створює унікальне **“гойдання”**, яке не може бути точно записано нотами, але відчувається під час виконання. Цей ефект надає музиці нестримний, жвавий характер і разом із зміщеннями акцентів і синкопами створює неповторну атмосферу. Крім того, свінг вимагає високого рівня

майстерності від виконавців і здатності до інтерпретації ритмічних схем, що підкреслює важливість імпровізації в джазі. Свінговий ритм не просто грається, а живе разом із виконавцем і слухачем, що надає особливого емоційного забарвлення кожному виступу.

Для повного аналізу свінгу необхідно застосовувати комплексний підхід. Ритміка свінгу є не лише технічним аспектом, а й основою його впливу на слухачів. Психологічні ефекти свінгової музики також заслуговують на окрему увагу, оскільки ритм і імпровізація здатні викликати різні емоційні реакції. Це робить свінг важливим предметом для дослідження в межах музикознавства, соціології та психології, адже музика є своєрідним інструментом соціальної взаємодії.

Приклад 1. Ритмічна основа свінгу.



Ритміка свінгу формується не лише через подвоєння триольного поділу, а й завдяки динамічній взаємодії між інструментами ритм-секції. Основна ритмічна основа будується на стабільному пульсі контрабаса, м'якому, але чіткому свінговому малюнку ударника, а також акцентованих акордах гітариста чи піаніста. Ця ритмічна сітка створює своєрідне відчуття "тягучого руху", який і називається «свінгом». Згідно з дослідженнями Блейка[14], найважливішим є не точна ритмічна сітка, а взаємодія між музикантами, саме вона народжує свінгове відчуття.

Окрім триольного поділу, ритміка свінгу включає поняття **“laid-back feel”**- відчуття, коли виконавець ніби трохи запізняє ноту відносно темпу, створюючи ефект м'якого відставання. Це не помилка, а навмисна виконавська стратегія, яка додає музиці глибини та емоційної насиченості. Як зазначає Пітер Інд [11], “свінг - це коли ти граєш у часі, але відчуваєш себе вільним поза ним”. Такі ритмічні тонкощі є унікальними саме для джазової музики і складно відтворюються комп'ютерними програмами.

Свінг також передбачає тісну взаємодію з тілесним досвідом — слухач відчуває ритм не тільки вухами, а всім тілом. Звідси походить танцювальний характер свінгу, що був домінуючим у добу Бенні Гудмана та Дюка Елінгтона. Музика свінгу підштовхує до руху, викликає емоційне розслаблення і часто слугує засобом соціальної комунікації. Цей аспект вивчають не лише музикознавці, а й соціологи музики, які підкреслюють колективну природу свінгового слухання.

Також важливо згадати про феномен “groove”— це ритмічне “зчеплення” між інструментами, яке формує відчуття ритмічного потоку. У свінговій музиці **groove** виникає не автоматично, а через точну синхронізацію інтонацій, динаміки та артикуляції. Це підтверджується спостереженнями музикантів і науковців, таких як Кеннет Прінц [15], який визначає **groove** як "ритмічне поле, що виникає між пульсом і фразуванням".

1.3 Відмінність свінгу від інших джазових форм

Порівняння свінгу з іншими джазовими стилями демонструє його унікальність як форми ритмічного мислення. На відміну від раннього новоорлеанського джазу, де домінує колективна імпровізація, свінг формує нову виконавську модель — соло на тлі акомпанементу, що дає виконавцям більше свободи та індивідуальності. Бі-боп, у свою чергу, значно ускладнює гармонічну структуру та ритмічну організацію і тим самим, ускладнює сприйняття свінгової свободи[14].

Важливою відмінністю свінгу від постбопових та авангардних джазових напрямів є його акцент на танцювальність і зрозумілу структурність. У той час, як у фрі-джазі домінує звукова експресія, у свінгу зберігається чітка пульсація, яка підтримує слухача і створює враження стабільності. Саме ця особливість, зробила свінг настільки популярним у масовій культурі 1930-х - 1940-х роках [22].

Стилістично свінг виявляє більшу залежність від оркестрової фактури. Великі біг-бенди епохи свінгу мали чітку організацію: секції

саксофонів, труб і тромбонів, які вступали у складні діалогічні взаємодії. На відміну від малих ансамблів кул-джазу чи модального джазу, свінгові біг-бенди демонструють колективну дисципліну, що доповнює індивідуальну імпровізацію солістів [15].

Крім того, в естетичному плані, свінг апелює до таких категорій, як легкість, грайливість, оптимізм. Саме ці риси часто асоціюються з епохою свінгу. Як зазначає С. Бертон, “свінг - це музика, що усміхається: навіть у складних гармоніях і швидкому темпі зберігається елемент легкості й радості” [19].

Свінг є окремим напрямком, що відрізняється від бі-бопу чи фрі-джазу як за структурою, так і за функцією. Свінг притаманний певним стійким ритмічним та гармонічним схемам, що підтримують танцювальний імпульс. Цей стиль має чітко визначену форму, де індивідуальна імпровізація співіснує з організованою оркестровою фактурою. Це дає змогу виконувати музику з високою енергетикою та емоційною виразністю, водночас зберігаючи чіткість і ясність структури. На відміну від бі-бопу, де акцент робиться на складність імпровізацій, свінг націлений на створення ритмічної єдності, що має на меті спонукати до руху і танців. Враховуючи, що свінг був важливою частиною американської масової культури, його роль не обмежувалась лише музикою, а охоплювала весь соціокультурний контекст того часу.

