

УДК 784.66

Цитування:

Бобул І. В. Вплив джазово-музичних форм на естрадно-пісенну культуру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 134-139.

Bobul I. (2021). Influence of jazz and musical forms on pop and song culture. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 134-139 [in Ukrainian].

Бобул Іван Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
народний артист України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5746-0644>
kev@dakkkim.edu.ua

ВПЛИВ ДЖАЗОВО-МУЗИЧНИХ ФОРМ НА ЕСТРАДНО-ПІСЕННУ КУЛЬТУРУ

Мета роботи полягає у виявленні головних тенденцій впливу джазово-музичних форм на естрадно-пісенну культуру. **Методологія** дослідження передбачає звернення до міждисциплінарного підходу, а також застосування компаративного, історично-логічного методів аналізу та культурологічного підходу в дослідженні означеної проблематики. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні проблематики взаємодії та впливу джазових особливостей вокалу на розвиток естрадного вокалу, розширенні знань щодо розвитку естрадно-пісенної культури. **Висновки.** Становлення естрадного співу нерозривно пов'язане з масовим поширенням у всьому світі мюзик-холів, вар'єте, кабаре, театрів естради тощо. До кінця XX століття, ЗМІ, інтернет та екранна культура зумовили поширення естрадного вокалу на новому рівні і естрадний спів стає невід'ємною частиною повсякденного життя сучасної людини. Усі перелічені аспекти та ознаки джазової жанрово-стильової системи мали опосередкований вплив на творчість композиторів, що зверталися до пісенної творчості в естрадній сфері, враховували джазовість як посередницьку ланку між «серйозними» та легкими музичними формами, водночас наділяли джазові прийоми новою конкретикою, тобто використовували їх творчо-методичний потенціал. Осмислення в музичній культурі конкретних естрадно-джазових видів (жанрів) сучасної музики впливає на розуміння естрада, естрадного вокалу та естрадно-джазової музики як феномену мистецтва.

Ключові слова: джазові музичні форми, естрадний вокал, естрадно-пісенна культура.

Bobul Ivan, candidate of art history, head of the Department of Academic, Pop Vocal, and Sound Design. National Academy of Culture and Arts Management, People's Artist of Ukraine

Influence of jazz and musical forms on pop and song culture

The purpose of the article is to identify the main trends in the influence of jazz and music forms on pop culture. **The research methodology** involves recourse to an interdisciplinary approach, as well as the use of comparative, historical, and logical methods of analysis and culturological approach in the study of these issues. **The scientific novelty** of the work is to generalize the problems of interaction and influence of jazz features of vocals on the development of pop vocals, expanding knowledge about the development of pop and song culture in general. **Conclusions.** The formation of pop singing is inextricably linked with the widespread of music halls, variety shows, cabaret, pop theaters, and more. By the end of the twentieth century, the media, the Internet, and screen culture led to the spread of pop vocals on a new level and pop singing became an integral part of everyday life. All these aspects and features of the jazz genre-style system had an indirect impact on the work of composers who turned to songwriting in the pop sphere, considered jazz as a mediator between "serious" and light musical forms while giving jazz techniques creative and methodological potential. Understanding the music culture of specific pop-jazz types (genres) of modern music influences the understanding of pop, pop vocals, and pop-jazz music as a phenomenon of art.

Keywords: jazz musical forms, pop vocals, pop-song culture.

Актуальність теми дослідження. Естрадна пісня і пов'язані з нею виконавські форми зберігають перехідний характер, роль посередника між різними жанрами музичного мистецтва, навіть між виразовими системами музичної творчості, що набувають значення фундаментальних в естетичному відношенні. Так, естрадна вокальна сфера з її жанрово-

стильовими можливостями привертає увагу академічних композиторів як така прикладна галузь, котра дозволяє засвоювати стилістичні засоби позаакадемічних форм, таким чином, по-перше, знаходити нові комунікативні умови, соціопсихологічні ситуації художнього діяння, по-друге, використовувати й збагачувати вихідний мелодичний тезаурус

