

8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энци., 1990.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
10. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. Сб. науч. трудов. – М.: Моск. конс., 1987. – С.175-185.
11. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б.Тищенко) // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С.123-143.
12. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Svytlana Korobetska

### STRUCTURE AND SEMANTIC ASPECTS OF THE NOTION «BAND STYLE»

In this article the structural-substantial aspects of concept «an orchestral style» are offered and considered: philosophical-aesthetic, cultural, psychological and musical aspect.

**Марина Булда**

### ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ В АКАДЕМІЧНУ МУЗИКУ

*Естрадно-джазова музика була популярна в усі періоди свого становлення і розвитку. Її характерними особливостями цікавилися композитори-класики і використовували у своїй творчості. Саме впровадженню цього жанру в академічну музику присвячена дана стаття.*

Естрадно-джазовий жанр – це найпопулярніший і найпоширеніший вид «легкої музики» нашого часу. Легка (розважальна) музика належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства (естрадна пісня, танцювальна музика, а також увертюра, фантазія, попури, сюїта, різноманітні п'єси тощо) [18, 54].

Історичний аспект розвитку естрадної та джазової музики ґрунтовно висвітлений у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш глибокими й актуальними в наш час є монографічні дослідження М.Добрюхіна [3], В.Конен [5], Л.Мархасьова [9], І.Нестьєва [11], Ю.Панасьє [13], Б.Савченка [16], У.Сарджента [17], Г.Скороходова [19], О.Уварової [15], Т.Чередніченко [21]. Джазовій музиці присвячені дисертації В.Романка [14], В.Олендарьова [12], у яких аналізується соціокультурна та музикознавча інтерпретації джазу в музичній культурі України, а також проблеми стильових особливостей цього жанру.

У сучасному музикознавстві проблема трансформації естрадно-джазового жанру в академічну музику висуває на перший план ті твори композиторів-класиків, які до останнього часу були поза увагою дослідників.

Метою статті є з'ясування характерних ознак естрадно-джазового жанру та основних причин його «входження» в академічну музику. Поставлена мета зумовила вирішення наступних завдань, а саме:

– узагальнити матеріал, що стосується висвітлення характерних ознак естрадно-джазового жанру, та з'ясувати його художньо-культурну вартість;

– виділити в процесі аналізу найтиповіші приклади музичної «конвенгерції» та показати на конкретних прикладах зміни індивідуальної стильової системи у творчості композиторів-класиків.

Однією з форм інструментального виконавства, що побутує у танцювальній музиці, є салонний танець фокстрот (в перекл. з англ. – «швидкий крок лисиці»). Фокстрот виник із регтайму й уан-степу у США (бл. 1912 р.) і за короткий час набув широкого розповсюдження в Європі. Жанрові риси фокстроту знайшли своє перевтілення в музиці композиторів-класиків Дж.Пуччіні (опера «Джан-

ні Скіккі»), Д.Шостаковича (фінал 1-го концерту для фортепіано з оркестром) та ін. [10, 861].

Джаз входив у побут «через легкожанрову естраду, був тісно пов'язаний з нею» [20, 31]. Але не все створюване в галузі джазу можна беззастережно віднести до «легкої музики». Більшість джазових творів вирізняються за стилем, характером виконуваної музики, «мають глибокий і серйозний зміст, відзначаються надзвичайною складністю музичної форми і засобів музичної виразності» [7, 243].

Серед музикантів-професіоналів також можна зустріти прихильників джазової музики. Так, наприклад, С.Рахманінов захоплювався джазом і матеріально допомагав відомому оркестрові Поля Уайтмена. Про джаз позитивно відгукувалися Д.Гершвін, О.Глазунов, І.Дунаєвський, С.Кусевицький, А.Онеггер, Л.Стоковський. Вони відзначали музичні особливості кращих проявів творчого джазу.

Джазова музика негрів своєю красою й оригінальністю відразу захопила пильну увагу «серйозних» європейських композиторів і розповсюдилася майже всіма континентами. Причиною цього є декілька визначальних факторів. Африканські мелодії відрізняються від європейських не лише стилістичними особливостями, а передусім своєю суспільною функцією. Життєві прояви, почуття та переживання негри виражають музикою і танцями (ритмічними рухами тіла). Ритмічне начало (поліритмія) є головною особливістю африканського музичного мистецтва – душа і суть музики негрів. Характерною відмінністю африканської музики є зовсім незвичайна манера співу (різні прийоми звуковидобування, вільне глісандування, вібрування), активна участь у творенні музики всього колективу музикантів з прийомами вільної творчої імпровізації кожного учасника.