У соціокультурному контексті свінг виступав не лише як музичний стиль, а й як культурний маркер періоду Великої депресії та Другої світової війни. Під час цих кризових етапів свінг надавав людям емоційний відпочинок і оптимізм, що ставало важливим засобом психологічної підтримки для широкої аудиторії. Музика свінгу не тільки відображала соціальні трансформації, але й впливала на зміни в культурі, ставши частиною соціальної революції 1930-х років. Крім того, свінг допоміг просунути афроамериканську музику в масову культуру. І це посприяло інтеграції цієї музики в основний культурний потік. Джазові оркестри свінгу стали символами нового способу життя, здатними об'єднувати різні раси і культури під час їхніх виступів.

Свінг принципово відрізняється від бі-бопу, хоча обидва стилі мають спільну джерельну базу. Бі-боп виник як реакція на свінг, прагнучи

індивідуалізму, швидкості та складності імпровізацій. Якщо свінг був музикою для танцю, то бі-боп - для слухання. Це зміщення акценту з колективного на індивідуальне спричинило радикальні зміни в структурі композицій та ритміці. У свінгу оркестрова фактура дозволяла існування ансамблевих фраз і соло в межах чітко організованої форми, тоді як у бі-бопі домінують сольні партії, часто з високим рівнем технічної складності [18].

У порівнянні з фрі-джазом, свінг виглядає як форма дисципліни і впорядкованості. У фрі-джазі ритм і гармонія можуть повністю руйнуватися заради вільної експресії, тоді як свінг має чіткий ритмічний фундамент. Проте, навіть у своїй впорядкованості, свінг залишає простір для імпровізації, зберігаючи баланс між формою і свободою. Це робить його унікальним серед інших форм джазу, бо він поєднує структурну організацію з імпровізаційною природою.

Свінг також відрізняється від латинського джазу, у якому акцент робиться на поліритмії та впливі карибської і бразильської музики. Ритмічні структури свінгу м'які, рівномірні, тоді як у латин-джазі переважають різкі зміщення акцентів, швидкі перкусійні фрази та більш яскрава фактура. Саме завдяки цьому, свінг став прийнятним для широкої публіки, яка цінувала передбачувану, але все ж таки живу й натхненну структуру.

Нарешті, на відміну від модерн-джазу, у свінгу переважає прагнення до гармонійної цілісності і колективної гри. Модерн-джаз, що виріс із бі-бопу, тяжіє до інтелектуальної складності, гармонічних експериментів і часто апелює до авангардної естетики. У той час, свінг лишається музикою живого спілкування, в якому головну роль відіграє не складність, а доступність і ритмічний драйв.

Спостереження за тим, як свінг еволюціонував протягом десятиліть, дозволяє нам краще зрозуміти його механізми впливу на культуру та особистість.

Таким чином, свінг - це не просто ритмічна структура, або музичний стиль, а складний соціокультурний феномен, що відображає як розвиток музичної мови, так і трансформацію соціальних та культурних умов. Вивчення свінгу дає змогу зрозуміти багато аспектів як джазової музики,

так і більш широких культурних змін, що відбувалися на початку 20 століття. Цей підхід дозволяє здійснити глибший аналіз того, як музика взаємодіє з суспільством і як вона впливає на емоційне і культурне самовираження людей.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК СВІНГУ

В ТРАДИЦІЙНОМУ ДЖАЗІ

2.1 Свінг як стиль і епоха (1930-1940 роки)

Період 1930–1940-х років увійшов в історію музики як епоха свінгу-унікального стилю джазу, що сформувався на перетині афроамериканських музичних традицій, популярної музики того часу та соціально-культурних трансформацій. Сам термін "свінг" [англ. **swing**] має подвійне значення: з одного боку – це ритмічне відчуття, своєрідний “кач”, а з іншого - це позначення стилістичної епохи, що охоплює переважно 1930–1945 роки [15, 28].

Свінг став відповіддю на потребу суспільства у динамічній, життєствердній музиці, яка могла б об'єднати різні прошарки слухачів. Цей стиль був зумовлений економічними та соціальними факторами: Велика депресія, міграційні процеси, розквіт радіо та грамофонної індустрії. Джаз поступово переходив від малих ансамблів до великих оркестрів - біг-бендів. Ці зміни сприяли стандартизації форм, розширенню аранжувальних можливостей, формуванню нового типу музичного мислення [12, 26].

Ключовим у формуванні свінгу стало використання так званого “**swingfeel**” - особливого ритмічного пульсу, який не піддається точному запису, але є основою свінгового звучання. Це ритмічне явище базується на потрійному поділі четвертної ноти, що надає музиці характерної пружності та пластичності [21, 30]. Синкопа, акценти на слабких долях, взаємодія інструментів ритм-секції - усе це формувало танцювальну, енергійну атмосферу виконання.

Епоха свінгу відзначалася масовістю: танцювальні майданчики, клуби, радіо та телевізійні трансляції стали засобами широкого поширення джазу. Оркестри виступали не лише в США, але й гастролювали в Європі, демонструючи віртуозність, складні аранжування та стильову витонченість. На той час свінг став не просто музикою - він був

культурним явищем, яке мало вплив на моду, поведінку, ідентичність покоління [27].

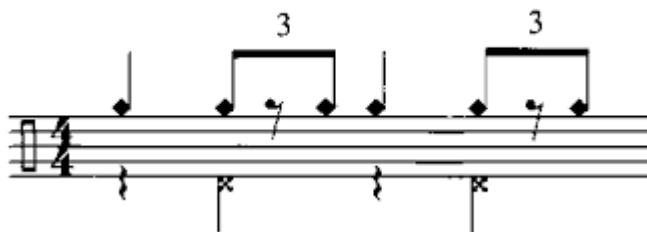
Істотним чинником розквіту свінгу стало вдосконалення інструментального складу біг-бендів. Стандартна конфігурація зазвичай включала ритм-секцію [фортепіано, контрабас, ударні, гітара], секцію дерев'яних духових [саксофони] та мідних духових [труби, тромбони]. Саме завдяки такому складу оркестри мали змогу створювати складну поліфонічну тканину звучання та реалізовувати широкий динамічний діапазон [29].