прикладної музики, реалізовувати прагматичні функції музичного звучання, по-третє, використовувати можливості комерціалізованої сфери, досягати фінансової успішності.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження джазового вокалу і виконавства, а також його впливу на естрадно-пісенну культуру знайшло відображення у працях низки дослідників, як вітчизняних, так і зарубіжних: М.Герасимової [3], О.Коверзи [4], В.Коскіна [6], В.Омельченка [7], В.Пашинського [8], С.Симоненко [13], А.Федорченка [14], А.Чеча [15], А.Шевченко [16]; серед науковців ближнього зарубіжжя над проблематикою джазового виконавства працювали: К.Бикова [1], В.Волобуєв [2], В. Конен [5], А. Політковська [2; 9], У. Сарджент [10], Ю.Саульський [11], Н.Светлакова [12], В.Шулін [17] та ін. Разом з тим, проблемне поле наукових досліджень не є вичерпним, що й зумовило наше звернення до означеної теми.

Мета роботи полягає у виявленні головних тенденцій впливу джазово-музичних форм на естрадно-пісенну культуру.

Виклад основного матеріалу. З історії академічного музичного мистецтва відомо, що багато композиторів вдавалися до засобів прикладної музики, роблячи мовний та образний зміст своїх творів змішаним, причому деякі з них вибирали для цього новітні (для свого часу) стилістичні тенденції звичаєвої музичної свідомості, наприклад джазові засоби (особливо гармонічні), інші апелювали до популярних синтетичних прикладних форм, а певні автори йшли перевіреним шляхом використання емблематичного мелодичного та ритмічного матеріалу первинних танцювальних жанрів, що досі зберігаються у побутовій сфері. Так, наприклад, феномен джазу не викликав творчого відгуку у таких видатних композиторів ХХ століття, як О. Скрябін і Р. Штраус – вони активно задіяли такі первинно-прикладні стилістичні типи, як вальс, полька, мазурка; А. Веберн і П. Булез прагнули створювати «чисті» художні образи і тому відмовилися від використання будь-якого легко-жанрового музичного матеріалу в своїх творах. А ось М. Равель, А. Онеггер, С. Рахманінов, навіть Дм. Шостакович відгукнулися на інновації джазової музичної мови, завдяки подібним авторським реакціям відбувся зворотний вплив на джазовий матеріал, його академізація, зокрема

виникнення симфонічного джазу та концертного джазу.

Розглядаючи джаз в еволюції, в його становленні, можна умовно розділити всю його історію джазу на три основних етапи: формування протоджазу (передджазових форм музикування); затвердження «легкого» джазу (аж до повного формування гармонійної «імпровізації-на-квадрат» і джазової оркестровки для біг-бенду в стилі «свінг»); виникнення концертного джазу, у різновидах модерн-джазу, авангард-джазу та інші напрямків убік «серйозної» концертної музики.

Вплив джазових композиційних форм та виразово-мовних прийомів не естрадно-пісенну культуру є беззаперечним і заслуговує окремого поглибленого вивчення. Виокремимо лише той його параметр, який свідчить про академізацію та підвищення естетичної значущості й авторської відповідальності естрадної музики під впливом джазової музично-виразової системи.

Як немає точних визначень в ієрархії системних типів музики, так немає сьогодні і завершального точного загального визначення феномена джазу, джазової культури. Багато дослідники не вдавалися до будь-якого точної класифікації джазу як *роду музики* (В. Конен, М. Харрісон, У. Сарджент). Найчастіше визначення терміну «джаз» засновані лише на окремих структурних і виконавських особливості, без достатньої уваги до естетичного покликання цієї музики. Одним з перших науковців, хто у визначенні джазу застосував естетичний підхід, був Ю. Холопов, який вважав джаз «легкою» музикою ХХ століття (розважальною музикою пісенно-танцювальної жанрової орієнтації), яка характеризується гостротою ритму (свінг), специфічною мелодійною інтонацією (з елементами екмеліки), дисонантною акордікою (і деякими іншими властивостями гармонії ХХ століття) і специфічної манерою виконання. Дж. Коллієр, зараховуючи джаз до своєрідного типу музики, яка не належить ні до фольклору, ні до популярної музики, ні до музики високохудожньої, приводить три центральних і обов'язкові показники джазу. Перший необхідний коллієрівський елемент джазу – це свінг, другий – так званий «індивідуальний код», в зміст та функції якого входять принципи побудови мелодії, тембр, сила атаки звуку, специфіка вібрато, інтонування і т. д. Третім та головним джазовим елементом виступає естетична функція драйву (англ. drive – психологічний