Духовні піснеспіви американських негрів – народний спірічуелс – наповнені живим безпосереднім почуттям, яскравою образністю. «Спірічуелс, які були результатом синтезу різноманітних елементів двох культур, стали першою загальноамериканською формою народної музики і професійного мистецтва» [7, 253]. Ці пісні, опрацьовані для професійного виконання, є окрасою концертного репертуару співаків (М.Андерсона, П.Робсона, Р.Шоу, Р.Вагнера) і проникають у творчість композиторів (опера Д.Гершвіна «Поргі та Бес», симфонія А.Дворжака «З Нового Світу»).

Сильний вплив джазу виявляється у ранніх творах Даріуса Мійо, особливо у мюзікохольній пантомімі «Бик на даху», де звучать мотиви популярних американських танців кінця 10-х рр. ХХ ст., а також в балеті «Створення світу», побудованому на музично-поетичних образах негритянських спірічуелс і який включає елементи поліфонії в стилі раннього нью-орлеанського джазу.

Соратник Мійо з групи «Шести» Жорж Орік віддав належне захопленню джазом у п'єсах «Фокстрот» і «Прощай, Нью-Йорк». Інший її учасник Франсіс Пуленк вражав слухачів твором «Кокарди», написаним для тенора у супроводі скрипки, корнета, тромбона, великого барабана і трикутника.

У кінці ХІХ ст. великого поширення набув новий жанр фортепіанної музики, пов'язаний з певною манерою гри на фортепіано (характерний підхід до інструмента як до ударного) – регтайм, коріння якого сягають побутового танцю кек-уок. Саме з перших творів С.Джопліна (найпопулярніша п'єса «Maple leaf Rag» опублікована у 1899 р.) «веде початок музичний жанр, який стає відомим під назвою «класичного регтайму» [6, 145]. Регтайм багато в чому передбачив і підготував деякі риси джазової музики (гостре синкопування мелодії, імітування звука банджо, використання різноманітних поліритмічних ефектів). За винятком К.Дебюссі, «композитори Західної Європи відгукнулися на уособлювану в регтаймі художню ідею лише наприкінці наступного десятиліття» [6, 193].

Танцювальні п'єси для фортепіано К.Дебюссі також з'явилися в результаті вражень композитора від знайомства з деякими формами негритянської музики та джазу. Створивши «на порозі «джазової епохи» (1908 р.) свій дивовижний «Ляльковий кек-уок», композитор «значно осучаснив п'єсу за допомогою «блюзових тонів» [6, 152]. Вплив ранніх форм регтайму чітко проявлявся і в інших творах К.Дебюссі. Музична образність менестрельної естради перевтілена у фортепіанній прелюдії «Менестрелі». Програмні асоціації з середньовічним музикуванням вдалося досягнути завдяки використанню різноманітних засобів музичної виразності. «Тут і верховенство пентатоніки, і виразний натяк на сентиментальну баладу, і безліч ознак порушення ритмічної одноплановості, але загальний художній колорит виникає перш за все завдяки переламуванню тембрів і фактурних прийомів головних, тобто ударних інструментів менестрельного «банду» – банджо, тамбурину, костей» [6,

128]. Очевидно, Дебюссі мав на увазі артистів американського музичного театру кінця XIX ст., де й відбувалася кристалізація жанрів нової естради. Парадоксальність полягала в тому, що більшість глядачів сприймали менестрель-шоу як справжнє негритянське мистецтво, називали його африканською або ефіопською оперою, хоча усі без винятку артисти в театрі «Менестрелей» були білі, заґримовані під чорних. Вони мандрували негритянськими районами півдня США, добирали танці і пісні, комічні рухи тіла. Властива чорним гнучкість визначала характер ледь не всіх менестрелівських танців. У музиці «останніх» негретянського було мало, але характерні прийоми допомагали створити необхідний колорит і антураж.