Іншою ознакою свінгу як стилю була його відкритість до імпровізації. Незважаючи на великі складові аранжувань, майже в кожній композиції передбачались соло-епізоди, де музиканти могли проявити власну індивідуальність. Це сприяло появі нових технік гри, зокрема фразування, що було більше пов'язане з мовленням, ніж із класичною логікою побудови [31].

Свінг, який виник у 1930-х роках, став не лише важливим музичним стилем, а й культурним феноменом. Цей стиль відзначався особливою ритмічною організацією, яка відрізнялася від попередніх форм джазу своєю виразною "качалкою". Ідея свінгу була не тільки в музиці, але й у соціальних процесах, оскільки музика стала засобом єдності різних груп людей, дозволяючи кожному відчувати ритм і свободу в рамках гармонії. Цей стиль набрав популярності серед широкої аудиторії, включаючи середній клас і молодь. Як наслідок, він значно змінив музичний ландшафт 1930-х років, ставши символом епохи Великої депресії та початку Другої світової війни [15, 17].

Музична структура свінгу також визначалась певною технікою виконання, зокрема акцентуванням на другій та четвертій долі такту, що створювало відчуття пульсації та руху.

Приклад 2. Ритмічна пульсація руху



Окрім того, один з ключових елементів свінгу - це використання різноманітних синкопованих фраз, що дозволяло кожному музиканту в ансамблі не лише слідувати загальному ритму, але й імпровізувати, створюючи унікальні моменти під час виконання. Важливим аспектом було також інтегрування таких музичних елементів, як темп і динаміка, які, хоча й здавались традиційними, набували нового значення в контексті свінгових аранжувань [16, 19, 23].

Приклад 3. Джазове соло з використанням синкопованих фраз

Свінг став культурним кодом часу, поєднуючи музику з модою, танцями і навіть кінематографом. Від популяризації свінгу в кінофільмах до його впливу на модні тенденції 1930-х років, цей стиль визначав образ того часу. Важливою частиною цього процесу стало також зростання популярності “біг-бенду”, що дозволяло надавати музиці більш гнучку, але водночас і розкішну структуру. Біг-бэнд був здатний поєднувати різні музичні лінії в єдину гармонійну композицію, що забезпечувало цікаву багатогранність свінгової музики[12, 14, 28].

Ілюстрація 1. Фото класичного Біг-бенду



Впродовж 1940-х років, коли етап класичного свінгу почав поступово змінюватися, цей стиль все ще залишався популярним завдяки його здатності адаптуватися під нові музичні течії. Незважаючи на появу нових музичних стилів, таких як бібоп, свінг залишався основою для джазової музики, а його характерні ритмічні структури, стали важливими для подальшого розвитку джазу. Тому свінг можна вважати важливим не тільки як стиль, а й як перехідний етап в історії джазу, що дозволив розвитку більш складних форм музичного вираження [13,27].

2.2 Представники та оркестри епохи свінгу (Дюк Еллінгтон, Бенні Гудмен, Каунт Бейсі тощо)

Особливого значення в розвитку оркестрового свінгу набули новаторські підходи Дюка Еллінгтона, який вийшов за межі жанрових рамок і поєднав елементи класичної музики, блюзу та імпресіоністичних

гармоній у своїх оркестровках. Еллінгтон не просто писав музику, він створював цілі художні портрети своїх музикантів, як-от Джонні Годменачи Гаррі Карні. Завдяки індивідуалізації голосів оркестру, його композиції звучали живо, гнучко та з глибокою емоційною палітрою[34].

Важливим досягненням Еллінгтона стала його здатність зберігати актуальність у змінному джазовому середовищі. Його оркестр успішно пройшов кілька десятиліть, адаптуючи свій стиль до нових тенденцій, не втрачаючи при цьому естетичної глибини. Одна з ключових композицій того періоду “Ко-Ко” демонструє динамічне напруження та використання нетрадиційної оркестровки для тогочасного свінгу[35, 17].

Приклад 4. Тема композиції “Ко-Ко”



Підхід Гудмена до свінгу був дещо іншим - він прагнув до точності, ритмічної чіткості та витонченості. Його квартет, а згодом і секстет, стали взірцем ансамблевої гри. Гудмен став першим джазовим виконавцем, який виступив у престижному залі **Carnegie Hall** у 1938 році. Цей концерт вважається історичним моментом визнання джазу як серйозного мистецтва, рівного класичному [29, 36].

Ілюстрація 2. Бенні Гудмен виступає у Карнегі Хол



Окремо варто згадати Гленна Міллера, який у свій спосіб поєднав джазові та естрадні елементи. Його оркестр, з характерним "гладким" звучанням саксофонів та обов'язковим кларнетом в унісоні, створив особливу естетику, що стала символом епохи. Міллерова музика здобула масову популярність під час Другої світової війни, а пісні, як-от "In the Mood", стали саундтреком життя тисяч американських солдатів[26, 37, 32].

Ще один феномен свінгової епохи — це розвиток жіночого вокалу, який активно залучався до роботи з великими оркестрами. Елла Фіцджеральд, співпрацюючи з оркестром Чіка Вебба, привнесла у свінг елемент легкості, віртуозності й ліричності. Її виконання складних синкопованих ритмів та здатність до скет-імпровізації підняли планку виконавської майстерності у вокальному джазі[28, 33].