стан внутрішнього прискорення руху), як ефект «випередження» метричної пульсації. З огляду на визначення вищезазначених дослідників, джаз можна охарактеризувати як рід музичної творчості, від якого відгалужується вид професійної ситуативно-прикладної («легкої») музики, що спирається на закономірності та потреби побутової (звичасвої) свідомості, має власні мовні ідіоми, серед котрих виділяються інтонаційні структури свінгу, блюзового інтонування, фразування і звуковидобування, затверджує як основний метод імпровізації, що символізує творчу художню та життєву свободу, веде до естетичного ефекту драйву (тривалого емоційно-психологічного піднесення).

Що стосується джазового інструментарію, до якого залучаються академічні інструменти та який віддає перевагу акустичному звучанню, то тут виникає власна специфічна сукупність прийомів, способів і манер використання тембрових інструментальних властивостей. Наприклад, можна назвати класичні прийоми піццикато (walking bass) для контрабаса, особливе звуковидобування палицями або щітками для ударної установки, пульсацію в партії гітари, фортепіанні, саксофонні або мідні блок-акорди, різноманітні сурдини, гліссандо, вібрато, шейк-трелі, вигуки духових, струнних або вокалістів і багато інших яскравих фарб. До того ж, джаз часто асоціюється з особливими інструментальними складами типу диксиленду, комбо (джаз-тріо, джаз-квартету, джаз-квінтету), біг-бенду або ж просто ударної установки, саксофона і т. д. Тому безсумнівно, що темброві особливості джазової музики – що стосуються і інструментарію і звуковидобування – є важливим атрибутом, що визначає феномен даного виду музики.

Першим зразком заломлення передджазового матеріалу в композиторській музиці є «Golliwog's Кейк-уок» з «Children's Corner» (1908) К. Дебюссі. Композитор сприйняв нову танцювальну американську музику крізь призму карнавальної, менестрельної, сміхової культури. Тому ритмічне синкопування він наситив багатьма артикуляційними фарбами, постійною зміною темпу, вишуканою фактурою, множинними прикрасами у вигляді форшлагів і стаккатних штрихів, з грою forte і piano, а також з винахідливими переходами від одного розділу форми до іншого.

Європейською батьківщиною адаптації джазу та його архаїчних форм в «академічній» музиці можна назвати Францію, а його