За короткий період свого існування негритянський джаз суттєво вплинув на весь загал професійних музикантів, які відчули своєрідність і перспективність джазової музики. Звернення до джазу було прикладом того, як глибоко «модне», розважальне мистецтво ввійшло в надри «серйозної» музики. Мабуть, навряд чи було випадковим те, що першими, кого полонила нова музика (модні тустепами і регтаймами), були саме французи. Париж, де процвітала розважальна індустрія, був не просто культурним центром, а й законодавцем моди, яку диктували перш за все молоді модерністи. Серед них – поети, художники і композитори: Жан Кокто, Пабло Пікассо, Моріс Равель, Мануель де Фалья, Габріель Форе, Ерік Саті, молода французька «Шестірка» (Луї Дюрей, Даріус Мійо, Артур Онегер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Жермена Тайфер), а також Ігор Стравинський, який разом з Кокто і Саті виявився ватажком французької музичної молоді. «На зміну імпресіоністській естетиці Дебюссі прийшли нові конструктивні тенденції, зухвало площадна, а інколи й прямо епатична музика цирку, мюзік-холів, парадів, ярмарок, вуличного примітиву» [22, 123].

Нові джазові ритми та інтонації, дух новітньої сучасності відчули в регтаймі і використовували у своїх творах Ч.Айвз, Л.Дюрей, А.Нагер, Ф.Пуленк, Ж.Рік, Ж.Тайфер, П.Хіндеміт та ін. Регтайм фігурував також в акробатично-цирковому балеті Р.Саті «Парад», прем'єра якого (20 травня 1917 р.) «стала великою подією не стільки за суто художніми вартостями музики, скільки за вираженням нових тенденцій, причому в парадоксальній, войовничій формі» [8, 191]. Справа не в тому, що Саті виявив неабияку зухвалість і новаторство, ввівши до складу оркестру звичайні друкарські машинки. Новим там було практично все – сюжет, постановка, музичне оформлення. Спочатку глядачі здивовано дивилися, як піднімається абсолютно незвична для них завіса роботи П.Пікассо і відкривалися (що приголомшили своєю новизною) кубистські декорації, але ще більшим викликом здоровому глузду була музика – проста, підкреслено повсякденний мюзік-хол. На сцені було чути стрекотіння друкарських машинок, автомобільних клаксонів і гудіння пропелерів. З'являлися циркові акробати, фокусники, артисти кабаре, одягнені в костюми абстрактної геометричної форми, демонструючи модний танець уан-степ. Разом з тим у підтексті цієї буфонади криється серйозна думка, у якій звучать мотиви, запозичені з музики богослужіння. Таким чином, звернення композитора до естради, цирку і конкретно – до регтайму «проголошує нові принципи музичного професіоналізму, запозичені не з високих сфер, а з протонародного «вуличного» репертуару сучасного буржуазного міста» [6, 182].

Вплив джазу на нову європейську музику 20-х рр. був обмеженим в основному поверховим шаром звукової виразності, він не торкався самих основ художнього мислення композиторів. Елементи джазу трактувалися ними часто як засіб для створення гостро дошкульних, іронічних, навмишно шокуючих і навіть скандалізуючих образів, де насамперед підлягали висміюванню і знищенню віджиті естетичні й етичні норми. Джаз у цілому сприймався як музична ексцентрика. Після декількох років експериментування з джазом європейські композитори помітно охололи до нього.

Як виняток є творчість німецького композитора Ганса Ейслера, який втілював у форми джазової музики актуальний громадянський зміст. Наприкінці 20-х – початку 30-х рр. Ейслер у співдружності з Бертольдом Брехтом створив цілий ряд агітаційно-пропагандистських сатиричних і бойових пісень, які виконувалися на антифашистських мітингах і демонстраціях під акомпанемент дискіленд-ансамблю.

Виключною чуттєвістю до мови негритянського джазу відрізнявся М.Равель. Як відомо, до нових танцювальних ритмів він звернувся набагато пізніше, ніж К.Дебюссі. Композитора справді захоплювали нові гостро ритмічні танці. Але на той час у нього була можливість послухати і справж-

ній джаз у тій його формі, що сформувалася на початку 20-х рр. у США, та згодом була перенесена і в Європу. Увійшовши до кола людей нового післявоєнного мистецтва, Равель зустрічається з Бракком, Кокто, Жакобом, Пікассо, Стравінським, Мійо, Пуленком, Онеггером та ін. Композитор відвідував знамените кафе «Бик на даху», слухав там фортепіанний дует Ж.В'єнера і К.Донсе, які були в числі перших ентузіастів джазу.