Ілюстрація 3. Фото Елли Фіцджеральд під час виконання



Свінг також став платформою для зростання цілої плеяди талановитих аранжувальників, таких як Дон Редмен, Флетчер Гендерсон, Біллі Стрейгорн. Їхні оркестровки не тільки організовували музику, але й формували цілісні художні наративи, де яких кожен інструмент мав драматичну функцію. Ці митці перетворили оркестрову джазову музику на складний симфонічний організм, у якому імпровізація була вплетена в складну партитуру [27, 30].

2.3 Вплив свінгу на еволюцію джазу

Епоха свінгу (1930–1940-ві роки) стала однією з найважливіших у розвитку джазу не лише як музичного стилю, а й як культурного явища. Саме в цей період джаз вперше здобув статус популярної музики в США, вийшовши за межі маргінального мистецтва афроамериканської спільноти. Оркестри Бенні Гудмена, Каунта Бейсі, Дюка Еллінгтона та інших стали своєрідною моделлю "джазової інституції", яка продемонструвала широкому загалові не тільки віртуозність виконавців, але й естетичну повноцінність джазу [29, 36].

Одним із ключових впливів свінгу стало становлення структури великого оркестру як джазового колективу. Попередні фази джазу — регтайм, нью-орлеанський джаз — опиралися на менші ансамблі, часто з непостійним складом. Оркестри свінгової епохи закріпили модель секційного поділу: тромбони, труби, саксофони, ритм-секція. Саме це стало підґрунтям для подальшого розвитку оркестрової імпровізації в модернових напрямках джазу, зокрема у творах Гіла Еванса та Чарльза Мінгуса[37].

Ритмічна модель свінгу — з характерним "пульсом" на кожну долю такту, акцентами на другу і четверту — також справила суттєвий вплив на наступні джазові покоління. В основі свінгу лежить т. зв. “swingfeel” — специфічне ритмічне відчуття, де восьмі ноти граються не рівно, а з подовженням першої й скороченням другої, що створює характерну “гойдалку”. Цей підхід було адаптовано в бібопі, хоча там його ритмічні параметри ускладнились: імпровізація стала щільнішою, темпи — швидшими, а ритмічна свобода — вищою[35, 30].

Ще один вагомий вплив — це поява аранжувальної школи. Свінг зробив неможливим повністю вільну імпровізацію в рамках великого ансамблю, тож композитори-аранжувальники почали створювати складні, поліфонічні та гармонічно вишукані партитури, які в майбутньому стали джерелом натхнення для “третьої течії” (ThirdStream), тобто синтезу джазу та академічної музики. Біллі Стрейгорн, Дон Редмен, ДжілЕванс — усі вони розпочали свою кар’єру в епоху свінгу[37].

Іншим важливим наслідком доби свінгу стало формування виконавської мови, яка стала основою для виникнення бібопу у 1940-х роках. Молоді музиканти — Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк — виростили в середовищі, де музика свінгу панувала на радіо, танцювальних майданчиках і в концертних залах. Вони перейняли техніку гри, фразування, стилістику й потім радикально трансформували ці елементи, зробивши з них основу для нової джазової мови — індивідуалізованої, віртуозної, ритмічно складної. Отже, можна говорити, що без свінгу як основи цей еволюційний стрибок був би неможливим[27, 16].

Бібоп, попри контрастність до свінгу за формою й функцією [клубна, камерна замість танцювальної], зберіг багато рис, що зародилися ще в

оркестрових практиках: структурованість форми, гармонічна складність, контрапунктична фактура[26,38]. Зокрема, складні аранжування у творчості Бада Пауелла чи Телоніуса Монка часто мають внутрішню логіку, близьку до мініатюрних партитур, яку ще у свінговий період заклали Стрейгорн або Флетчер Гендерсон.

Наступною фазою еволюції став кул-джаз, що розвинувся наприкінці 1940-х початку 1950-х років. Музиканти цієї течії, серед яких були Майлз Девіс, Джеррі Малліган, Лі Коніц, шукали нової емоційної виразності та форми дистанційності, протиставляючи її експресії бібопу. І знову тут відчувається спадкоємність із свінгом: структуровані форми, акцент на оркестрове мислення, детальні аранжування, що стали визначальними у відомих проєктах, як - от “Birth of the Cool” [30, 31].

Ілюстрація 4. Фото бенду “Birth Of The Cool”. На трубі грає лідер Майлс Девіс



Також необхідно підкреслити вплив свінгу на розвиток європейського джазу. У 1930–40-х роках джаз поширювався по всьому світу, і саме свінг став тією формою, яка першою була сприйнята як "еталон" джазового стилю за межами США. Оркестри Джанго Рейнхардта, Гаррі Паррі та інших музикантів створювали європейські варіації на тему свінгу, формуючи перші локальні джазові сцени. Пізніше ці стилістичні засади стали базою для модерного європейського джазу — зокрема у творчості ансамблів ЕСМ, британської імпровізаційної школи, а також скандинавської сцени[35, 28].

РОЗДІЛ 3. СВІНГ У СУЧАСНІЙ ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

3.1 Трансформація поняття “свінг” у пост-боп, ф’южн, нео-свінг стилях

У другій половині ХХ століття джаз почав зазнавати значних змін, що позначилися не лише на мелодико-гармонічних структурах, а й на ритмічних особливостях, зокрема – на трансформації поняття свінгу. Зі зникненням великих біг-бендів та зростанням популярності камерних формацій, виникла потреба в новому осмисленні ритмічного імпульсу, притаманного свінгу, та його адаптації до сучасного контексту. Пост-боп, нео-свінг і ф’южн стали тими стилями, в яких елементи свінгу набули нових форм існування [31].