активними провідниками композиторів-французів в особі К. Дебюссі, Е. Саті і «Шістки» (група французьких композиторів, куди входили: А. Онеггер, Д. Мійо, Ф. Пуленк, Ж. Тайефер, Ж. Орик, Л. Дюрей). Американські композитори підключилися до процесу привнесення джазу в музику академічної традиції пізніше Франції. Не випадково, що в середині 30-х саме в Парижі відкрився один з перших європейських джаз-клубів і з'явився джазовий ансамбль Дж. Рейнхардта, який був визнаний американською критикою як перший європейський джаз. Е. Саті і його французькі колеги навіть стверджували, що мюзик-хол заповнив мистецтво, і джаз в цій тенденції був необхідним матеріалом. Але на противагу цьому погляду Д. Мійо сприйняв джаз не тільки як швидку танцювальну музику, він побачив в ньому здатність і до «витонченого» звучання. Тому в його балеті «Створення світу» можна чути джазові елементи і в ліричному тематизмі (наприклад, в увертюрі), і в темпераментно-імпозантному звучанні оркестру, що своїми 17 солістами наслідує оркестр Гарлема. Практично всі елементи джазу, аж до алюзії на джазову імпровізацію (IV частина), тут проявляються як екзотичне звучання, відмінне від європейської традиції. Поворотним пунктом в історії музики-з-джазом з'явився 1924 рік, коли слідом за «Регтайму» І. Стравінського починають з'являтися джазо-подібні твори нетанцювального призначення. У концертній інструментальній музиці – це «симфонічний джаз» Дж. Гершвіна з його знаменитою «Рапсодією в стилі блюз», Концертно для фортепіано з оркестром А. Онеггера і «Франко-американський концерт» для оркестру Ж. В'єнера. По суті, симфонізація – це новий широкий погляд на культуру джазу як на найважливішу стильову складову світової музики ХХ століття. Для Америки 20-х років п'єса Гершвіна символізувала важливий етап становлення джазу в якості «по-справжньому гарної музики», на відміну від раннього джазу. Тим самим, вона давала можливість американській музиці стати врівень з європейськими національними професійними школами. Однак «посилене» впровадження джазу в контекст музичних композицій стало явищем, що набагато перевершує досягнення американської музики. Застосування джазу також почалося в оперній музиці Америки і Європи. А саме слово «джаз» використовувалося як особлива ремарка для виконання. Наприклад «Jazz

(Allegro molto)» в «Джонні награв» Е. Кшенека, коли імітований джаз-бэнд звучить через усі сцени. Власне, для Е.Кшенека джаз з'явився найкращою знахідкою для поновлення його гармонії і музичної мови. «Блюз» («дуєт розставання» Джонні з Івонной) з третьої сцени став центральним музичним номером опери, адже його інтонаціями пронизані всі наступні сцени опери. Кшенек звернувся до блюзового ладу і мелодійної опори на септими акордів, але не відмовився від академічних форм, що зумовило особливості його композиторського мислення. Його блюз набув зовсім неблюзової форми з постійною модуляцією типу F-dur – A-dur.

Джаз проник в найрізноманітніші області і жанри музики академічної традиції. Тут Прелюд і блюз для квартету арф А. Онеггера, Музика для театру А. Копленда, Соната для скрипки і фортепіано М. Равеля, Концерт для оркестру Б.Бартока, Концерт для клавесина та камерного оркестру Ф. Мартена, Концерт-буф С. Слонімського, Концерт для оркестру з соло труби, фортепіано, вібрафона і контрабаса А. Ешпая, Концерт для фортепіано Е. Денісова, симфонічні твори А. Шнітке (№ 1) і Л. Беріо.

До середини ХХ століття джаз повністю склався не тільки як естетична категорія, а й як нова самостійна мовна музична система, що спирається на власні принципи організації звуковисотності, ритму, фактури, формоутворення, оркестровки та виконавства. Її стало можливо поєднувати з іншими новітніми техніками композиції, тому інтерес до джазу з цього боку зріс. Так, в проблематиці взаємин нових композиторських технік і джазу слід виділити введення джазу в контексті додекафонії. Передумовою такого типу контамінації є опера А. Берга «Лулу», у якій розташований на сцені джаз-банд виконує два регтайми і вальс-бостон. Більш систематизовано до такого синтезу вдалися С. Хазельгард, Д. Мак, Г. Шуллер, Дж. Джуфра, В. Салманов. Джаз застосовувався в союзі і з іншими новітніми техніками композиції: в фонографічній техніці «конкретної» музики (П. Шеффер, Дж. Рассел), в алеаториці, сонориці.