Коли вперше в Парижі з'явилися негритянські музиканти, Равеля одразу зачарувала надзвичайна манера виконання, блискуча віртуозність їхнього мистецтва. Проте у нього ніколи не виникало бажання, щоб самому створити подібну музику або якимсь чином копіювати її стиль, хіба що використати тільки деякі її особливості, застосувати окремі елементи. Равель «був у числі музикантів, які побачили в джазі дещо більше, ніж модна розвага, – джерело технічних і виражальних засобів, що здатні оновити традиційні форми» [8, 194]. Усе це можна побачити на прикладі опери «Дитя і чари». Риси естрадності виразно виступають у дуеті англійського Чайника і китайської Чашечки – витонченому фокстроті, а також у сцені Вчителя арифметики, у якій також відчутні елементи французької естради. «Равель не стільки імітує джаз, скільки вільно поєднує його ритмічні і темброві елементи, створюючи «ідеальне», абстраговане від побуту втілення жанру» [8, 204].

В одному із своїх висловлювань щодо опери «Дитя і чари» сам Равель зауважив, що в його казковій феєрії є те, що зближує її з американською оперетою. На той час, як відомо, композитор ще не був знайомий з бродвейськими мюзиклами, але він дуже хотів підкреслити естрадність, що була притаманна його твору. Дует Чайника і Чашечки мав приголомшуючий успіх у слухачів, і вже згодом Равель зробив переклад для фортепіано з метою впровадження модного фокстроту в домашнє музикування.

Найбільшої уваги Равель надавав блюзу. У ньому для композитора було сконцентровано майже все багатство американської музики. Прем'єра його Сонати для скрипки з фортепіано відбулася в Парижі 30 травня 1927 р. у виконанні Дж.Енеску й автора. Нововведенням стала друга частина сонати – «Блюз» – вперше включена у світ камерної музики, причому з глибоким розумінням суті жанру. Протягом цілого твору відчувається вплив стилю джазової імпровізації, з якою Равель був на той час уже добре знайомий. Композитор відтворив не лише характерні *glissando* негритянських скрипалів, але й зумів передати специфічні ефекти духових інструментів (тромбона, саксофона), що додало Сонаті колорит, незвичайний для камерно-інструментальної музики. Таким чином, Равель ще раз показав здатність до сприйняття і засвоєння нового і поряд зі Стравінським «виявився в числі європейських композиторів, що знайшли свій підхід, свій ключ до джазової специфіки, введеної до камерної сфери» [8, 217].

У січні 1928 р. М.Равель вирушив у чотиримісячну концертну подорож до США і Канади. Він не обминав жодної нагоди послухати джаз і дивувався з того, що американські композитори так мало використовують його елементи у своїх творах. Ці елементи Равель знаходив лише в «Рапсодії в стилі блюз» Д.Гершвіна, з яким він познайомився у Нью-Йорку. Знайомство Равеля і Гершвіна цікаве не лише як сторінка у взаєминах між двома видатними композиторами, а як свідчення величезного тяжіння музикантів до розробки елементів джазу в симфонічній і камерній музиці.

Європейська прем'єра Рапсодії відбулася в Парижі у 1928 р. Равель тоді знову зустрівся з американським композитором, вони багато спілкувалися, і темою їхньої розмови був знову джаз. У 1931 р. Равель написав свій знаменитий Другий концерт для фортепіано з оркестром, можливо, один із найскладніших за концепцією із усіх його творів. Нервово напружена, різка, драматична музика була несподіванкою навіть для найближчих друзів композитора. І, здавалося, про який джаз або його вплив можна тут говорити, якби сам композитор не назвав один із епізодів концерту джазовим. У ньому, звичайно, можна знайти чимало елементів, що притаманні також джазовому мистецтву, передусім гостра ритміка, деякі характерні інтонації. Практично, кожен з дослідників, що писали про Концерт Равеля, влучно зауважували у ньому вплив джазової манери, особливо у фіналі. Отже, композитор проявляв великий інтерес до розробки джазових елементів у різних формах і робив це з присутньою йому сміливістю і майстерністю. Використовуючи нові для свого часу інтонації і ритми, Равель завжди залишається самим собою.