У пост-бопі, який сформувався наприкінці 1950-х років, відбувся перехід від традиційної свінгової “розгойданої” ритміки до більш складної метрум-ритмічної організації, де “свінг” часто проявлявся не як очевидний пульсаційний фактор, а як внутрішня енергетика фразування. Важливу роль у цьому процесі відіграли барабанщики, а саме - Тоні Вільямс, Елвін Джонс, Джек Де Джонетт, котрі трактували свінговий драйв не як поверхнєве “гойдання”, а як гнучку та варіативну структуру [37, 44].

Завдяки цьому, інструменталісти отримали більшу свободу для поліритмічних експериментів, а свінг перестав бути лише “стилем”, натомість перетворившись на засіб внутрішнього музичного пульсу, що «живе» в інтонаційній природі фразування. При цьому, пост-боп не заперечував свінгову природу джазу, а навпаки - переосмислював її. Наприклад, у творчості гурту “Miles Davis Quintet” середини 1960-х років свінг постає у прихованій, але невід’ємній формі: через акценти, ритмічну агрегацію, внутрішню структуру взаємодії музикантів[39].



Нео-свінг – це явище пізнішого часу, воно активно розвивалося у 1980–90-х роках і постав – як реакція на інтелектуалізм фрі-джазу та академізм пост-бопу. Представники цього напрямку, зокрема Вinton Марсаліс, Джеймс Картер, Рой Гаргроув акцентували увагу на поверненні до класичних свінгових зразків, але у сучасній подачі, з оновленим звукоспектром, чіткою стилізацією та урахуванням нових технічних можливостей інструментів [40, 43].

У ф'южн-джазі, навпаки, відбувається майже повна деформація традиційного розуміння свінгу. Тут він присутній як ідея – через гру, через підхід до пульсу, синкопування, але вже в контексті електронного звучання та рокової ритміки. У творчості ансамблів “Weather Report”, “Return to Forever”, “Mahavishnu Orchestra” можна простежити, як енергетика свінгу існує на рівні загального ритмостилю, хоча зовні музика може не мати жодних атрибутів традиційного джазового свінгу [45, 42].

Таким чином, трансформація стилю свінг у пост-бопі, нео-свінгу та ф'южні свідчить про універсальність цієї естетичної категорії. Вона доводить здатність свінгу адаптуватися до нових умов і стилістичних парадигм, залишаючись однією з ключових рис джазового мислення.

Окремої уваги заслуговує феномен нео-свінгу, який виник у 1990-х роках, як своєрідна реакція на комерціалізацію попередніх напрямів джазу. Представники цього стилю – гурт “Big Bad Voodoo Daddy”, а також “The Brian Setzer Orchestra”, звернулися до естетики 1930–40-х років, не лише

наслідуючи ритмічну основу свінгу, але й активно залучаючи сценічну стилістику та оркестрову мову того періоду [38]. Нео-свінг функціонує не як архаїчне відтворення минулого, а радше як постмодерний жест з іронією, проте і з повагою до джерел. Через це, рух нео-свінгу став важливою культурною інтервенцією, яка знову підняла інтерес до великих біг-бендів і синкопованої пластики ритму.

Ілюстрація 6. Фото колективу Big Bad Voodoo Daddy



У контексті ф'южн - напрямку, свінг проявляється не стільки в чітко окресленому ритмі, скільки у формуванні джазового підходу до імпровізації та взаємодії музикантів. Наприклад, у творчості таких виконавців, як Майлз Девіс у період “Bitches Brew”, чи Джо Завінул та гурту Weather Report, можемо простежити, як свінгова пульсація адаптується під потреби складних поліритмічних структур [43]. Роль “свінгу” в цьому контексті не зникає повністю, а модифікується та набуває рис внутрішньої свободи, синкопованої артикуляції та взаємного реагування в межах ансамблевого музикування [40].

Трансформація свінгу також простежується у сучасному пост-бопі, зокрема у творчості Джо Ловано, Бреда Мелдау та Крістіана Мак Брайда. Їхня музика поєднує енергію традиційного свінгу з гармонічними інноваціями та вільною формою. Наприклад, у пост-боповій інтерпретації свінг більше не обмежується чіткою метричною сіткою; натомість він

трансформується у відчуття “відкладеного пульсу”, що створює ефект розтягнутої часової перспективи [39]. Подібна форма ритмічної організації дозволяє виконавцю експериментувати з напругою та розслабленням, що є характерною рисою новітньої джазової естетики.

І нарешті, важливо наголосити, що трансформація свінгу не є лінійною еволюцією, а багаторівневою комунікацією між різними естетичними шарами джазової культури. Сучасний джаз апелює як до історичної пам’яті жанру, так і до нових виконавських парадигм. Таким чином, свінг функціонує не лише як стиль, а як універсальний принцип музичного мислення, що виходить за межі конкретної ритміки, він стає частиною ідентичності джазу в широкому сенсі [44].

3.2 Сучасні інтерпретації свінгу: артикуляція, фразування, ритм

Сучасна джазова виконавська практика демонструє суттєву еволюцію у підходах до інтерпретації свінгу, що відображається як у зміні артикуляційних акцентів, так і в нюансах фразування та ритмічної організації. Якщо класичний свінг був заснований на рівномірному чергуванні “свінгованих” восьмих з пружною, відтягнутою пульсацією, то сучасні джазові виконавці значно розширюють це розуміння, використовуючи варіативність акцентуації, індивідуалізовану інтерпретацію темпу та вільну метричну структуру [41].