У 40-і роки ХХ століття в джазі відбувається перелом. Він починає виходити з естетики популярного мистецтва і робить сміливий крок в сторону «чистої», неприкладної музики. Музична танцювальна культура джазу зазнає метаморфози в сторону музики для слухання – в нью-йоркському

гральному будинку Генрі Мінтон; в творчих пошуках Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Б. Пауелла, Т. Монка, К. Кларка виник новий джазовий стиль – бібоп, який характеризується значним загостренням джазової гармонійної мови, «розхитаною» і «пухкою» тональністю, тонально-змінними структурами, новими модальними системами, альтерованими багатотерцовими, квартовими, целотоновими і «тематичними» (залежними від звукоряду) акордами. Одночасно з цим більш фіксованим «слухацьким» джазом типу бібопу з'являється і повністю фіксований на нотному папері не-імпровізаційний стиль модерн-джазу – прогресивний джаз. Головна п'єса серії С. Кентона «Artistry In Rhythm» заснована на темі Равеля з балету «Дафніс і Хлоя», в ній є темпові і тематичні контрасти, нетиповий для джазу вступ у вигляді фортепіанного соло а-ля Шопен. Відбувається розширення часу звучання п'єс (окремі концертні варіанти п'єс тривали майже 20 хвилин) і інструментального складу джазового оркестру: додавалися гобої, валторни, труби, фаготи, струнні. Пізніше одна тільки група мідних інструментів оркестру Кентона була такою ж великою, як окремий біг-бэнд. Композитори-професіонали відразу ж проявили великий інтерес до пошуків «кентоністов», та й сам джазовий оркестр став привабливим для творчого пошуку – в біг-бенді на той час повністю сформувалися оркестрові групи з їх певними функціями і основами аранжування. Можна було порушити ці підвалини або «пограти» з ними як з композиторської моделлю. Тому з'являється цілий ряд квазіакадемічних «прогресив-творів» для оркестру, серед яких потрібно виділити «Чорний концерт» І. Стравінського і «Прелюдію, фугу і рифи» Л. Бернстайна. Наприклад, фуга Бернстайна, написана для п'яти саксофонів і має явно джазовий тип фразування, що підкреслює слабкі і найслабші частки такту, типово блюзовий звукоряд, а також звуковисотні відношення, які спираються на інтервал септими і створюють, тим самим, ілюзію послідовності джазових септаккордів, – тим не менш, не є властивими джазу (як, втім, і весь твір в цілому), будучи пограничною композицією між джазом і музикою академічної традиції.

У кінці 50-х років були сучасні і актуальні ідеї так званої третьої течії. Л. Фосс і Г. Шуллер прагнули впровадити в симфонічну музику не просто джазові теми, а цілі технічні методи імпровізаційного джазу. Фосс навіть розробив складну систему, де групова імпровізація віртуозно поєднується із

задалегідь складеним текстом (Концерт для музикантів, котрі імпровізують на різних інструментах, і оркестру).

Г. Шуллер, Д. Еллінгтон, Дж. Льюїс і інші композитори «третьої течії» здійснили вихід нерегламентованої в нотному записі музики в детерміновані текстові виконавські межі раніше, ніж був здійснений принцип «керованої алеаторики» в «академічному» авангарді. Наприклад, у другій частині свого Концертино для джаз-ансамблю і симфонічного оркестру Шуллер знаходить точки дотику старовинної поліфонічної техніки пасакалії – basso ostinato і джазового гармонійного «квадрата», серійної техніки мелодійного будови теми і джазової ритміки. Сприйнятливість джазу до впливу сучасної «академічної» музики тривала в кул-джаз («інтелектуальному джазі»), де головною стає поліфонія мелодійних голосів, а тональність відходить на другий план. У знаменитих альбомах ансамблю Д. Брубeka «Time Out» і «Time Further Out» вперше в джазі прозвучали композиції на 5/4, 7/4, 9/8, 11/4 з використанням класичної поліритмії і змінних метрів.