У 20-х рр. Париж був одним із найживавіших культурних перехресть у Європі. Проте згодом

нові ритми модної розважальної музики захопили такого «серйозного» композитора, як Пауль Хіндемїт. Якщо придивитися уважніше до його творів, можна дійти висновку, що композитор був зовсім не схильний вилучати зі своєї сучасної за суттю музики популярні жанри. У Концерті для оркестру (Камерна музика № 1) слухачів шокувало несподіване вторгнення у заключному розділі труби з темою популярного фокстроту «Вільм-вільм». Усі вісім Концертів «камерної музики» збагачені стильовими контрастами: «композитор зухвало вводить в цикл ритмоїнтонації сучасних побутових танців, представлених в гостросатиричному, гротескно-пародійному плані» [4, 441].

Найновітніша музика П.Хіндемїта відображала навколишнє життя, створюючи, по суті, «по-єму сучасного міста» (Б.Асаф'єв). У сюїті «1922» композитор відроджує старовинний принцип об'єднання п'єс жанрового характеру, спираючись на ритмоїнтонаційний матеріал п'яти «модних» танців: Марш, Шіммі, Ноктюрн, Бостон і Регтайм. Найвідчутніший вплив джазу відображений у Шіммі, де П.Хіндемїт відтворив увесь арсенал тодішньої естради – гостросинкоповані ритми, несподівані гармонічні сполучення і специфічну фактуру, яка імітує імпровізуючий інструментальний ансамбль. Композитор так трактує інструмент, що можна почути глісандуюче ковзання міді, імпровізацію саксофона й чітку роботу ударних. Як і Регтайм, Шіммі був дуже популярний на початку 20-х рр.

Епіграфом до Регтайму П.Хіндемїта був малюнок із зображенням на обкладинці метушні вулиці, скупчення трамваїв, різноманітних машин. Увесь цей відбиток цивілізації мав бути, очевидно, ілюстрацією до музики. Ще однією незвичайністю було те, що музичний текст супроводжувала ціла авторська декларація: «Забудь все, чому тебе вчили на уроках. Не роздумуй довго, четвертим чи шостим пальцем ти повинен вдарити *pe-diez*. Грай цю п'єсу дико, але завжди строго в ритмі, як машина. Розглядай рояль як цікаву різноманітність ударних інструментів і дій відповідно» [4, 445]. Ця ремарка і сама музика фіналу сюїти дають найбільш яскраве уявлення про інструментальний стиль Хіндемїта 20-х років.

Різні естетичні і стильові тенденції переплітаються у творчості І.Стравінського 10-х – початку 20-х років. Постає композитора титулована цілим переліком персональних характеристик: «Людина тисяча одного стилю», «Музичний Протей», «Композитор-хамелеон», «Законодавець музичних мод», «Винахідник музичних страв на світовій кухні...» [22, 11]. У своїй музиці Стравінський тонко відчуває і відбиває інтонаційні особливості регтайму. У його джазових творах відчутна надзвичайно цікава творча манера, якої він дотримувався: композиційна будова ґрунтується на паралельному звучанні двох абсолютно різних інтонаційно і стилістично пластах – джазі і російському фольклору – своєрідній жанровій поліфонії з елементами джазу.

Вже у Трьох легких п'єсах для фортепіано (Марш, Вальс, Полька) чітко простежуються принципово нові сфери музичної творчості: цирк, мюзік-хол, пізніше – джаз. У листопаді 1918 р. композитор написав Регтайм для одинадцяти інструментів – духових, струнних, чембало і ударних, який вперше прозвучав у Європі в 1918 р. У «Хроніці» свого життя Стравінський зауважував: «Всі ці враження навели мене на думку зробити замальовку цієї нової танцювальної музики і надати їй значущість концертної п'єси, як це робили деколи по відношенню до менуету, вальсу, мазурки і т.п.» [22, 88].