Виконавці, такі як Кріс Поттер чи Есперанса Сполдінг, відзначаються нестандартною побудовою джазових фраз, де свінг відчувається не лише в розподілі ритмічних одиниць, а й у контрасті між тиском та розслабленням у межах фрази. Це створює ефект динамічного простору, де артикуляція може коливатися між надзвичайно чіткою і майже розмитою — в залежності від емоційного навантаження музичного вислову [38].

Артикуляція

Артикуляційні техніки також зазнали змін унаслідок впливу академічної традиції, імпровізаційної свободи та міжжанрової інтеграції. Наприклад, у сучасних інтерпретаціях свінгу дедалі частіше можна зустріти використання легато-зв'язків у басових лініях, або динамічні «відстрочені» атаки в духових партіях, що створюють ефект асинхронності, який свідомо моделює естетику живого звучання [42]. Подібна фрагментація ритмічного рисунка вимагає від виконавця високого ступеня ритмічного чуття й ансамблевої взаємодії.

Варто відзначити, що артикуляція в сучасному свінгу нерідко піддається експериментам із залученням розширених технік, які походять з академічної музики чи авангардного джазу. Наприклад, застосування флаутандо на духових інструментах або “перешіптуваних” атак на саксофоні, дозволяє виконавцям створити специфічне, майже сюрреалістичне звучання, що унаочнює суб'єктивну інтерпретацію фрази в межах стилістики свінгу [43]. Такі прийоми стають важливими не лише як виразові засоби, але і як маркери естетичного відходу від традиційного свінгу до його постмодерністських варіацій.

Особливе значення має також техніка “ghostnotes” - тихих, майже нечутних звуків, які підкреслюють ритмічну структуру без домінування в фактурі. Ця техніка активно використовується сучасними гітаристами та барабанщиками, такими як Джуліан Лейдж, або ж Джастін Браун, для створення відчуття глибокої поліфонічності артикуляційного шару [39]. Саме завдяки подібній деталізації артикуляції, вдається створити ефект складного, багат шарового “внутрішнього свінгу”, що живе у середині кожної фрази.

Фразування

Фразування в сучасному свінгу вийшло за межі симетричних конструкцій, які характерні для класичної епохи. У пост-боповій, чи навіть ф'южн-естетиці, переважають багаторівневі синкопи, сполучення нерівномірних ритмічних груп і вільна метрична організація. Особливо помітно це в сольних побудовах, які часто мають структуру вільного речитативу із плаваючими пунктами опори та раптовими інтонаційними зсувами [43].

У новітніх джазових інтерпретаціях спостерігається значне звільнення фразування від попередньо усталених метроритмічних рамок. Джазові музиканти свідомо уникають симетричних фразових побудов, натомість, експериментують з асиметричними фразами, що розтягуються, або стискаються залежно від внутрішньої драматургії імпровізації. Такий підхід активно застосовують сучасні фортепіанні тріо (наприклад, Бред Мелдау тріо) і він дозволяє вільніше взаємодіяти з темпом та гармонічним простором [38].

Також цікавим явищем є поєднання мовних моделей фразування з джазовими лексемами. Це спостерігається у виконавців, які черпають натхнення з вокальних технік або традицій африканської музики, де інтонаційна крива фрази імітує мовлення. Це не лише збагачує фразування засобами інтонаційного рельєфу, але й наближає джаз до його первісної, комунікативної сутності - як музики, що говорить [40].

Ритм

Роль ритм-секції в сучасному виконанні свінгу теж суттєво змінилася. Якщо раніше ударні й контрабас підтримували чітку пульсацію та ритмічний “грув”, то сьогодні вони стали повноцінними співтворцями ритмічного ландшафту композиції. У грі сучасних барабанщиків, таких як Браян Блейд чи Маркус Гілмор відчутно, як свінг перестає бути лише пульсом, натомість він перетворюється на текстуру, що насичена варіативними мікроакцентами, тремолами, синкопами й імпровізаційними інтервенціями [45].

Сучасна ритміка свінгу надзвичайно варіативна. Крім традиційного “свінгованого” поділу восьмих, дедалі частіше використовуються нерівномірні поділи, такі як “tupletswing” (свінг на тріолях, квінтольних чи навіть сіптометричних поділах), які створюють враження внутрішньої нестабільності, зсуву чи розтягування часу [41]. У таких випадках джазові ритми стають своєрідним “пружним простором”, в якому музиканти балансують між метром і агогікою.

Приклад 5. Зображення з ритмічною технікою “tuplet swing”



Крім того, сьогодні активно розвивається концепція поліметричного свінгу. Наприклад, барабанщики часто поєднують чотиридольну метричну сітку з ритмічними візерунками на 5 чи 7 долей, що дозволяє створити враження “гойдалки” в рамках поліметричного багатоголосся. Такий підхід не лише розширює ритмічні горизонти джазу, але й вимагає високої технічної майстерності та здатності тримати незалежні ритмічні шари у межах ансамблю [44].

3.3 Вплив традиційного свінгу на сучасне джазове виконавство

Традиційний свінг, попри зміну естетичних орієнтирів у джазі протягом XX–XXI століть, продовжує залишатися ключовою формотворчою основою джазового виконавства. Його ритмічна пульсація, що ґрунтується на характерному синкопованому акцентуванні та нерівномірному поділі восьмих нот, стала своєрідним “мовним кодом” джазової комунікації між музикантами. У багатьох сучасних джазових стилях, від пост-бопу до нео-свінгу й навіть джазового ф’южну, відчуття

“свінгу” залишається фундаментом, який формує спільний простір для імпровізації та ансамблевої взаємодії [37].