У роботі над одним з оркестрових альбомів М. Девіса композитор і аранжувальник Г. Еванс запропонував трубачу імпровізувати на основі не гармонійної послідовності певної структури – «квадрата», а певного звукоряду, витягнутого з теми. Принцип модальності відкривав безмежні можливості для збагачення джазу досвідом світової музичної культури. І Девіс неодмінно ним скористався на матеріалі іспанського фламенко («Ескізи фламенко»). Молодих джазових музикантів також зацікавила творчість радикальних неджазових музичних авангардистів Дж. Кейджа і К. Штокхаузена, і вони також спробували звільнити джаз від всіх академічних умовностей. У 1960 році два квартети – саксофоніста, бас-кларнетиста і флейтиста Е. Долфі і альт-саксофоніста О. Коулмана – записали п'єсу «Вільний джаз». Потік колективної свідомості тривалістю приблизно 40 хвилин був спонтанним, демонстрував полімодальну імпровізацію восьми музикантів, де тільки іноді всі виконавці на нетривалий час сходяться в задалегідь написаному Коулманом ритмічному «унісоні».

Перші європейські концерти вільного джазу відбулися в Західному Берліні в 1965 році і в Лондоні в 1966 році. Виявилось, що Європа, на відміну від США, сприймає авангардний джаз з великим ентузіазмом. У

Великобританії пропагандистом фрі-джазу стає альт-саксофоніст Джо Херріот, створюється Spontaneous Music Ensemble. Там же джаз-гітаристом Д. Бейлі теоретично формулюються принципи спонтанної імпровізації. Крім Великобританії, самостійна школа вільного джазу склалася в Нідерландах, Німеччині та Італії. У Нідерландах діяло об'єднання Instant Composers Pool, в Німеччині – оркестр А. фон Шліппенбаха Globe Unity, за участю якого була записана «навколודжазова» опера «Ескалатор через пагорб» К. Блей.

Після епохи авангардного джазу, можна сказати, епохи граничної «алеаторичної полімодальності і результативного формоутворення», інтерес композиторів-джазистів до класичної музики і авангарду слабшає, вони інтенсивніше звертаються до інших видів музики: року, репу, фольклору, церковним канонів та позамузичних синтезів (театральних постановок, політичних текстів, релігійних обрядів і т. д.).

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні проблематики взаємодії та впливу джазових особливостей вокалу на розвиток естрадного вокалу, розширенні знань щодо розвитку загалом естрадно-пісенної культури.

Висновки. Становлення естрадного співу нерозривно пов'язане з масовим поширенням у всьому світі мюзик-холів, вар'єте, кабаре, театрів естради тощо. До кінця ХХ століття, ЗМІ, інтернет та екранна культура зумовили поширення естрадного вокалу на новому рівні і естрадний спів стає невід'ємною частиною повсякденного життя сучасної людини. Усі перелічені аспекти та ознаки джазової жанрово-стильової системи мали опосередкований вплив на творчість композиторів, що зверталися до пісенної творчості в естрадній сфері, враховували джазовість як посередницьку ланку між «серйозними» та легкими музичними формами, водночас наділяли джазові прийоми новою конкретикою, тобто використовували їх творчо-методичний потенціал. Осмислення в музичній культурі конкретних естрадно-джазових видів (жанрів) сучасної музики впливає на розуміння естрада, естрадного вокалу та естрадно-джазової музики як феномену мистецтва.

Література

1. Быкова К.П. Исполнительские приемы пения в современных эстрадных вокальных стилях и жанрах. Межкультурное взаимодействие в соврем. музыкально-образовательном

пространстве. 2015. № 2 С. 90–94.

2. Волобуев В. А., Политковская К. В. Культурологические представления об эстрадно-джазовой музыке. Вестник МГУКИ. 2017. № 6 (80). С. 114–120.

3. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе. Київське музикознавство : зб. статей. Київ, 2000. Вип. 5. С. 37–40.

4. Коверза Е. А. О становлении джазового искусства в Киеве. Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 45–56.

5. Конен В. Дж. Рождение джаза. Москва : Сов. композитор, 1984. 312 с.

6. Коскін В. Петро Полтарев: у генах українців закладений джаз. Демократична Україна. 2006. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/050/arch/10.shtml>. (дата звернення: квітень 2021)

7. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2008. С. 75–78.