Відгуки негритянських джазових ритмів прозвучали і в «Історії солдата», де композитор звертається до танцювальних жанрів: Танго, Вальс, Регтайм. Шість місяців поспіль ця музика була покладена в основу фортепіанної п'єси «Piano Rag Music», яку композитор присвятив піаністу А.Рубінштейну. І.Стравінський, виходячи, з одного боку, з ритмічної чіткості джазової імпровізації, а з іншого – з моторності виконавської техніки, в каденції скасовує тактову риску – вона стає непотрібною (!), адже «замість ритму є рахунок» [4, 93]. Сам композитор стверджував, що він не стилізує свою музику під джаз, його джазові твори не є танцювальними, а передусім – портретами-фотографіями джазових жанрів, подібно, як вальси Шопена, які не є вальсами для танцю, а лише відображенням романтичного вальсу. Таким чином, в інструментальному стилі Стравінський «кодин з перших, якщо не перший (хронологію тут установити важко) інстинктом чутливого художника вгадав новий шлях». Тут композитор «проявив себе як видатний майстер і проникливий мислитель» [1, 221].

Завершенням джазової творчості І.Стравінського є тричастинний «Ebony Concerto» («Чор-

ний концерт»), написаний у 1945 р. для негритянського джаз-оркестру Вуді Германа. Припускають, що друга назва пов'язана із чорним кольором кларнета (сам Стравінський якось зазначив, що «Ебону» означає «африканський»). У Концерті яскраво виражені віртуозні джазові ефекти, прикрашені віртуозним соло кларнета, а виступ оркестру супроводжували кольорові прожектори, що спеціально передбачалося кольоровою партитурою. Твір мав величезний успіх у на концерті Карнегі-холі в Нью-Йорку (1946 р.). «Сам автор, очевидно, не надавав великого значення такого роду творам, називаючи їх «ремісничими» [22, 181-182].

У той час, як європейські композитори використовували джаз лише в окремих творах, в Америці блюз та спірічуелс стали імпульсом і творчою основою професійної музики Д.Гершвіна. Знаменитими його творами є опера «Поргі та Бесс», «Рапсодія в блюзових тонах», фортепіанні концерти тощо. За його переконанням, «будь-який жанр – естрадна пісня і танець, концерт для фортепіано з оркестром, кіномузика, опера, мюзикл – вартий серйозної уваги зі сторони художника» [2, 3]. І в кожному з названих жанрів Гершвін створив шедеври. Не менш відомі й «Афро-американська симфонія» У.Стілла, багато творів Ю.Кея, А.Копленда, Л.Бернстайна, Р.Сешенса, П.Крестона, які б не могли просто з'явитися «без творчого переосмислення негритянської, зокрема джазової музики» [7, 268].

Таким чином, в оригінальних засобах виразності джазу присутня унікальна самобутність й автентичне художнє багатство – риси, які співзвучні в широкому плані музичним пошукам сучасності. Велике захоплення джазом у середовищі європейських композиторів було обумовлено тим, що джаз уособлював цю тенденцію в яскравій, художньо завершеній формі, яка розширювала кордони сучасного музичного мислення. Прикладом такого розширення є діяльність «зірки» поп-музики вокально-інструментального ансамблю «Бітлз». Його учасники підкреслювали, що основою їх творчості був намір відкинути всі стереотипи музики минулого, у тому числі «легкожанрові», і знайти сучасні образи й звучання. При цьому в якості одного з головних образів для своїх пошуків вони вибрали різновид афро-американської музики, відомий під назвою «ритм енд блюз». «Це означало несприйняття сучасних, вищою мірою ускладнених форм джазу, що далеко відійшов від свого раннього прототипу, і відродження характерної виразності блюзу та тісно пов'язаного з ними «молодого» танцювального джазу, глибоко близького регтайму» [6, 270]. Отже, з того моменту, як джаз проник на світову естраду, широко впроваджуючи естетику «американського шляху в музиці» (Конен), народився особливий пласт культури ХХ ст., що кинув виклик багатовіковим традиціям європейської композиторської творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Ленинград, 1977.
2. Вольнский Э. Джордж Гершвин. – Ленинград, 1988.
3. Добрюхин Н. Рок из первых рук. – М., 1992.
4. История зарубежной музыки. Вып./ Ред. В.В.Смирнов. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977.
6. Конен В. Рождение джаза. – М., 1984.
7. Малишев Ю. Це – музика! – К., 1974.
8. Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979.
9. Мархасев Л. В легком жанре. – Ленинград, 1986.
10. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М., 1981.
11. Нестьев И. Звезды русской эстрады. – М., 1970.
12. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблеми стилю. – К., 1995.
13. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ленинград, 1978.
14. Романко С. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. – К., 2001.
15. Русская советская эстрада 1930-1945; 1946-1977. Очерки истории /Отв. ред. Е.Д.Уварова. – М., 1977; 1981.
16. Савченко Б. Кумиры забытой эстрады. – М., 1992.

17. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987.
18. Симоненко В. Лексикон джаза. К., 1981.
19. Скороходов Г. Звезды советской эстрады. – М., 1986.
20. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера //Сборник статей. – М., 1987.
21. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1987.
22. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М., 1982.

**Maryna Bulda**

#### VARIETY-JAZZ GANRE AND IT'S TRANSFORMATION IN THE ACADEMIC MUSIC

Variety-jazz music was popular on all periods of its development. Its peculiarity characteristic are interested some composers-classicals and used in their creations. That's why, this article is devoted inculcation this ganre in the academic music.

**Олег Лучанко**

#### ЖАНР КОНЦЕРТУ У КОНТЕКСТІ КОНТРАБАСОВОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглядається розвиток контрабасового мистецтва у ХХ ст. У цьому контексті аналізується жанр контрабасового концерту. Виявляються основні риси концертів С.Кусевицького, С.Б.Порадовського, Г.Конюса, Е.Нанні, Е.Тубіна, Ф.Гертеля, А.Богатирьова, а також висвітлюються процеси становлення українського контрабасового мистецтва та контрабасової творчості українських композиторів.*

Контрабасове мистецтво до ХХ ст. пройшло значний еволюційний шлях. Контрабас «доводив» і «підтверджував» свої сольні можливості від середини ХУІІІ ст. Вершини розвитку концертного жанру та принципів концертнування у контрабасовому мистецтві позначилися віртуозністю й мелодичною тонкістю, технікою і поезією, темпераментною імпровізаційністю і витонченою довершеністю. Це твори К.Д. фон Діттерсдорфа (концерти та Концертна симфонія для альту, контрабаса і оркестру), В.А.Моцарта (арія «Per questa bella mano» для баса і контрабаса з оркестром), концерти Й.М.Шпергера, Д.Драгонетті, Дж.Боттезіні. Зразками жанру є твори контрабасистів В.Піхля, Я.К.Ваньхаля, Ф.А.Хофмайстра, Й.Граббе (Граб'є), Г.Ласки, Я.Й.Аберта, Ф.Грегора, Я.Гейселя, Ф.Сімандля, А.Мойсля, Е.Шторха, В.Ф.Веррімста та ін.

Історія розвитку контрабасового мистецтва від початків його становлення висвітлюється у посібнику під ред. Б.В.Доброхотова [3], що значною мірою базується на класичному дослідженні Ф.Варнеке. У працях Р.Азархіна [1], Р.Ельгара [10], Т.Пельчара [12] ця проблема розглядається перш за все з виконавсько-методичної точки зору, у дослідженні Л.Ракова [5] – з точки зору оркестрового виконавства. Окремо слід відзначити працю А.Планявського [13], у якій найбільш повно розглядається розвиток контрабасового мистецтва в цілому та у ХХ ст. зокрема. Проте практично поза увагою вищевказаних авторів залишається жанр контрабасового концерту в аспекті визначення його структурно-семантичної, стильової еволюції, і найменш опрацьованою є ця проблема стосовно попереднього століття. Тому метою даного дослідження є виявлення характерних рис і особливостей жанру концерту в процесі розвитку контрабасового мистецтва ХХ ст.

На фоні загальної еволюції музичного мистецтва до ХХ ст. порівняно з якісною та кількісною характеристиками сольного репертуару інших інструментів контрабас залишався дещо осторонь генеральних ліній розвитку сольної творчості.

Еволюція художнього мислення у ХХ ст., що зумовила пошуки нових художніх рішень, нових звучань, спричинила активізацію звернення до контрабаса. Не входячи до когорти інструментів-фаворитів у попередні часи, на початку ХХ ст. контрабас «обіцяє» стати носієм ще не достатньо ви-