Свінг-естетика відіграє центральну роль у формуванні джазового таймінгу - відчуття часу, яке не завжди синхронне з метрономом, але точне у музичному сенсі. Здатність “хитати” фразу або фрагмент імпровізації в межах певної часової гнучкості – це одна з головних ознак майстерного володіння свінговим стилем. Сучасні джазові виконавці, як-от Крістіан Мак Брайд чи Амброз Акінмусіре, чудово демонструють, як традиційний свінг може бути інкорпорований у нові контексти без втрати своєї ідентичності [39].

Крім ритмічного аспекту, важливим є вплив свінгу на характер інтерпретації джазових стандартів. У процесі виконання класичних творів (наприклад композицій Джерома Керна, Коула Портера чи Дюка Елінгтона) сучасні виконавці зберігають свінгову основу, доповнюючи її новими тембровими, гармонічними та формальними рішеннями. Таке ставлення свідчить про повагу до традиції, але без сліпого копіювання, є характерне для підходу, що його називають “інтерпретативним свінгом”[40].

У виконавській педагогіці свінг також зберігає вагоме місце. У провідних джазових освітніх закладах, таких як Berklee College of Music, Manhattan School of Music та Juilliard Jazz Studies, саме практика виконання творів зі свінговим ритмом є базовою для формування ансамблевого мислення, відчуття метру та фразування. На цьому наголошують і українські джазові педагоги, зокрема викладачі Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, які вбачають у традиції свінгу не лише технічну, а й етичну складову джазового виховання [41].

Цікавим є також феномен свінгової стилізації в сучасному джазовому мейнстрімі. Композитори та аранжувальники активно звертаються до стилістики біг-бендів 30–40-х років, зберігаючи характерні форми репризності, динамічні контрасти між секціями, специфічні «виклики та відповіді» між духовими. Такі твори як, наприклад, композиції Марії Шнайдер або Гордона Гудвіна, демонструють живий спадкоємний зв'язок між минулим і сучасним, де традиція свінгу набуває нової художньої ваги [38].

На виконавському рівні одним із найяскравіших прикладів актуалізації традиційного свінгу є практики інтерактивного “callandresponse”, що збереглися з часів Луї Армстронга і використовуються у живих виступах для залучення слухача. Сучасні музиканти реінтерпретують цю форму не як архаїчний релікт, а як гнучкий інструмент комунікації з аудиторією. Це особливо помітно в роботах таких митців, як Кассандра Вілсон або Курт Елінг, які поєднують вокальну свободу з глибоко свінговою основою [42].

Крім того, дослідники зазначають, що у ХХІ столітті спостерігається активне повернення до «живого» звучання, характерного саме для епохи свінгу. На фоні масового використання цифрових технологій та програмованих б'їтів, традиційна акустична джазова форма, з її імпровізаційною структурою та ритмічною природністю, виглядає як своєрідний контрнатив, що символізує справжність та спонтанність [44].

Важливим є також вплив традиційного свінгу на соціальну роль джазового виконавства. У свій час, свінг був музикою спільноти, танцю, єднання. Сьогодні, у добу індивідуалізму та віртуального простору, повернення до естетики свінгу часто трактується як спроба відновити безпосередність міжособистісного контакту через музику. У цьому контексті, наприклад, діяльність фестивалів живої джазової музики, як-от “Swingin’ Graz” у Австрії, чи “Django Reinhardt Festival” у Франції, стає не лише музичною подією, а й актом культурної пам’яті [43].

У підсумку, традиційний свінг - це не лише стиль чи історичний етап. Це потужна концепція виконавського мислення, яка трансформуючись і адаптуючись, пронизує сучасне джазове мистецтво. Його вплив відчувається як у технічних аспектах гри, так і в ширшій культурній парадигмі, що формує сучасний джазовий дискурс як естетику руху, свободи та інтеракції [45].

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі було досліджено низку важливих аспектів, які стосуються як теоретичного, так і практичного розуміння свінгу в контексті джазу. В ході виконання роботи було здійснено аналіз еволюції свінгу, його ритмічних та стилістичних характеристик, а також його впливу на сучасні форми джазової музики.

Перший розділ роботи присвячений теоретичним засадам дослідження терміну “свінг”, показав, що цей термін має багатогранне значення. Свінг не є лише певною музичною технікою або стилем, але й інструментом виразу, що дає музикантам свободу інтерпретації. Усі елементи свінгу — від ритмічної пульсації до особливостей фразування — мають вагоме значення для розуміння цього стилю та його впливу на формування джазу як жанру.

Другий розділ зосереджено на історичному розвитку свінгу в традиційному джазі. Завдяки аналізу основних представників та оркестрів епохи свінгу, таких як Дюк Еллінгтон, Бенні Гудмен та Каунт Бейсі, було встановлено, що свінг був основним музичним стилем у 1930-40-х роках. Музиканти цієї епохи не тільки розвивали та поширювали свінг, але й створювали нові інтерпретації джазового ритму та гармонії, які з часом стали основою для розвитку подальших джазових стилів.

Третій розділ, який зосереджений на сучасних трансформаціях свінгу в пост-боп, нео-свінгу та ф'южн-стилях, вказує на те, що свінг продовжує відігравати важливу роль в сучасному джазовому виконавстві. Він не є архаїчним елементом, а адаптується до нових контекстів, зберігаючи свою гнучкість і живу силу вираження. Важливими аспектами, що визначають сучасний свінг, є змінений підхід до артикуляції, фразування, ритміки та імпровізації. Виконавці сьогодення інтегрують традиційні свінгові прийоми в нові форми джазу, розвиваючи його в умовах сучасної музичної культури.