8. Пашинський В. Диксиленд. Деяко з історії джазу. Київ: Поліграфцентр ТАТ, 2000. 154 с.

9. Политковская К. В. Эстрадно-джазовое искусство как искусство художественной коммуникации. Культура. Духовность. Общество. 2016. С. 131–135.

10. Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.

11. Саульский Ю. Немного об эстрадных, джазовых составах и рок-музыке. Ю. Саульский. Книга о музыке. 2-е изд. Москва, 1989. С. 90–120.

12. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. . канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2006. 27 с.

13. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центромюзінформ, 2004. 232 с.

14. Федорченко А. С. Мастера джазового вокала. Вісник ХДАДМ, 2011. №4. С. 238-244.

15. Чеча, А. А. Особенности формирования джазового вокала. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. 2012. №11 (1). С. 234–238.

16. Шевченко А. С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2017. Вип. 2 (10). С.175–183.

17. Шулин В. В. Механизмы межкультурной коммуникации в массовых музыкальных жанрах. Вестник СПбГИК. 2018. № 2 (35). С. 91–95.

3. Gerasimova, M. (2000). On the problem of vocal improvisation in jazz. Kyiv Musicology: Coll. articles. Kyiv, 5, 37–40 [in Ukrainian].

4. Koverza, E.A. (2014). On the formation of jazz art in Kyiv. Problems of music science, 4 (17), 45–56 [in Russian].

5. Conen. W. J. (1984). The birth of jazz. Moscow: Sov. composer [in Russian].

6. Koskin, V. (2006). Petro Poltarev: jazz is embedded in the genes of Ukrainians. Democratic Ukraine. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/050/arch/10.shtml>. [in Ukrainian].

7. Omelchenko, V. (2008). The sound ideal of jazz vocals: historical evolution. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Kharkiv, 75–78 [in Ukrainian].

8. Pashinsky, V. (2000). Dixieland. Some of the history of jazz. Kyiv: Polygraph Center TAT [in Ukrainian].

9. Politkovskaya, K.V. (2016). Variety and jazz art as the art of artistic communication. Culture. Spirituality. Society, 131–135 [in Russian].

10. Sargent, W. (1987). Jazz: genesis, musical language, aesthetics. Moscow: Music [in Russian].

11. Saulsky, Yu. (1989). A little about pop, jazz bands and rock music. Ю. Саульский. A book about music. Moscow, 90–120 [in Russian].

12. Svetlakova, N. (2006). Jazz in the works of European composers of the first half of the XX century: to the problem of the influence of jazz on academic music: author's ref. dis. . Cand. art history: 17.00.02. Moscow [in Russian].

13. Symonenko, V.S. (2004). Ukrainian Encyclopedia of Jazz. Kyiv: Tsentromuzinform [in Ukrainian].

14. Fedorchenko, A.S. (2011). Masters of jazz vocals. Bulletin of the KhDADM, 4, 238-244 [in Ukrainian].

15. Checha, A.A. (2012). Features of jazz vocal formation. Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Luhansk. Pedagogical sciences, 11 (1), 234–238 [in Ukrainian].

16. Shevchenko, A.S. (2017.). The specifics of vocal and jazz culture of performers. Current issues of art education and upbringing, 2 (10), 175–183.

17. Shulin, V.V. (2018). Mechanisms of intercultural communication in mass music genres. Vestnik SPbGIK, 2 (35), 91–95 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.09.2021

Отримано після доопрацювання 04.10.2021

Прийнято до друку 08.10.2021

References

1. Vykova, K.P. (2015). Performing techniques of singing in modern pop vocal styles and genres. Intercultural interaction in modern times. musical and educational space, 2, 90–94 [in Russian].

2. Volobuev. V.A., Politkovskaya, K.,V. (2017). Cultural ideas about pop and jazz music. MGUKI newspaper,6 (80), 114–120 [in Russian].