У результаті дослідження було зроблено висновок, що свінг, як стиль, ритмічний принцип та культурне явище, має глибоке коріння в історії джазу та, водночас, залишається живим і актуальним у сучасному

музичному контексті. Його універсальність і здатність до адаптації дозволяють йому залишатися основою для творчості та експериментів, а також однією з найважливіших складових джазової музики в цілому.

Таким чином, це дослідження внесло значний вклад у розуміння терміну "свінг", його ролі в розвитку джазової музики та у вивчення його трансформацій в сучасному музичному середовищі. Поглиблене дослідження різних аспектів свінгу, зокрема його теоретичних основ, історії, а також сучасних інтерпретацій, дозволило не тільки зрозуміти глибину цього феномену, але й підтвердити його важливість у процесі розвитку джазу як мистецтва.

Робота містить численні приклади та теоретичні узагальнення, які можуть бути корисними як для студентів, так і для практикуючих музикантів, що займаються вивченням та виконанням джазової музики.

Список використаних джерел.

1. Черняк С. Джаз як тип музичного мислення: стилістика, форма, інтерпретація. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. 240 с.
2. Kernfeld B. What to Listen for in Jazz. New Haven: Yale University Press, 1995. 192 p.
3. Джой Т. Ритми свободи: аналіз джазової імпровізації. Харків: Центр сучасної музики, 2016. 200 с.
4. Лазаренко Н. Особливості виконавської інтерпретації джазових стандартів // Наукові записки НМАУ. 2020. Вип. 145. 64–71с.
5. Грідлі М. Історія джазу / перекл. з англ. А. Коваль. — Київ: Артбук, 2008. — 416 с.
6. Рябінін І. Методика викладання джазової імпровізації: навч. посібник. Київ: Музична Україна, 2012. 128 с.
7. Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture / ed. L. Stowe. Boston: Beacon Press, 2002. 230 p.
8. Jazz Education Journal. International Association for Jazz Education. — Випуски за 1999–2005 pp.
9. Jazz Perspectives. Taylor & Francis Group. Випуски за 2007–2015 pp.
10. Grove Music Online: Swing // The New Grove Dictionary of Jazz / Ed. B. Kernfeld. Oxford: Oxford University Press, 2002.
11. Gridley M. Jazz Styles: History and Analysis. Prentice Hall, 1997. 435 p.
12. Gioia T. The History of Jazz. Oxford University Press, 2011. 452 p.
13. Burns K. Jazz: A History of America's Music. Alfred A. Knopf, 2000. 496 p.
14. Hodeir A. Jazz: Its Evolution and Essence. Grove Press, 1956. 263 с.
15. Schuller G. The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. Oxford University Press, 1989. 944 p.
16. Sudhalter R. Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz. — Oxford University Press, 1999. 944 p.
17. Collier J. Benny Goodman and the Swing Era. Oxford University Press, 1989. p.
18. DeVeaux S., Giddins G. Jazz. W. W. Norton & Company, 2009. 560 p.
19. Yanow S. Swing: Third Ear The Essential Listening Companion. Backbeat Books, 2000. 336p.
20. Feather L., Gitler I. The Biographical Encyclopedia of Jazz. Oxford University Press, 2007. 736 p.
21. Kernfeld B. What to Listen for in Jazz. Yale University Press, 1995. 192 p.
22. Porter L. Jazz: From Its Origins to the Present. — Prentice Hall, 2002. 352 p.

23. Ulanov B. A History of Jazz in America. Viking Press, 1952. 432 p.
24. Shipton A. A New History of Jazz. Bloomsbury Publishing, 2007. 800 p.
25. Tucker M. The Duke Ellington Reader. Oxford University Press, 1993. 464 p.
26. Полюга Л. Джаз як соціокультурний феномен. Львів: Сполом, 2012. 268 с.
27. Erenberg L. Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture. University of Chicago Press, 1998. 350 p.
28. Бергер В. Джаз: музика свободи. Київ: Музична Україна, 2005. 224 с.
29. Міхеєв Д. Свінг у контексті джазової традиції. Харків: Акта, 2016. 138 с.
30. Кириченко С. Джаз у світовій культурі. Одеса: Астропринт, 2013. 213 с.
31. Станкович М. Основи джазового аранжування. Київ: Ліра-К, 2020. 289 с.
32. Соловійова І. Стилїстика джазу: Посібник. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021. 195 с.
33. Козирєв П. Естетика ритму в джазовій імпровізації. Харків: ХДАК, 2017. 156 с.
34. Леміш А. Джазові інтерпретації. Дніпро: АРТ-ПРЕС, 2018. 201 с.
35. Копиця Т. Ритмічні моделі у свінгу. – Львів: Каменяр, 2019. 122 с.
36. Baker D. Jazz Styles and Rhythms: The Influence of Swing on Contemporary Music. London: Routledge, 2015. 320 p.
37. Reynolds S. The Swing Era and Its Musicians: From Big Bands to Soloists. Cambridge University Press, 2014. 428 p.
38. Kernfeld, B. What to Listen for in Jazz. Yale University Press, 1995. 215 p.
39. Porter, L. John Coltrane: His Life and Music. University of Michigan Press, 1998. 439 p.
40. Marsalis, W. Moving to Higher Ground: How Jazz Can Change Your Life. Random House, 2008. 224 p.
41. Berliner, P. F. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. University of Chicago Press, 1994. 898 p.
42. Nicholson, S. Jazz-Rock: A History. Schirmer Books, 1998. 305 p.
43. Gitler, I. Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s. Oxford University Press, 1985. – 358 p.
44. Priestley, B. Jazz on Record: A Critical Guide to the First 50 Years, 1967. Elm Tree Books, 1983. 330 p.
45. Hodeir, A. Jazz: Its Evolution and Essence. Grove Press, 1956. 290 p.

